



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565

Federico Gerdes



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 7, n.º 2



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Lydia Hung Wong
Presidenta de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Director del Instituto de Investigación

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N.º 2017-09631

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe
E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia:
Universidad Nacional de Música
Av. Emancipación 180, Cercado de Lima
15001 - Perú.
Tel.: +51 1 4269677 - anexo 2162
E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

Editor responsable de la revista
Aurelio Tello Malpartida
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente del ININ-UNM
Angela Morales Ortiz
Universidad Nacional de Música, Perú

Equipo editorial
Miguel Ángel Alfaro Ugaz
Joselyn Rodríguez Lamas
Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional de Música, Perú

Corrector de estilo
Aurelio Tello Malpartida

Ilustración y diagramación
Virginia Castro Pozo

Comité consultivo
Dr. José Manuel Izquierdo König – Pontificia Universidad Católica de Chile
Dra. Virginia Yep Lenginnam – Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania
Dr. Juan Mullo Sandoval – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador
Mg. Mauricio Valdebenito Cifuentes – Universidad de Chile, Chile
Mg. Alejandra Cragnolini – Universidad Autónoma de México, México



Revista indexada en:



Verificación de
originalidad:



Universidad Nacional de Música
Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 7, N.º 2
(Diciembre, 2023). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
I. Universidad Nacional de Música – Instituto de Investigación.

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





PORTADA

Federico Gerdes (1873-1953) en el momento de su retorno al Perú. Nacido en Tacna, había partido a Alemania siendo un niño y no volvería sino cumplidos sus 35 años, para fundar la Academia Nacional de Música y a organizar las temporadas anuales de la Sociedad Filarmónica. La foto lo captó, entonces, pleno de juventud y de proyectos que cumplir.

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y los instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales del instrumento correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

***ANTEC** is the original name of a musical instrument disseminated along diverse cultures of Peru. It is an aerophone composed by consecutive reeds of different lengths and heights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved handcrafted in ceramic, metal, and reeds. Its denomination of Antara includes a wide range of local variants belong to coastal, Andean and Amazonian communities, being a central aerophone in all those musical practices.*

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición.....10

Aurelio Tello Malpartida

Presentación.....12

TEMAS

Dossier de Federico Gerdes

1. Gerdes: sus obras.....18
2. Gerdes en imágenes.....22
3. Gerdes en el pentagrama.....36
4. Gerdes visto por sus contemporáneos.....40
5. Gerdes de oídas.....48

Artículos de fondo

Aurelio Tello Malpartida

6. Federico Gerdes en los 150 años de su nacimiento y 70 de su deceso:
Una aproximación.....52

Pablo A. Pérez

7. Raúl Orlando Pérez, un relato de excepcionalidad.....74

En torno al canon sinfónico latinoamericano

Andrea Fusco

8. Bases del nacionalismo musical en la Argentina.....98

Rafael Leonardo Junchaya Rojas

9. *¿No sabéis lo que es un canon?* Retos para la formación de un canon sinfónico peruano.....124

Luis José Roncagliolo

10. En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970-1976) de un nuevo repertorio relativo a la Emancipación peruana.....140

Marco Sadiel Cuentas Peralta

11. Tendencias estilísticas en los compositores de la Generación 2000 en el Perú.....172

César Humberto Vega Zavala

12. Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar.....192

Contenido

CODA

Prácticas musicales

Cristhian Eduardo Mendoza Yllesca

13. La técnica Stevens Grip aplicada en pasajes arpegiados de la *Chacona en re menor* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.....215

Guillermo Gabriel Otsu Ramírez-Gastón

14. El *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello*: una visión desde la dirección coral.....231

Andrea Yolanda Tarmeño Juscamaita

15. Principios del tratado *L'art de préluder* aplicados en la *Suite op. 5 n.º 3* de Hotteterre.....243

Reseñas

María Alejandra Carrillo Fidel

16. Manu Vera Tudela: *21 guitarristas del Perú*.....257

Luis Alvarado

17. *Identities, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Julio Mendivil / Raúl R. Romero, editores.....260

Aurelio Tello

18. Geoffrey Baker: *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*.....263

Contents

PRELUDE

The antara of this number.....10

Aurelio Tello Malpartida

Presentation.....12

THEMES

Dossier of Federico Gerdes

Aurelio Tello Malpartida

1. Gerdes: his works.....18
2. Gerdes in images.....22
3. Gerdes on the pentagram.....36
4. Gerdes as seen by his contemporaries.....40
5. Gerdes by hearsay.....48

Feature Articles

Aurelio Tello Malpartida

6. Federico Gerdes on the 150th anniversary of his birth and the 70th anniversary of his death: an overview.....52

Pablo A. Pérez

7. Raúl Orlando Pérez, a story of exceptionality.....74

Around the Latin American symphonic canon

Andrea Fusco

8. Bases of musical nationalism in Argentina.....98

Rafael Leonardo Junchaya Rojas

9. *Do you not know what a canon is?* Challenges to establish a Peruvian symphonic canon.....124

Luis José Roncagliolo

10. In search of a music for the Sesquicentennial. The National Symphony Orchestra of Peru and the spreading (1970-1976) of a new repertoire related to the Peruvian Emancipation.....140

Marco Sadiel Cuentas Peralta

11. Stylistic trends in the composers of the 2000 Generation in Peru.....172

César Humberto Vega Zavala

12. Music for the temple of Lima's San Agustín convent. The Chapel Master Fray Cipriano Aguilar...192

Contents

CODA

Musical Practices

Cristhian Eduardo Mendoza Yllesca

13. The Stevens Grip technique applied in arpeggiate passages of the *Chacone in d minor* BWV 1004 by Johann Sebastian Bach.....215

Guillermo Gabriel Otsu Ramírez-Gastón

14. *Kyrie and Gloria of Papa Marcello Mass: An Overview from Choral Conducting*.....231

Andrea Yolanda Tarmeño Juscamaita

15. Principles of Treaty *L'art de préluder* applied in the *Suite op. 5 n.º 3* by Hotteterre.....243

Reviews

María Alejandra Carrillo Fídel

16. *Manu Vera Tudela: 21 guitarristas del Perú*.....257

Luis Alvarado

17. *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Julio Mendivil / Raúl R. Romero, editores.....260

Aurelio Tello

18. *Geoffrey Baker: Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*.....263



Preludio

⇒ *La antara de esta edición* ⇐



Antara Nos 25 y 26 (Cahuachi 1994/95, conjunto de antaras Y13). Fuente: Gruszczynska-Ziolkowska, A. (2014). *Detrás del silencio: la música en la cultura Nasca*. Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://acortar.link/2ii21u>

En su libro *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*, Anna Gruszczynska-Ziolkowska (2014), estudia y analiza un conjunto de zampoñas descubiertas en los años 1994 y 1995 en el templo del Sector Y13 de Cahuachi. Este lugar fue la capital de la cultura Nasca entre los años 1 y 500 de nuestra era. La zampoña que aquí se muestra forma parte de un grupo de 27 objetos que conformaban una ofrenda sacrificial depositada en el templo que había sido cerrado y abandonado (Gruszczynska, 2014, p. 80). Como lo muestra la imagen, se trata de un instrumento de cerámica, elaborado en arcilla con decoración policroma, un singular ejemplo de la construcción de estos instrumentos preincaicos, de tamaño relativamente grande (426 mm de longitud y 160 mm de ancho). La musicóloga explica que había sido roto antes de ponerse en la ofrenda y en su análisis indica que es de color negro, blanco y pardo rojo; que la embocadura es de color naranja; que lo integran 11 tubos y que en relación a la decoración, el dorso y la cara tienen igual decorado, que éste incluye cálices de flores boca arriba, pardas y negras alternativamente y que sólo se conserva un fragmento de la parte superior de los tubos 7-11 y del ala (Gruszczynska, 2014, p. 96). El sugerente título del libro lleva a la inevitable pregunta: ¿qué músicas irreconstruibles habitaban este tipo de instrumentos imposibles de ser sonados hoy, siquiera para imaginarnos un leve aroma de lo que escuchaban los nascas?

Aurelio Tello

Referencias

Gruszczynska-Ziolkowska, A. (2014). *Detrás del silencio: la música en la cultura Nasca*. Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

⇒ Presentación ⇐

ANTEC, revista de investigación musical de la Universidad Nacional de Música, llega a su séptimo aniversario con una sugerente entrega de colaboraciones que nos hacen cumplir la palabra empeñada de ser la caja de resonancia de las inquietudes investigativas de parte de la comunidad peruana y latinoamericana en torno a nuestra música.

Para aludir al nombre de la revista, la sección inaugural, dedicada a “La antara de este número”, pone su atención en un ejemplar de zampoña encontrada en el templo del Sector Y13 de Cahuachi, donde estuvo asentada la antigua cultura Nasca, estudiada por Anna Gruszczynska-Ziolkolwska y dada a conocer en su libro *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*.

Las efemérides son siempre un buen pretexto para desatar proyectos que propicien el reencuentro con nuestros músicos. Con motivo de cumplirse el sesquicentenario del nacimiento de Federico Gerdes y el septuagésimo aniversario de su muerte, la primera sección de este número dedica un *dossier* para recordar al músico tacneño, plasmado en cinco secciones: 1. “Gerdes: sus obras”, que da cuenta del listado cronológico de sus composiciones; 2. “Gerdes en imágenes”, un conjunto de fotografías que recrean espacios, circunstancias, relaciones sociales, documentos, actividades artísticas y actos académicos, en las cuales Gerdes aparece como la figura principal; 3. “Gerdes en el pentagrama”, que deja conocer dos obras, en dibujo moderno, que habían permanecido manuscritas hasta la fecha: el *lied* “Dios te salve, María”, publicado de manera facsimilar en 1915 en la revista *Colónida* que dirigía Abraham Valdelomar, y una *Danza del siglo XVIII*, instrumentada para dos flautas, clarinete, corno y orquesta de cuerdas, basada en el original para piano, se supone que hecha por el propio maestro; 4. “Gerdes visto por sus contemporáneos”, donde se recogen sendas apreciaciones del Gerdes compositor escritas por el historiador y crítico de arte Guillermo González Cossío y por el diplomático y melómano Antonio Pinilla Rambaud; y 5. “Gerdes de oídas”, que, a través de unos códigos QR, nos remite a las interpretaciones de su música: *Homenaje a Bécquer* y *Homenaje a Watteau*, para piano, en la versión de la pianista peruana residente en México Guadalupe Parrondo, e *Impresiones de la tarde*, para violín y piano, en la ejecución de Carlos Johnson al violín y Katia Palacios al piano, ambos profesores de nuestra UNM.

El primero de los artículos de fondo, que redondea la conmemoración del maestro Gerdes, es una aproximación a la vida, la obra y el contexto de este músico en el que se pasa revista a su nacimiento en Tacna en 1873, a su pronta ausencia del Perú una década más tarde, a su actividad en Europa hasta 1908 en que recibió el llamado del presidente José Pardo y Barreda para fundar la Academia Nacional de Música, a su actividad como promotor, intérprete, director y compositor, a su relación con el entorno musical en el cual le tocó desenvolverse y a toda una serie de fibras de una extensa madeja que aún queda por desatar: qué hubo más allá de ser un romántico formado en la Alemania wagneriana, de ser el director musical de la Sociedad Filarmónica de Lima, de ejercer la dirección académica de una genuina academia de señoritas pianistas, de permanecer ajeno a las inquietudes de nacionalistas, indigenistas, indianistas e incaístas, que

alcanzaron a tener cierta presencia en la vida musical peruana, y de convertirse a lo largo de cuatro décadas, en cierto sentido, en el factótum de las actividades musicales en la Lima de la primera mitad del siglo XX.

Los constructores de instrumentos son singulares personajes en los que no se fija mucha gente y no parece que las luces de los reflectores caigan sobre ellos con frecuencia. Se emplea un apelativo para designarlos: luthier. Es el nombre admitido internacionalmente para designar a cualquier fabricante de instrumentos, especialmente de cuerda. Algunos alcanzan la destreza de hacer algo más que simples objetos sonoros: de sus manos salen verdaderas joyas u obras de arte, valoradas por la calidad de su sonido, por la belleza de su diseño y por la durabilidad que puede trascender varios siglos. El artículo de Pablo A. Pérez expone la figura de Raúl Orlando Pérez, un luthier argentino cuyos instrumentos gozan de un generalizado aprecio, más allá de las fronteras de su país, y que ha entrado en la lista de exquisitos constructores cuyos clientes deben esperar incluso algunos años para obtener el instrumento pedido. La semblanza de este constructor abre un espacio en una revista de musicología o investigación musical para, al ocuparse de nuestros músicos, hablar también de aquellos que proveen de instrumentos a los intérpretes.

Uno de los propósitos del presente número fue convocar a los estudiosos a escribir sobre las obras que constituyen el canon sinfónico latinoamericano, un apartado singular de todo lo que se ha compuesto en América Latina para este característico instrumento de la modernidad. En nuestro continente, con cada vez mayor asiduidad, se escribe para orquesta sinfónica y frente al canon surgido durante la primera mitad del siglo XX, el fin de siglo y lo que llevamos de vida musical en el presente siglo XXI, hemos visto el surgimiento de compositores abocados a la escritura sinfónica. Varios artículos abordan el tema en este número de ANTEC. Andrea Fusco, una directora de orquesta argentina, autora de una interesante tesis sobre el nacionalismo en su país, entrega una primera parte de un trabajo de largo aliento en el cual aborda las bases de ese nacionalismo, explicando las razones ideológicas, estéticas y conceptuales que dieron origen a este movimiento con una fuerza que agrupó a la mayor parte de creadores musicales argentinos de la primera mitad del siglo XX. Fusco ha dejado para una segunda parte, que vendrá en el siguiente número de ANTEC, el análisis musical que da cuenta de cómo las expresiones típicas, folclóricas y populares han sido incorporadas a obras importantes del catálogo orquestal platense. Rafael Leonardo Junchaya, notable compositor peruano radicado en Finlandia, se propone aclarar cómo se encaran los retos para la formación de un canon sinfónico peruano, abordando aspectos no sólo técnico-musicales, sino también de gestión, difusión y políticas culturales. Luis José Roncagliolo aprovecha la convocatoria para hacer un recuento de las obras sinfónicas que nacieron en el Perú a raíz de la celebración de los 150 años de la declaración de la Independencia y de las batallas de Junín y Ayacucho, ahora que estamos a las puertas de festejar el bicentenario de esas batallas que sellaron la Independencia de nuestro país. Dos artículos redondean esta parte de la revista: uno, el del compositor Sadiel Cuentas, con la mirada hacia adelante, estudia las tendencias estilísticas de la Generación 2000 en el Perú y pone particular énfasis en la producción orquestal; el otro, de César Humberto Vega, con una perspectiva histórica, recupera la figura y obra de fray Cipriano Aguilar, un agustino pionero en la

composición de obras sinfónicas y sinfónico-corales en los años en que se dio la gesta libertadora que nos separó de la corona española y nos convirtió en país independiente y republicano. Contribuciones valiosas que se suman al caudal de trabajos que se han venido haciendo en torno a la música orquestal en América Latina.

La Coda de *ANTEC, revista de investigación musical*, para la sección de Prácticas musicales, acoge nuevamente aquellos trabajos que realizan los estudiantes de la UNM, con el fin de motivarlos a la generación de conocimiento y a convertir a la actividad investigativa en uno de los ejes de la vida académica de nuestra casa de estudios. Cristhian Eduardo Mendoza Yllesca se ocupa de "La técnica Stevens Grip aplicada en pasajes arpegiados de la *Chacona en re menor* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach" para la ejecución de esta obra en la marimba; Guillermo Gabriel Otsu Ramirez-Gastón traza una serie de recomendaciones para abordar la interpretación del *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello* de Palestrina, desde la perspectiva de la dirección coral y de los marcos históricos y teóricos que plantea una obra como ésta. Andrea Yolanda Tarmeño Juscamaita también encara aspectos performativos al analizar los "Principios del tratado *L'art de préluder* aplicados en la *Suite op. 5 n.º 3*" de Jean Jacques Hotetterre, ingresando en los terrenos de la interpretación históricamente informada.

Por último, la sección de Reseñas evalúa la presencia en nuestro medio de tres libros que constituyen valiosas miradas al amplio y diverso panorama musical del Perú: María Alejandra Carrillo Fidel se ocupa del extenso libro de entrevistas *21 guitarristas del Perú* de Manu Vera Tudela (2022), en el que desfilan ejecutantes de guitarra de filiaciones varias, sin discriminar estilos, técnicas de ejecución o repertorio; Luis Alvarado entrega las impresiones y pareceres que le despierta la lectura de *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* cuyos editores, pero también autores de capítulos, son dos de los musicólogos más activos del Perú: Julio Mendivil y Raúl R. Romero. El libro cubre un amplio espectro de las músicas que se hacen en el Perú y da a conocer contribuciones de Zoila Vega, Julia María Sánchez Fuentes, Camilo Pajuelo, Vera Wolkowicz, Aurelio Tello, Marino Martínez, Katharina Döring, Rodrigo Chocano, Patricia Oliart y Fiorella Montero, además de los propios Julio Mendivil y Raúl R. Romero. Se cierra esta sección con el recuento del texto de Geoffrey Baker *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial*, un libro capital para entender la música en la ciudad imperial durante el virreinato ya que el autor estudia todos los centros donde hubo actividad musical más allá de la catedral. Los conventos y las parroquias de indios urbanos y rurales, por ejemplo, son vistos a la luz de una documentación no antes consultada por ya clásicos investigadores como Robert Stevenson, Samuel Claro Valdés o Rubén Vargas Ugarte. El de Baker es un libro que actualiza el ejercicio de la musicología histórica al imponer una mirada holística a la práctica de la música cusqueña y abarcar todos los espacios donde ésta estuvo viva.

ANTEC, revista de investigación musical, no existiría sin esa convergencia de voluntades que hacen posible los propósitos y realidades las promesas. Un agradecimiento especial a la oficina de Imagen de la UNM a través de Giovanna Burga y otro a Marco Agustín Baltazar y Max Carbajal por facilitar los materiales que han dado forma al *dossier* sobre Federico Gerdes. Uno más, a los autores de los textos que aquí se publican y a los respectivos dictaminadores que con sus opiniones y valoración contribuyeron a mejorarlos y enriquecerlos. Del mismo modo, se agradece la contribución de Alejandra Carrillo Fidel y Luis Alvarado Manrique por hacer llegar a *ANTEC* sus reseñas de los libros citados en párrafos anteriores. Asimismo, al equipo editorial que, conmigo como editor responsable, integran Joselyn Rodríguez, Miguel

Ángel Alfaro y Alexandra Cipriani, por todas las tareas editoriales asumidas, pero también por las de tipo logístico y administrativo que afrontaron. Y, *at last but not least*, a la Dirección del ININ, en las personas del doctor Víctor Hugo Ñopo y su asistente Angela Morales, y a la Vicepresidencia de Investigación de la UNM, en la del maestro Diego Puertas.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de ANTEC



Dossier de Federico Gerdes

Gerdes: sus obras



• **Lieder Op. 1, 1897. Leipzig, Ed. Carl Rülhe.**

1. *Wiegenlied*: "Schlafe Kindchen, schlafe ein" (Canción de cuna: "Duérmete pequeña, duérmete")
2. *Wegmüde*: "Die Wälder so still" (Cansado: "Los bosques tan silenciosos")
3. *Die Verlassene*: "Am Brunnen bah' ich gestanden" (El abandonado: "En el pozo me detuve")
4. *Reckas Lied*: "Ich hab' ein' trauten Liengesell" (La canción de Recka: "Tengo un cariño")

• **Lieder Op. 2. 1897. Leipzig, Ed. Carl Rülhe.**

Rautendelein: "Weiss nicht, woher ich kommen bin". Texto: Gerhard Hauptmann

• **Lieder Op. 3. 1897. Leipzig, Ed. Carl Rülhe.**

1. *Ständchen*: "Sternlein streuen milden Schlummer" (*Serenata*: "Pequeñas estrellas propagan un suave sueño")
2. *Träumerei*: "Mir ist's als schlafe ich einsam" (*Ensueño*: "Siento que estoy dormido")
3. *Das verlassene Mägdlein*: "Früh, wann die Hähne kräh'n" (*La doncella abandonada*; "Temprano cuando cantan los gallos"). El texto original de Eduard Möricke fue traducido al italiano por Enrique Fava Ninci y publicado como *La fanciulla abbandonata* para canto y piano en la revista *Stylo* n.º 4 de septiembre de 1920, con un comentario de Guillermo Salinas Cossío
4. "Hatt's nicht gedacht, das sein Strom so heiss" ("No pensé que su corriente era tan caliente")

• **Nueve lieder op. 4 (en dos cuadernos: de 1 a 4 y de 5 a 9). Leipzig, Ed. Carl Rülhe.**

• **Villancico. Texto: Gustavo Adolfo Bécquer. 1911.**

• **Dios te salve María, canto y piano, 1915. Dedicado a Lucrecia Dora y Cebrián. Edición manuscrita en la revista *Colónida*, n.º 4, 1916.**

• **Villancico, coro de niños, 2 vv y orq. cu. 1915.**

• **Minueto, orq. cu. 1915.**

• **Menuet, Lima, 1917. Revista *Variedades*. Dedicado a la bailarina Anna Pavlova.**

• **Homenaje a Watteau, Gavota, Lima. 1917. Publicado en *El Mercurio Peruano*, n.º 6, 1918, edición facsimilar del ms. Dedicatoria "A Daniel Hernández, cariñosamente". Comentario de Guillermo Salinas Cossío. Una versión impresa la editó la Casa Brandes, s.f.**

• **Rimas de Bécquer: para canto y piano, op. 37.** Edición: Guillermo Brandes. En las portadas se anuncian seis canciones, pero parece que la 5 “Del salón en el ángulo oscuro” y la 6 “Fatigada del baile” no se editaron. Textos de Gustavo Adolfo Bécquer. [1917].

1. “Hoy la tierra y los cielos me sonrían”
2. “No sé lo que he soñado”
3. “Tu eras el huracán”
4. “De lo poco de vida que me resta”. Dedicatoria: “A madame Gina de Araujo Olinda Regis de Oliveira”

• **Berceuse. Homenaje a Bécquer, op. 38,** piano solo. Lima, 1917. Dedicatoria: “A Lucrecia Dora y Cebrián”.

• **Dos lieder, 1919.** Textos: Teodoro [sic] Storm. Traducción: Isabel Sánchez Concha. Dedicados a la cantatriz Alma Simpson. Publicados en la revista *Familia*.

1. *Lied des Harfenmaedchens* (Canción de la arpista)
2. *Im Volkstone* (A la manera popular)

• **Lied “Aquel que pasa sin mirar las cosas”.** Canto y piano. Dedicatoria: “A Víctor Andrés Belaúnde, cariñosamente”. Comentario de Antonio Pinilla Rambaud. Publicado en *El Mercurio Peruano*, vol. 2, n.º 12, junio de 1919, pp. 457-462.

• **Danza del siglo XVIII,** piano. Publicada en la *Revista de Bellas Artes*, n.º 1, 1919, pp. 16-17.

• **Danza del siglo XVIII,** orquestación. Ms. flauta, 2 clarinetes, corno y cuerdas.

• **El canto nuevo. Himno plebiscitario.** 1926. Canto y piano. Texto: Ramiro Pérez Reinoso. Edición: Guillermo Brandes y Cía. “Homenaje de admiración al Patriota Presidente Augusto B. Leguía”.

• **El canto nuevo. Himno plebiscitario.** 1926. Canto y orquesta. Texto: Ramiro Pérez Reinoso. 2222/4440/Timp/perc/arpa, canto, cu.

• **Pavana del siglo XVIII, 1935.**

• **Égloga de luz.** Habanera. 1941. Canto y piano. Texto: Gliserio Tassara Baillet. Publicada por Guillermo Brandes. Dedicatoria: “A Sofía del Campo”.

• **Pequeño bosquejo incaico,** coro femenino a 4 voces. Publicación: *Boletín Latinoamericano de Música*, Suplemento n.º 3, Montevideo, 1937, pp. 24-25.

• **Marcha “El rotario”,** para orquesta, op. 42. Existe una versión para piano con el mismo número de opus.

- ***Impresiones de la tarde, op. 45: violin y piano / Dämmerungs-Stimmung: für Violine und Klavier. Dedicatoria: "A Emilio Tromben". Publicación: Guillermo Brandes.***
- **Variaciones sobre "El alegre campesino" de Schumann.**
- **"Des Müden Abenlied", barítono y piano.**
- **"Todos los santos", lied.**
- **"Olvidar", lied. Texto: Catalina Recavarren.**
- **Canto elegiaco. Violonchelo y piano.**
- **Serenata. Cuarteto cu.**
- **Contradanza. Cuarteto cu.**

Gerdes en imágenes



Galería de retratos

Figura 1

Federico Gerdes, 1909, publicado en *Revista Ilustración Peruana* n.º 1, 7 de enero de 1909



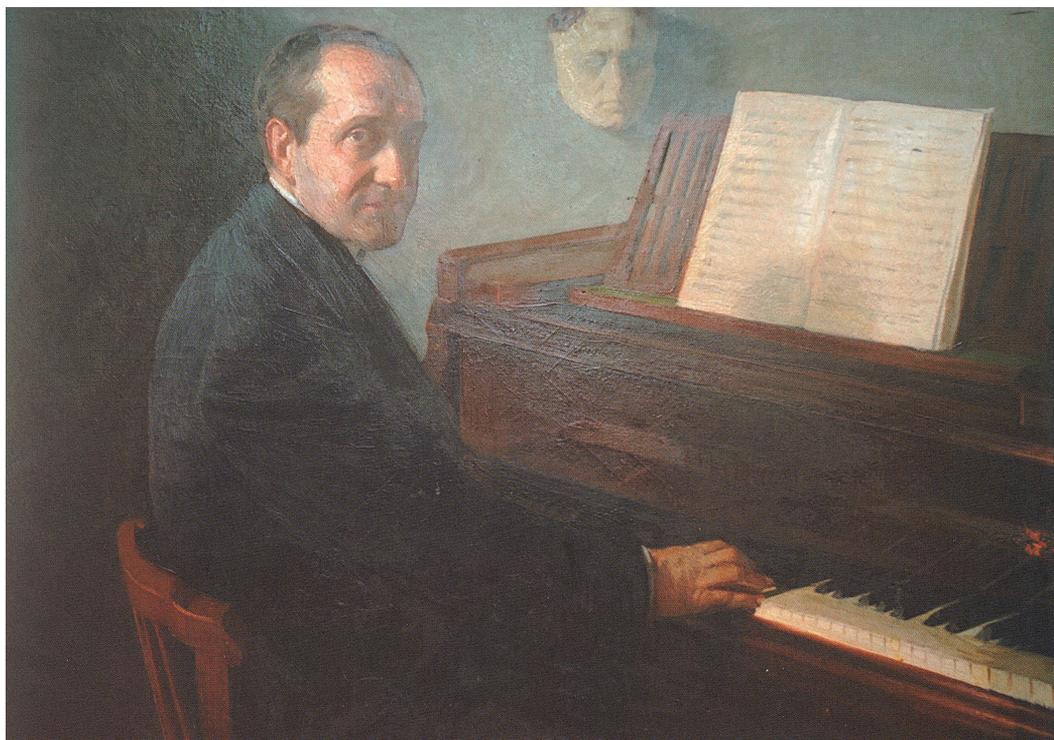
Figura 2

Federico Gerdes, 1918



Figura 3
Federico Gerdes, revista
Stylo, 1920

Figura 4
Retrato de Federico Gerdes, anónimo,
El Mercurio Peruano, n.º 6, 1918



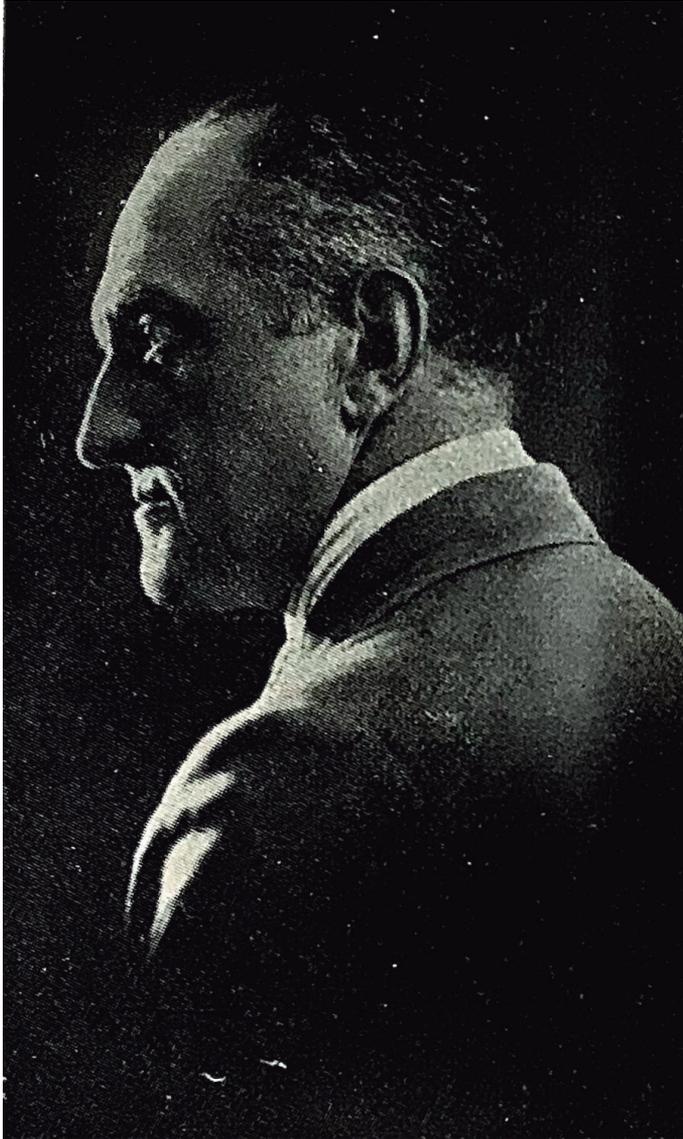


Figura 5
Federico Gerdes, *Álbum de Ayacucho*, 1924



Figura 6
Federico Gerdes, galería
de retratos de directores

Federico Gerdes en la Academia Nacional de Música



Figura 7.1

Federico Gerdes y José María Valle-Riestra, 1912, archivo de la Biblioteca Nacional del Perú



Federico GERDES

José María VILLA RIESTRE

Para Eduardo Walter Stubbs - -
pequeño souvenir de "Lo que el viento
se llevó" y de su hermosa charla en
recuerdo del gran músico peruano José
María Valle-Riestra:

Federico Gerdes tocando trozos de
"Los Maestros Cantores" y José María Valle-
Riestra siguiendo la ejecución al piano
con una partitura de bolsillo.
Lima, febrero 1943.

J. BASELLI C.
Lima-Perú
BODEGONES 288

Figura 7.2

«Para Eduardo Walter Stubbs, pequeño souvenir de "Lo que el viento se llevó" y de su hermosa charla en recuerdo del gran músico peruano José María Valle-Riestra. Federico Gerdes tocando trozos de "Los maestros cantores" y José María Valle-Riestra siguiendo la ejecución al piano con una partitura de bolsillo. Lima, Febrero 1943»

Figura 8

Federico Gerdes leyendo su informe anual en la ceremonia de clausura del año académico 1937 de la Academia Nacional de Música José Bernardo Alzedo



Federico Gerdes en sociedad

Figura 9

Inauguración de la exposición de pintura y escultura italiana de la Sociedad Filarmónica, 10 de mayo de 1923. De izquierda a derecha: Augusto B. Leguía (presidente del Perú), Ruffillo Agnolli (embajador de Italia), Benjamín Huamán de los Heros (Ministro de Guerra del Perú), José Carlos Mariátegui (escritor), Federico Gerdes (director de la Academia Nacional de Música y Declamación)





Figura 10

Reunión de camaradería de profesores del Conservatorio Nacional de Música y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Sentados en la primera fila de izquierda a derecha: Angélica Cáceres de Arce (violonchelo), Yolanda Fredmann (teoría y solfeo), Federico Gerdes (exdirector de la Academia Nacional de Música Alzedo), Lucha Negri (piano), Nello Cecchi (violín), Bertha de Redlich (violín), Carlos Sánchez Málaga (director del Conservatorio Nacional de Música), Ítala Negri (hermana de Lucha Negri). Segunda fila de pie de izquierda a derecha: Humberto Paris (trompeta), Gustavo Leguía (piano), Conrado de Marzi (violonchelo), Dora Vermer (tesorera del CNM), Violeta Tellería (canto), Carlos Reyna (violín), Emil Cermak (trompeta), Renato Bellacci (violonchelo), Luz González del Riego (secretaria del CNM), Alfonso Torino (corno). Tercera fila: Virginio Laghi (violín), Esteban Arce (esposo de Angélica Cáceres), Álex Salas Quezada (violín), Alfonso Mendoza (violín), Roberto Carpio (secretario del CNM), Juan Cabieses (violín), Fred Eggarter (corno) y Gregorio Caro (piano)



Figura 11
Gerdes con un grupo de alumnas de la Academia
Nacional de Música José Bernardo Alzedo, 1939

Federico Gerdes director

Figura 12

Federico Gerdes dirigiendo al coro de la Sociedad Filarmónica en la inauguración del órgano Tamburini de la basilica de María Auxiliadora, 16 de marzo de 1934. En el órgano, Pablo Chávez Aguilar



Programas de mano

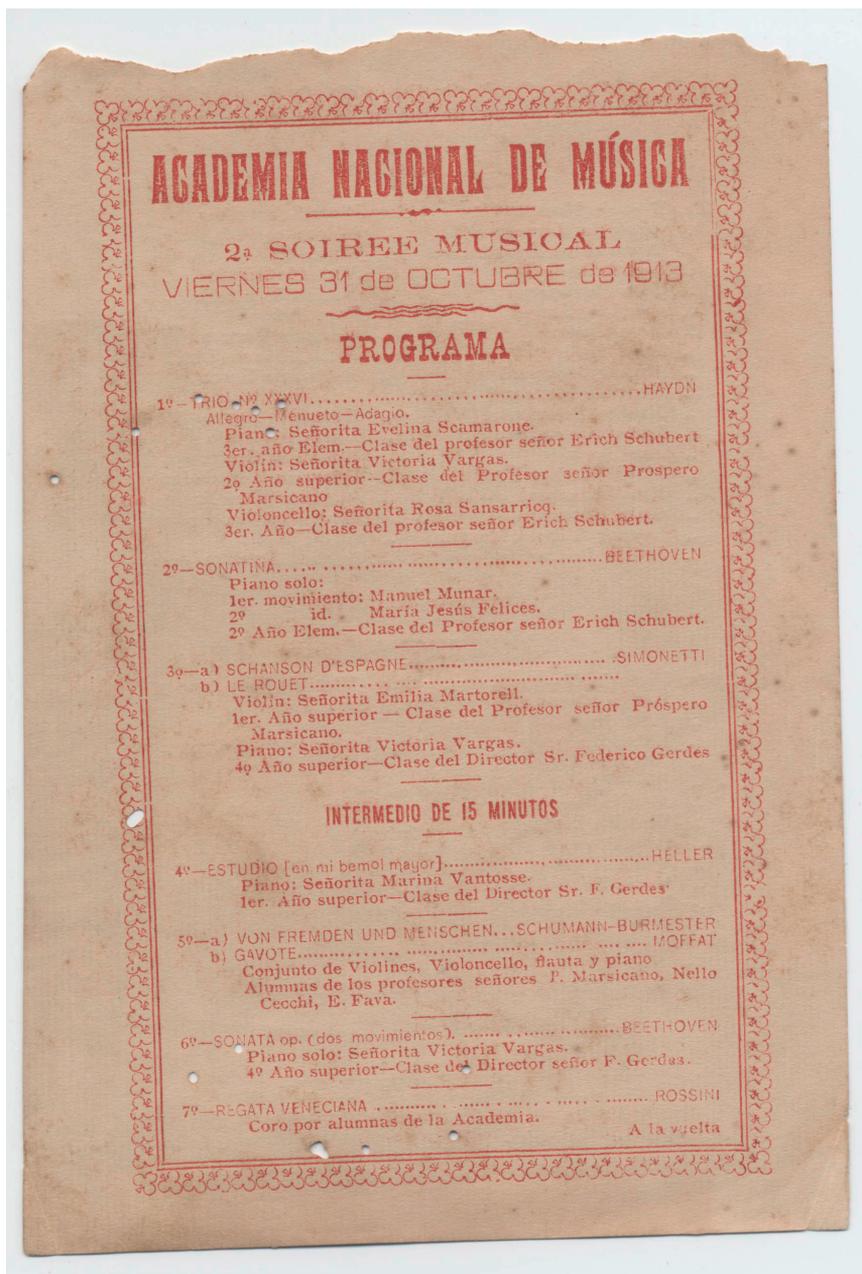


Figura 13

Programa de mano de la 2.ª Soirée Musical de la Academia Nacional de Música, 31 de octubre de 1913

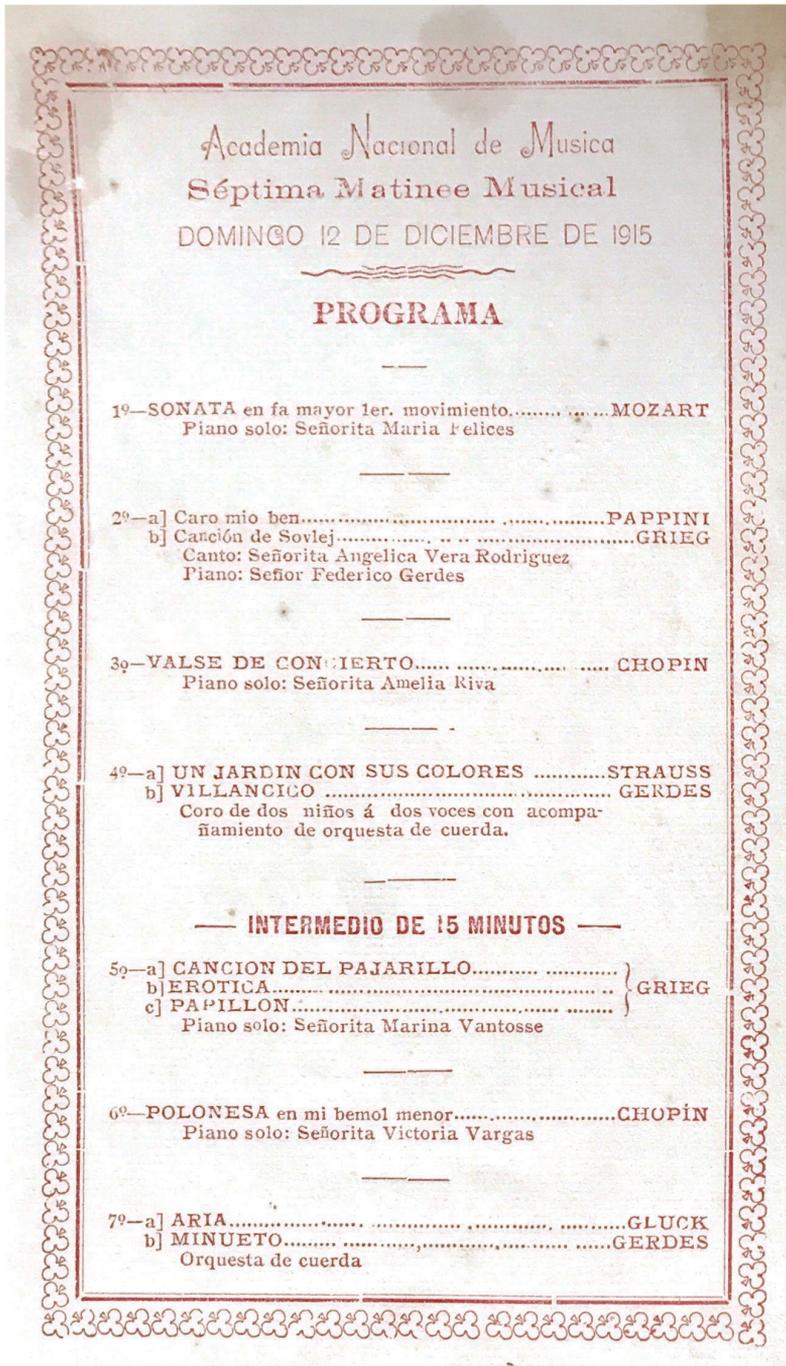


Figura 14

Programa de mano de la Séptima Matinée Musical de la Academia Nacional de Música, 12 de diciembre de 1915

Gerdes en el pentagrama



Dos partituras de Federico Gerdes

El corpus de obras musicales de Federico Gerdes está conformado por partituras breves, de corta duración, muy condensadas y con un control absoluto de los recursos que pone en juego. Como parte del *dossier* dedicado a este músico, al conmemorarse el sesquicentenario de su nacimiento y el septuagésimo de su deceso, *ANTEC: revista peruana de investigación musical*, entrega dos partituras que se habían mantenido manuscritas.

La primera es una canción para voz y piano compuesta –se supone– en 1915 sobre la primera parte del texto de la antifona *Ave Maria*, traducida al español. De hecho, el título es el *incipit* literario de la oración: “Dios te salve María”. Se trata de una suerte de recitativo o de canto salmódico que opera sobre la repetición de un sonido que se mueve al grado conjunto superior para crear una sensación de rezo. Lleva una dedicatoria: “A la señorita Lucrecia Dora y Cebrián, Lima, a 1-III-1915”, quien llegaría a ser su segunda esposa 35 años más tarde. El facsímil del manuscrito apareció reproducido en la revista *Colónida* n.º 4 de 1916, que fundara Abraham Valdelomar.

La otra es una *Danza del siglo XVIII*, originalmente escrita para piano y publicada en la *Revista de Bellas Artes*, n.º 1 (1919, pp. 16-17), cuando el maestro andaba en su primera década en el Perú y era ya una figura reconocida en el medio musical limeño Instrumentada para flauta, dos clarinetes en *si* bemol, un corno en *si* bemol y quinteto de cuerdas, tal vez formó parte de algún concierto de la Sociedad Filarmónica, o se tocó con algún ballet. Aquí la publicamos, como para desmentir que Gerdes sólo escribía para piano o canto y piano. Se añade un código QR para que quienes estén interesados en ella, accedan con facilidad a la partitura y a las partes.

Aurelio Tello

A la señorita Lucrecia Dora y Cebrián
a 01-III-1915

Dios te salve Maria

Federico Gerdes

Andante religioso

Soprano

Dios te sal-ve Ma-ri-a, lle-na e-res de gra-cia.

p

Piano

p *mf*

6

S

El Se-ñor es con-ti-go, ben-di-ta tú ee-res en-tre to-das las mu-

mf

Pno.

9

S

je-res y ben-di-to es el fru-to de tu vien-tre, Je-sús.

p

Pno.

p poco a poco rallentando *pp*

Danza del siglo XVIII

Dibujo musical: Aurelio Tello

Federico Gerdes
(1873-1953)

Moderato con eleganza

Flauta

Clarinete Sib

Corno Sib

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo



Gerdes visto por sus contemporáneos



LIED

POESÍA DE:
ALBERTO URETA

MÚSICA DE:
FEDERICO GERDES

Aquel que pasa sin mirar las cosas
e ignora adonde ha de llegar al fin,
¡qué bien ha de dormir, sobre las rosas
ajadas del festín!

Aquel que espera siempre en risueño
panorama que alivie su dolor,
¡qué bien ha de dormir cuando en su sueño
surja el sueño de amor!

Y aquel que busca para su alma enferma
remedio que jamás ha de encontrar,
¡qué bien ha de dormir cuando se duerma
para no despertar!

Un Lied de Federico Gerdes

El maestro Federico Gerdes publica en el presente número de Mercurio Peruano un *lied* que comenta unas estrofas de Alberto Ureta. Aunque carezco en absoluto de conocimientos técnicos musicales para tentar una crítica, sin embargo, encuentro en mí motivos suficientes para arriesgarme a esbozar algo así como un comentario sentimental sobre la nueva producción del Director de la Filarmónica.

Para los que no aman la música, para los que no comprenden el ardiente fervor de que nos encontramos poseídos los que adoramos a esta divinidad, nuestras palabras de entusiasmo, nuestros momentos de éxtasis, les deben producir extrañas sugerencias. Ellos no sospechan el mundo encantado que la música abre a nuestros espíritus, ellos no pueden vislumbrar el desfile de imágenes interiores que la música despierta en nuestra mente, ellos no adivinan la espectación emocional, la sensibilidad vibrante y febril que la música crea en sus fervorosos y apasionados oyentes.

El placer de la música, como la fe y el amor, son realidades colocadas más allá de la lógica. Con la inteligencia podemos tentar sus análisis; la razón podrá diseccionarlos y explicarnos sus mecanismos y sus modos; pero más allá de todo concepto que podamos formar, queda la sensación pura, queda la música, la fe y el amor, irreductibles a toda fórmula; queda una vibración sentimental que es todo; algo que no se explica, algo que por acción de la gracia adquiere vida, cuando para los demás, es sólo una idea pura, un concepto sin alma, un algo que si intentamos pasarlo por el corazón, nos dejará sentir el frío que destilan las cosas muertas.

El *lied* del maestro Gerdes es la imagen sonora de una poesía de Ureta: una identidad de sentimiento los hermana; podríamos decir que toda la música de Gerdes estaba latente en las estrofas de Ureta, así como que la obra del poeta no ha adquirido un total valor lírico hasta que Gerdes nos ha dado su traducción musical. Del lenguaje ordinario al lenguaje poético, y de la poesía a la música hay una graduación progresiva en intensidad emocional y en belleza; la poesía es la transposición musical del lenguaje en que expresamos nuestros pensamientos y nuestras sensaciones de la vida ordinaria, así como la música del *lied* es la voz misma del poeta, sólo que aumentada en valor emotivo, desenvuelta en sus diversos matices inexplicables en palabras, llevada en su acento, por la ayuda inapreciable que al poeta le da la voz poderosa y honda de la música.

Toda la delicadeza del alma de Ureta, toda la tristeza de su poesía que tiembla con ternura, toda la pálida sonrisa con que nos trata de consolar por su incurable melancolía, han sido prolongadas por Gerdes, dando a la nostalgia suave del poeta toda su valoración lírica.

Nos hace el músico preceder las palabras del poeta de unas modulaciones que nos describen el paisaje sentimental dentro del cual el *lied* va a desarrollarse; son unos acordes que expresan la angustia contenida, el romanticismo insatisfecho del poeta que pasa por la vida mirando las cosas y entristeciéndose de todo, sin saber por qué. Después, Gerdes emplea una misma frase musical para las dos primeras estrofas del poema, que son de una misma intensidad sentimental; mas el ritmo de esas estrofas lo acrece Gerdes en su valor emotivo, en las dos primeras palabras del tercer verso de cada estrofa, indicando la diversa posición sentimental en que el poeta se sitúa,

cuando define cómo será su sueño, que es la interrogación consoladora del alma de este delicado poema.

Lo patético, íntimo y profundo de estas dos primeras partes, es como la progresión dulce y tierna de una obsesión melancólica, es una lamentación suplicante que se modula dolorosamente sin encontrar la paz. Cuando acaban las palabras de la segunda estrofa, el piano, como recuerdo de una ilusión desvanecida, canta las notas del sueño del amor, mas es un solo instante, y el ritmo de la música envuelve a la tercera estrofa, donde se resume todo lo dramático de la composición. Gerdes ha sabido encontrar unos acordes lúgubres en los que vibra todo el terror de la visión del eterno dormir. El motivo lírico en este punto se ha dramatizado y es el momento, a mi parecer, en que los espíritus del poeta y del músico se han dado el abrazo más fuerte.

Los dos se han colocado en un mismo punto de vista ante la muerte, que, por otra parte, es la posición de todos los románticos. Por no sé qué misteriosos procesos, los que viven insatisfechos, piensan en la muerte como en la suprema liberadora, y por la atracción que el porvenir ejerce sobre el presente, llegan en verdad, ante la idea de que la muerte es la paz, a encontrar en su evocación un poco de calma.

¡Qué bien ha de dormir, cuando se duerma! (para no despertar) dice Ureta.

Es la posición de los que sienten la desesperanza en lo hondo del pecho, bien lejos, por cierto, de los q' piensan en la muerte como una extranjera desconocida, de los q' la imaginan como una puerta misteriosa y estrecha tras la cual, ante la clemencia infinita y frente a la conciencia de nuestra pequeñez, lo que se despierta en los corazones en un sentimiento de beatitud apacible y de esperanza ilusionada. Gerdes, acabadas las palabras del poema, hace sonar unas modulaciones que prolongan el sentimiento sombrío de la última frase de Ureta, mas después, hay un acorde último, que es como una rectificación completa, y que, en mi concepto, es una exacta interpretación del alma del poeta, en el conjunto de su obra, en la cual, no es la desesperación la nota característica, sino una tristeza tierna y sonriente, que allá en su fondo más íntimo, está repleta de esperanza. Gerdes concluye con un acorde que es una aspiración a lo alto; se diría que lleno de esperanza, después de todas las melancolías de la vida, lanza su alma con la del poeta que comenta, al silencio eterno del espacio infinito, para comenzar la gran aventura que se abre tras la muerte.

La técnica de esta última obra de Federico Gerdes es de lo más acabada y moderna. Gerdes se separa de la concepción primitiva del *lied*, de carácter sencillo y melódico —la misma melodía se utilizaba para todas las estrofas— al objeto de hacerlo fácil al canto y popularizarlo, —forma del *lied* que quedaba por entero subordinada a las palabras del canto, en que el papel de la música se reducía a un mero acompañamiento.

La mayor parte de los *lieder* de Schubert —que por otra parte, encierran bellezas inapreciables— responde a esta manera de entender las relaciones entre la música y la poesía. Fué Schumann el que creó las nuevas formas del *lied* y le señaló a este género musical los nuevos rumbos dentro de los cuales tan perfectas obras de arte debía realizar el mismo Schumann, y que después, —concretándose a los compositores germánicos— habían de continuar tan brillantemente, aportando al *lied* toda la técnica

wagneriana, hasta el punto de hacer de cada uno de ellos un pequeño drama lírico, los genios poderosos de Hugo Wolf y Brahms.

Federico Gerdes se ha guiado por estas nuevas normas al escribir su reciente producción. Hay en ella una absoluta independencia entre el canto y el acompañamiento; este último tiene un valor absoluto y autónomo y expresa la realidad infinita de la situación lírica, de la que el canto no es más que la traducción en palabras; es decir, Gerdes ha hecho de la poesía de Ureta el principio de su música, pero entendiendo la poesía como lo hacía Ricardo Wagner, para el cual el poema no son las palabras que forman los versos, sino el movimiento interior del pensamiento que desborda la expresión verbal y aspira a convertirse en la forma más fluida e inefable de la música.

Quisiera dar a mis palabras un calor tal de cordialidad que moviera a los lectores de "Mercurio Peruano" a familiarizarse con ésta y con las otras formas de la música, para que cumplidamente se pudiera apreciar en el Perú, el valor de cultura extraordinario que para un pueblo significa su educación musical, y de esta manera se comprendería, en su plena significación, la obra que en la vida espiritual del Perú está llamada a realizar la Sociedad Filarmónica. Desgraciadamente, esta exquisita forma musical del *lied*, es de difícil difusión para el gran público; una muchedumbre se coloca, difícilmente en el recogimiento íntimo y en la atmósfera especial e intensa que son necesarios para gozar de estas cortas y febriles obras, que acaban apenas comenzadas, y cuyo estremecimiento de vida extraordinaria, cuya visión lírica, interna y precisa, dura sólo unos cuantos minutos.

Como la poesía lírica, cuyas formas determinan el carácter de la música, el *lied* expresa a maravilla todos los estados del alma, y adquiere un carácter confidencial e íntimo que lo hace apto para poder cristalizar en él los más sutiles estremecimientos de la sensibilidad. Es una forma de música para un pequeño grupo, en que todos comulguen en un mismo amor; entonces, como con un libro de versos en la mano, pero de una manera más completa, podremos abandonarnos a esas fiestas del alma, en que despertamos, en nuestros espíritus, estados suaves, que solo esperan que la voz se alce y que el piano haga brillar la pedrería de su tesoro oculto, para que nos envuelva el vórtice lírico, en cuyo abrazo encontraremos nuestra exaltación o nuestro consuelo.

De mí sé decir, que cuento como fiestas del espíritu las noches en que la amabilidad del director de la Filarmónica nos lleva al patio de la casa de Torre-Tagle para hacer música. En el silencio de la alta noche, bajo la luz lunar, el pasar de las nubes por el cielo crea alternativas de luz y sombra que engendran la belleza múltiple de este oasis de bella arquitectura. Las formas moriscas de las arquerías superiores, en tonalidades claras, las líneas oscuras de las columnas y entablamentos, el refulgir fantástico de los azulejos, la idea de que este paisaje de piedras y maderas centenarias es como el estuche que encerró una vida cuyo perfume se ha evaporado, el sentimiento de que estamos dentro de sus muros como prisioneros del pasado, y que nuestras preocupaciones del día son como una violación de la paz de esta bella tumba del espíritu de los tiempos coloniales, crean una atmósfera propicia para que la música nos embriague con su brujería.

Fulgen las estrellas en la alta distancia, como ideales lejanos por alcanzar, y tanto más distantes las imaginamos, tanto más cercanas, por el filtro musical, las

sentimos en nuestros corazones; como si fueran veladas sugerencias de lo inmortal que vive en nuestros espíritus. Suena la música, que nos arranca de la vulgaridad de los días cotidianos, que nos sumerge en éxtasis, que nos acerca a lo que es más querido a nuestros espíritus, y las estrellas distantes se ocultan tras una nube; mas el mundo interior y bueno que ha creado la música, nos enciende un ideal más modesto y humano en nuestras manos, que resplandece como una antorcha. Alumbrados entonces por esta luz misteriosa, penetramos en nuestro mundo interior, y como haciendo obra de amor, laboramos por nuestro perfeccionamiento; perdidos en la música exploramos regiones desconocidas de nuestra alma; y es una delicia sentir conversar, prendidas en los incidentes de la música, a la parte de nosotros que convive a todo instante con nuestra conciencia, y a aquella otra, que como un huésped desconocido, sólo se revela en los momentos en que por acción de la música bordeamos los límites de lo infinito.

La música crea una alucinación que nos despersonaliza, pero al mismo tiempo, nos hace sentir que vivimos en un plano de vida superior. Dije al comienzo que tanto la música como la fe y el amor son realidades que no se explican, y que aquel que no siente sus efectos, difícilmente asiente al contenido que los creyentes solemos darles.

Una última comparación, que he encontrado apuntada en Camille Mauclair, servirá para hacer comprender las afinidades que existen entre los tres sentimientos. Una tortura que produce la música, es la vuelta a la realidad de tejas abajo. Del mundo en que nos hace respirar la música, lleno de los motivos superiores de la vida, volver a la vulgaridad de la calle, es una dolorosa decepción. Comparen los que crean, los momentos pasados en la Iglesia, frente a frente sus almas y Dios, y la vuelta a la vida ciudadana; comparen los que aman, esta inmersión en la realidad común, después de una de esas horas llenas de inefable y de infinito junto a la persona amada, y comprenderán la decepción cuando la magia de la música se extingue, y la antorcha de ideal que alumbró en nuestras manos y sirvió para mejor conocernos y para guiar nuestro perfeccionamiento, se apaga y nos deja en tinieblas.

No hay nada que temer, sin embargo, porque una dulce bondad se despierta al recuerdo de las horas pasadas; y de mí sé decir, que cada noche después de una sesión de música, las estrellas, que brillan como distantes ideales, dentro del cuadrado que dibuja en el cielo la arquitectura de Torre-Tagle, han tenido más palabras consoladoras, que han reconfortado mi espíritu como un bálsamo de idealidad.

ANTONIO PINILLA RAMBAUD

“HOMENAJE A WATTEAU”, de Federico Gerdes

La nueva producción del maestro Gerdes es sintomática de sus preferencias. Todavía no hemos olvidado la magnífica impresión que produjo el Ballet, compuesto por la genial Pawlova, en homenaje a nuestro Director de la Academia Nacional de Música, sobre un Minueto suyo, que es todo un primor de distinción y de elegancia.

El amor, por lo antiguo, es un fenómeno constante en la Historia de la Música; pocos son los compositores que no han sentido el encanto de resucitar formas pasadas y de revivir emociones pretéritas; pocos los que no se orgullecen de alguna insigne prosapia artística, que determine y oriente sus predilecciones: Liszt, padre del romanticismo, reclamaba para sí precursores clásicos; Schumann hablaba “de un comercio con los antiguos que depuraba y fortalecía su inspiración”; Verdi, cristalizaba en su memorable aforismo “Ritorniamo all’antico”, todo un programa de renacimiento artístico nacional; Debussy, que algunos ignorantes sólo consideran como devastador y anárquico, juraba por Bach, trató de revivir en corales los antiguos refranes de la Francia ancentral, y en su delicioso homenaje a Rameau, dice toda su inspiración, por quien representa, para él, el más genuino exponente de Francia; el mismo Ricardo Strauss, que alguna vez anatematizó a los que querían “detener la atracción inmensa del progreso” ensayó en su “Caballero de la Rosa”, un remozamiento de la orquesta de Mozart, reduciendo las proporciones de su sinfonía ciclópea, a los moldes discretos del maestro de Salzburg. El espíritu humano vivirá siempre de estas resurrecciones que solidarizan a los muertos con los vivos, al pasado con el porvenir y á los maestros con sus discípulos. El renacimiento de formas vividas, es una manifestación del valor imperecedero de las emociones humanas. Los que desprecian las formas clásicas, los que no ven en ellas sino la estereotipación de moldes caducos, olvidan que todas las formas de expresión humanas fueron hijas de una emoción, que también los antiguos sabían sentir, y que no hay conquista del espíritu, que no se deba a una suprema exaltación, que determina una intuición genial de los secretos del alma.

Ninguna influencia francesa, sobre los demás pueblos, ha sido hasta hoy, en que la Francia triunfal y heroica renovará todas las formas del pensamiento, más decisiva, q’ la que ejerció su arte de los siglos XVII y XVIII. Hablar del espíritu francés, imitar a los franceses, ha sido siempre reproducir algo de la gracia elegante y leve del siglo de Luis XIV y Luis XV. Por fuerza irresistible de contraste, de todos los pueblos de Europa, ninguno sufrió más hondamente en su pensamiento y en su arte la sugestión refinada de Francia que la Prusia volteriana de Federico II, la misma que edificó Postdam, la misma que más tarde nutrió a sus filósofos con las lecturas de Rousseau. El maestro Gerdes comparte con sus compatriotas la misma seducción suave, que tiende a liberarlos de la rudeza de una inspiración trascendente pero huérfana de alas. Gerdes ha sabido traducir en su delicado “Homenaje a Watteau” no sólo esa amable discreción, esa ciencia infinita de los *matices*, que hace inconfundible las obras francesas de los siglos XVII y XVIII; también se ha compenetrado con la nostalgia desgarradora y la melancolía que Watteau sabía poner en sus obras, sin perder por eso ni la gracia soberana ni la exquisita distinción de sus contemporáneos.

La obra de nuestro compositor, y podemos llamarlo nuestro, porque a él nos unen los lazos de la raza y de la simpatía, revela también el mérito de haber evitado

el peligro del error en que incurren los que en su afán de restaurar las antiguas producciones, las copian servilmente, usando de los procedimientos de una técnica en desuso. Gerdes se mantiene siempre hombre de su tiempo; más que una reproducción de una época dá su impresión sobre esa época. La factura se inspira en los maestros de la antigüedad, pero no se trata aquí de un ejemplo escolar de arte retrospectivo; es una opinión sobre maneras de sentir de otros tiempos; hay en la forma de producirse maneras de armonizar y una elasticidad de modulación, que sólo son conocidas por los músicos de estos tiempos. La obra de Gerdes es un comentario y, sobre todo, como el mismo la titula, un homenaje a que lo llevan las inclinaciones propias de su espíritu y sus aficiones históricas.

G. S. C.

Gerdes de oídas



Homenaje a Watteau (Gavota)
por Guadalupe Parrondo



Homenaje a Bécquer (Berceuse)
por Guadalupe Parrondo



Impresiones de la tarde
por Carlos Johnson (violín) y Katia Palacios (piano)





Temas



Aurelio Tello
(Cerro de Pasco, 1951)



Musicólogo, compositor y director coral. Desde 1982 radicó en México donde realizó investigaciones para el CENIDIM. Ha sido redactor del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario Iberoamericano del Cine*. Fundó en 1989 la Capilla Virreinal de la Nueva España. Realizó el programa radial ECOS DE UN PASADO SONORO: LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA. Participó en congresos, cursos y conferencias en México, América Latina, Estados Unidos y Europa y obtuvo reconocimientos y distinciones: el Premio de Excelencia Académica del INBA, el Premio de Musicología “Casa de las Américas” de Cuba y la cátedra de musicología “Jesús C. Romero” (2008). Sus obras han sido presentadas en foros, festivales y ciclos de conciertos de música contemporánea. Ganó los concursos de obras corales “Ciudad Ibagué” (1982) y Banco Central de Reserva del Perú (1987). En 2007 obtuvo su maestría en musicología por la Universidad Veracruzana. Cursa el doctorado en musicología en el posgrado de música de la UNAM. En el 2014 fue designado Exalumno Ilustre del Colegio Nacional “Daniel A. Carrión”, de Cerro de Pasco, Perú, y Profesor Honorario del Conservatorio Nacional de Música del Perú. En el 2016 recibió el premio Personalidad Meritoria de la Cultura por parte del Ministerio de Cultura del Perú. Es profesor de la Especialidad de Música de la PUCP y editor de publicaciones de la Universidad Nacional de Música. Conduce PROGRAMA DE MANO: MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA LATINA en Radio Filarmonía de Lima.

Federico Gerdes en los 150 años de su nacimiento y 70 de su deceso: Una aproximación

Federico Gerdes on the 150th anniversary of his birth and the 70th anniversary of his death: An overview

Aurelio Tello Malpartida



Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 31 de octubre

Resumen

Federico Gerdes ha sido considerado un músico de importante presencia en la historia de la música peruana. Varias razones lo sustentan: fue el director fundador de la primera casa de estudios académicos en el Perú y la dirigió durante treinta y cinco años; organizó por más de cuatro décadas la vida musical de la ciudad capital de la República; introdujo un repertorio prácticamente desconocido en nuestro país que abrió horizontes estéticos y formó el gusto de los amantes de la música; entregó un pequeño manojito de composiciones de rigurosa factura que, pese a su brevedad y poca amplitud, contienen altos valores musicales. Extendió, hasta el fin de sus días, la visión romántica de la música en la que se había formado. Viviendo la etapa de los nacionalismos e indigenismos, se mantuvo ajeno a esas preocupaciones. Dejó sentadas las bases de una cultura musical cuya trascendencia se siente hasta la actualidad. En la conmemoración del sesquicentenario de su nacimiento y en el septuagésimo de su muerte se hace una somera revisión de su persona, su obra, sus acciones y de las huellas que dejó en nuestra música.

Palabras clave

Gerdes; romanticismo; música para piano; música peruana; Sociedad Filarmónica

Abstract

Federico Gerdes has been considered a musician with an important presence in the history of Peruvian music. Several reasons support this: he was the founding director



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

of the first house of academic studies in Peru and directed it for thirty-five years; he carried out the musical life of Peru's capital city for more than four decades; he introduced an unknown repertoire in our country that opened the aesthetic horizons and shaped the taste of music lovers. He composed a handful of rigorously crafted works that, despite their brevity and limited breadth, contain high musical values. He extended his romantic vision of music, in which he had trained until his last days. Living at the same time of both nationalisms and indigenism trends, he remained oblivious to those concerns. He laid strong bases for a musical culture whose significance remains in our time. In commemoration of the sesquicentennial of his birth and the seventieth anniversary of his death, hereby is a brief review of his character, his work, his actions, and the imprint he left on our music.

Keywords

Gerdes; Romanticism; Piano music; Peruvian music; Philharmonic Society

Prolegómeno

En la música académica peruana, los años aurales del siglo XX están signados por dos facetas: una, la continuación y declinación del romanticismo del siglo XIX, y otra, el nacimiento de las corrientes nacionalistas. El romanticismo se manifestó en la obra de los compositores arequipeños Octavio Polar (1856-1916), Manuel Lorenzo Aguirre (1863-1951) y Luis Duncker Lavalle (1874-1922). En Lima, ese espíritu lo representaron a cabalidad José María Valle Riestra (1858-1925) y Federico Gerdes (1873-1953).

Los arequipeños, pianistas los tres, bebieron en las canteras de Friedrich Duncker, pianista alemán avecindado en la ciudad del Misti, quien introdujo en ella la música de Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin y Liszt (Ríos Checllo, 2016, p. 15). Tuvieron una formación local y se proyectaron desde su ciudad natal como genuinos cultores de la estética del romanticismo, tras las huellas de los modelos con los que habían aprendido música y encauzado su vena creadora (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 121). Valle Riestra y Gerdes tenían educación europea. Técnicamente impecables como lo revelan sus partituras, acusaban afinidades con la estética de Wagner, la que volcaron en sus obras. Realizaron su vida musical sólo en Lima. Les tocó a ambos compartir espacios con una floreciente generación de compositores que respondían a los nuevos vientos del siglo XX.

La tendencia generalizada de la creación musical en el Perú era la de un nacionalismo folclorizante que tuvo fuertes lazos con el indigenismo. La obra de compositores como Daniel Alomía Robles (1871-1942), José Castro (1872-1945) o Luis Duncker Lavalle (1874-1922), se constituyó en pionera de una música de arte con color nacional. Cada uno de ellos tomó elementos de la tradición musical peruana que encajaron en las más diversas formas y géneros. La fracasada *Ollanta* (1900) de Valle Riestra había sido el primer intento de crear una ópera nacional (Rengifo, 2014, pp. 107-111); las piezas para piano de Duncker Lavalle – v.g. *Quenas* o el vals *Cholita*– revelaban una filiación semipopular de tintes salonescos y la *Polonesa* de Octavio Polar hacía manifiesta su filiación chopiniana. Pero fue entonces que arreciarían otros vientos en nuestra música: *El cóndor pasa* de Alomía Robles ejerció un fuerte impacto por su vena india y su denuncia antiimperialista y José Castro sustentó con contundencia la tesis

del pentafonismo incaico (Rozas, 2022, pp. 394-398). Carlos Raygada juzgaría que la música peruana estaba situada en el terreno del *folclore-imitación* (Tello, 2010, p. 155).

Más adelante, Ernesto López Mindreau (1892-1972), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1985), monseñor Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Roberto Carpio (1900-1986), Theodoro Valcárcel (1902-1942) o Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) trataron de conjugar las nuevas tendencias compositivas (entre el impresionismo francés y el pentafonismo nativo) con el sabor local, en un conjunto de producciones que se distinguían por su estilización del folclore andino o costeño. Los *31 cantos del alma vernácula* expresan el acercamiento de Valcárcel a la música y poesía de raíz indígena; las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* o los *Seis preludios incaicos* de Chávez Aguilar toman el pentafonismo, ya afinado como imagen histórica de la música ancestral, como punto de partida; Luis Pacheco de Céspedes plasmó evocaciones de lo incaico en sus *Danzas sobre un tema inca*; piezas como *Yanahuara* y *Caima* de Sánchez Málaga revelan los elementos tempranos del mundo indigenista con aromas impresionistas, y los mismos logros se evidencian en las tres canciones corales de Roberto Carpio: *Triste*, *Pasacalle* y *Huayno mestizo* (Tello, 2001). *La Marinera y tondero* de López Mindreau parte de los aires de esta danza criolla de matriz sesquiáltera; La música peruana se situaba en el campo del *folclore-creación* (Tello, 2010, p. 163). En una actitud marginal, Alfonso de Silva (1903-1937) buscaría sus propios caminos.

La bibliografía y documentación revisada a propósito de esta aproximación a Gerdes deja señales de que románticos e indigenistas o nacionalistas vivían en mundos paralelos. Coincidieron en el tiempo, pero no en una tanda de cosas que más bien los separaban: las tareas musicales en las que andaban comprometidos, sus distintos orígenes, su educación, su formación musical, sus intereses, su conocimiento del Perú y de lo peruano. No fue casual que Gerdes manifestara repetidas veces su admiración por Valle Riestra y quizá parte de la coincidencia, dejando a un lado la diferencia de edades que los separaba —quince años— fue la larga estancia de ambos en Europa. Gerdes había sido llevado a Hamburgo a los 10 años de edad; Valle Riestra partió al Viejo Continente a los 9. Regresaron siendo adultos. Y si infancia es destino, fue entonces cuando se fraguó en ellos la mirada con la que luego trabajaron en el Perú. La absoluta dedicación de Gerdes a las temporadas de la Sociedad Filarmónica, donde el repertorio dominante era centroeuropeo, barroco-clásico-romántico, con obras de cámara y partituras sinfónicas dadas en conciertos especiales, revela toda una visión del mundo. Salvo en una pequeña pieza coral, con texto en quechua, en la obra de Gerdes no hay ni un asomo, ni un mínimo rasgo que proviniera de las vertientes locales.

Los nacionalistas, aún cuando pisaran Europa como Theodoro Valcárcel o López Mindreau —que era un nacionalista, pero no un indigenista—, veían el arte musical desde otro ángulo. Toda hispanoamérica buscaba sonar con un tono diferente al de Europa. Músicos contemporáneos de Gerdes habían dado un paso decisivo en la construcción de un corpus que aportara una nueva voz a la cultura occidental: Alberto Williams, Julián Aguirre (Argentina), Simeón Roncal (Bolivia), Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Heitor Villa-Lobos (Brasil), Humberto Salgado (Ecuador), Manuel M. Ponce (México), Pedro Humberto Allende (Chile), Jesús Castillo (Guatemala) (Tello, 2004, pp. 212-239). Ese paso se llamaba nacionalismo musical. Surgía para dar cauce a la búsqueda de identidad en un continente joven, donde la convergencia de culturas hacia

aflorar muchos rostros y muchas voces muy distintas unas de otras. Y en esas filas estuvieron Alomía Robles y los más jóvenes Valcárcel, Sánchez Málaga, Carpio y López Mindreau, que procedían de Puno, Arequipa y Chiclayo. Ninguno de ellos integró nunca la programación de la Sociedad Filarmónica de Lima. Raygada dice que el trujillano Carlos Valderrama, a su regreso de Estados Unidos, presentó obras en la temporada 1918 de la Filarmónica, sin que sepamos cuáles porque el cronista las omite (Raygada, 1963, p. 91) y es curioso que un compositor de menor relevancia, apareciera incluido en la exquisita programación de la SFL.

Hay una histórica foto donde están retratados Alfonso de Silva, Carlos Sánchez Málaga, el pianista Francisco Ibáñez, Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel y Ernesto López Mindreau. No hay noticias de la razón para que se fotografiaran juntos estos músicos y no es preciso el lugar ni la fecha, tal vez alrededor de 1920, antes de que Silva se marchara a España, pero allí no están ni Valle Riestra ni Gerdes. El único cercano a éste último fue Alfonso de Silva como alumno de piano y de quien en la Academia Nacional de Música se opinaba que “perdía el tiempo componiendo música por su cuenta” (A. Sánchez Málaga, 2012, p. 115). Hay otra foto igualmente histórica donde se ve a Gerdes tocando al piano *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner mientras Valle Riestra sigue la ejecución con una partitura. La elección del repertorio de estudio resulta elocuente y no amerita comentario.

Valle Riestra murió en 1925, cuando el indigenismo y los nacionalismos despuntaban con fuerza, pero con la íntima satisfacción de haber visto el triunfo de su ópera *Ollanta* —antecesora de estas corrientes— en el reestreno de 1920, bajo el auspicio del gobierno de Augusto B. Leguía (Rengifo, 2014, pp. 139-151). Gerdes le sobrevivió poco más de un cuarto de siglo, hasta su fallecimiento en 1953, abocado a los conciertos de la Sociedad Filarmónica, ya que había dejado la dirección de la Academia de Música en 1943, cuando ésta caminaba a convertirse en Conservatorio (Sociedad Filarmónica de Lima, 2006, p. 77). Se volverá más adelante a valorar la labor de Gerdes como promotor, difusor, director y pianista, para entender mejor su papel en la música del Perú. Ahora pasemos a conocerlo en sus rasgos más personales.

Trayectoria de un músico peruano-alemán

El siglo XIX peruano vio la llegada de numerosos inmigrantes europeos que se asentaron en nuestro país, echaron raíces, dejaron prole y se integraron al medio social, económico y cultural. La presencia de alemanes en el Perú ocurrió apenas declarada la Independencia. En 1822 arribaron al Callao Anton von Lotten y Daniel Schutte, quienes venían como sobrecargos de un navío norteamericano, trayendo mercancía que pretendían vender en el Perú (Ríos Checllo, 2016, p. 12). En 1857 se había producido una primera llegada de inmigrantes alemanes para poblar la zona del Pozuzo y Oxapampa (Vásquez Monge, 2009, p. 90). Más tarde, otros alemanes llegarían a desarrollar actividades pedagógicas, comerciales y artísticas. Fue el caso de Arthur Laukin, que desembarcó en 1854 y vivió en la capital por más de una década con amplio reconocimiento (Barbacci, 1949, p. 468) antes de ser cónsul de Prusia en Cerro de Pasco (Sánchez Málaga, 2012, p. 102); Johann Friedrich Duncker van Gogh, músico y pedagogo alemán que llegó a Arequipa en 1855 (Barbacci, 1949, p. 449) donde fundó una academia

de piano y procreó una familia de músicos —Roberto y Luis los más sobresalientes—; German Decker, arribado a Lima en 1872, pianista y compositor, y Bernardo Wollenberg, que se estableció en Lima en 1885 (Sánchez Málaga, 2012, p. 105). Entre esos alemanes que se avecindaron en el Perú estaba Frederik August Gerdes Menz (Carbone, s.f.), que residió en Tacna desarrollando actividades comerciales (Raygada, 1963, p. 54; E. Pinilla, 1985, p. 141) y donde formó familia con Clara Virginia Muñoz-Cabrera Barda, con quien contrajo matrimonio el 21 de noviembre de 1870 (Libro 12 de Matrimonios, Parroquia de Tacna, citado en Bresani, 2021, p. 202). El 19 de mayo de 1873 vino al mundo el más notable de los frutos de esa unión: un vástago al que bautizaron como Federico Carlos Pedro a quien, desde sus primeros años, dedicaron a la música. Hubo otros hijos en la familia: Federico Víctor (1872), Adolfo (1875), Luis (1876), María (1882) y Francisco, nacido en 1890 en Alemania. No parece que alguno de los hermanos tuviera inclinaciones musicales.

Probablemente el curso de los acontecimientos que se sucedieron en el Perú en los años siguientes determinó que la familia Gerdes se marchara a Europa. La infancia de Federico hijo estuvo marcada por la Guerra del Pacífico y el final del conflicto, en 1883, significó la anexión de Tacna a Chile. Dice Bresani que “la guerra con Chile y particularmente la ocupación de Tacna, luego de la Batalla del Alto de la Alianza, el 26 de mayo de 1880, desarticula los ejes comerciales y trastoca la vida y planes de la familia Gerdes-Muñoz” (2021, p. 202). Quizá, viendo que la situación política no era estable, que el deterioro económico era grande y que la chilenuzación de la zonas capturadas por el país del sur durante el conflicto bélico y que siguió a lo largo de medio siglo —Tacna, Arica, la provincia de Tarapacá, y la región de Antofagasta (que era boliviana)— se había convertido en una hostil política de estado, hicieron que el padre de nuestro músico decidiera llevar a su familia a su natal Alemania. Cuánto impactó la guerra y la consiguiente derrota en el pequeño Federico, no lo sabemos, pero el hecho de que, cuando se discutía el retorno de Tacna al Perú, Gerdes compusiera en 1926 un himno plebiscitario, mostró su clara identificación con el anhelo de que su ciudad natal se reintegrara al territorio nacional.

Tenia 10 años de edad cuando dejó Tacna para siempre. Lo llevaron a Hamburgo a terminar sus estudios escolares para luego matricularse en 1890 en la academia del doctor Heinrich Spangenberg (alumno de Anton Rubinstein) en Wiesbaden (Barbacci, 1949, p. 458; Raygada, 1963, p. 54). En 1893 ingresó al Real Conservatorio de Leipzig donde estudió piano a lo largo de cinco años como discípulo de Johannes Weidenbach y Carl Reinecke —maestro nada menos que de Isaac Albéniz, Max Bruch, Frederick Delius, Edvard Grieg, Leoš Janáček, Hugo Riemann, Arthur Sullivan y Felix Weingartner, por citar algunos músicos ilustres— y armonía y contrapunto con Salomon Jadassohn en cuyas clases fue condiscípulo de Wilhelm Backhaus, uno de los grandes pianistas de todos los tiempos, y de Franco Alfano, que pasó a la historia por ser quien terminó la inconclusa *Turandot* de Puccini. Según Barbacci, Gerdes presentó “una fuerte manifestación de amnesia” (1949, p. 458), por lo que decidió especializarse en dirección orquestal con Karl Panzner (Barbacci, 1939, p. 49; Raygada, 1963, p. 54), en una época, titular de la orquesta del Gewandhaus de Leipzig.

Era aún estudiante del Conservatorio cuando sus cuatro *Lieder op. 1: n.º 1. Wiegenlied: “Schlafe Kindchen, schlafe ein”* (Canción de cuna: “Duérmete pequeña,

duérmete"); n.º 2. *Wegmüde*: "Die Wälder so still" (Cansado: "Los bosques tan silenciosos"); n.º 3. *Die Verlassene*: "Am Brunnen bah' ich gestanden" (El abandonado: "En el pozo me detuve") y n.º 4. *Reckas Lied*: "Ich hab' ein' trauten Liengesell" (La canción de Recka: "Tengo un cariño"), publicados en 1897 por la editora Carl Rühle (Hofmeister, 1897, p. 460) se interpretaron en la inauguración de la Sala de Conciertos de Leipzig, en presencia del rey Alberto de Sajonia.

Al término de sus estudios estuvo activo como pianista acompañante, ofreciendo recitales en diversas ciudades de Alemania y como director de orquesta y coro en el teatro de Düsseldorf. Permaneció un año en el de Szczecin, en Pomerania, una región histórico-geográfica de la antigua Prusia situada en el norte de Alemania y Polonia, en el litoral del mar Báltico. En 1901 realizó una gira a Rusia con algunos de sus colegas músicos. Entre 1906 y 1908 radicó en Berlín y ganó prestigio como repetidor del repertorio wagneriano para quienes iban a perfeccionarse a Alemania. Según Carlos Raygada, recibía a los alumnos que desde París le enviaba el cantante polaco Jan Mieczislaw de Reszke, director de una afamada academia de canto (1963, p. 55). Esta actividad le abrió las puertas de la Schola Cantorum, adjunta a la Ópera Imperial de Berlín, a la que se incorporó en 1906. La cima de su carrera en el país sajón se dio cuando lo invitaron a preparar los coros de las óperas wagnerianas que Arthur Nikish debía dirigir en el Covent Garden de Londres en la temporada de 1907. La elogiosa certificación de Nikish sirvió de carta de presentación ante Siegfried Wagner, el hijo del creador del drama musical alemán, que lo designó para integrar "el conjunto de *Solorepeditoren und Musikalische Assistanz* del Festival Wagneriano de Bayreuth en 1908, ya en la condición de Kapellmeister, al lado de Carl Auerieth, Alfred Elsmann, Carl Fichtner, Hugo Kirchner, Carl Kittel, Ernst Knoch, Félix Landau y Raimund Schmidpeter, bajo la supervisión del Director de Coros de Bayreuth, Hugo Rudel" (Raygada, 1963, p. 55).

Fue en ese 1908 que lo convocó el presidente del Perú, José Pardo y Barreda, ya en el último año de su primer gobierno, para hacerse cargo de la naciente Academia Nacional de Música que surgía tutelada por la Sociedad Filarmónica de Lima. Un proyecto que había demorado en concretarse por la decisión del presidente Pardo de atender primero las cosas útiles y luego las agradables (Raygada, 1956, p. 13). Gerdes fue designado director de la Academia, pero a la vez, director de la Sociedad Filarmónica que un año antes había impulsado José Kuapil, un violinista y director de orquesta moravo, llamado en 1870 por el gobierno peruano para organizar y dirigir las bandas militares como adjunto del anciano José Bernardo Alzedo. La Sociedad Filarmónica le encargó en 1907 la dirección de su temporada de conciertos (SFL, 2006, p. 72). Kuapil, quien moriría cuatro años después en Chiclayo, fue reemplazado por Federico Gerdes, cuya llegada al Perú se anunció en noviembre de 1908:

En el mes de diciembre llegará al Perú el señor Federico Gerdes contratado por el Gobierno del Perú para dirigir el Conservatorio de Música [sic: Academia de Música]. [...] Terminada en agosto su actuación en Bayreuth el señor Gerdes aceptó la propuesta del gobierno peruano y se ha embarcado hace poco con rumbo al Perú acompañado de su esposa que ha sido una de sus más distinguidas alumnas del Conservatorio de Berlín. (*Varietades*, 7-nov-1908, citado en SFL, 2006, p. 72)

El 17 de diciembre, Gerdes se presentó ante la junta directiva de la Sociedad Filarmónica y dos días después ofreció un concierto de música de cámara con obras de Beethoven, Hummel, Reinecke, Boccherini, Goltermann, Popper, Schubert y Saint-Saëns, un programa esencialmente germano, Boccherini y Saint-Saëns aparte. Gerdes y su esposa Elsa Ganson, que actuó como cantante, tuvieron los papeles protagónicos (SFL, 2006, p. 74).

El primer concierto de perfil sinfónico de la Sociedad Filarmónica, anuncio de nuevos aires en el medio cultural peruano, se dio de inmediato el 30 de enero de 1909. Se promovió como Gran Concierto de Coros y Orquesta en el Palacio de la Exposición y comprendió las dos suites de *L'Arlésienne* de Bizet, un coro femenino de la ópera *Samson et Dalila*, op. 47 de Camille Saint-Saëns y la plegaria *O salutaris Ostia* para coro mixto y orquesta de José María Valle-Riestra (SFL, 2006, p. 74). Fue un audaz programa conformado por autores *avant-garde* como Bizet o Saint-Saëns, además de un autor nacional como Valle-Riestra, de refinada solvencia artística, que retó el acartonamiento de una audiencia acostumbrada a escuchar transcripciones de ópera italiana para piano o estudiantinas, romanzas y ligeras piezas salonescas “que los aficionados limeños consumían con infatigable deleite” (Raygada, 1963, pp. 55-56).

Una valoración de la labor artístico-pedagógica de Gerdes la ha planteado Armando Sánchez Málaga:

En sus primeros conciertos presentó sinfonías de Beethoven y Schubert; oberturas de Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Wagner, compositor por el que sentía particular predilección y del que incluyó además fragmentos orquestales y vocales; conciertos para piano de Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schubert y Grieg. El concierto para violonchelo y orquesta de Saint Saëns y el de violín de Bruch. En su concierto del 28 de julio de 1910 figuró como novedad el *Triple concierto* de Beethoven para piano, violín y chelo en el que participaron como solistas Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Próspero Marcicano y Erich Schubert. (Sánchez Málaga, 2012, p. 256)

Valoración con la que coinciden todos sus biógrafos. Dice Barbacci que “en Lima desarrolló una amplísima labor docente y de difusión musical, dirigiendo las principales obras del repertorio sinfónico tradicional y una infinidad de novedades para Lima: obras corales, conciertos, oratorios, etc.” (1949, p. 458). Raygada sostiene que “fue el introductor de las Sinfonías de Beethoven y de otros grandes maestros clásicos y románticos, de los Poemas sinfónicos, de los grandes Corales” (1963, p. 56). Para Enrique Pinilla “su llegada a Lima fue muy importante, ya que continuó la obra del maestro Claudio Rebagliati en el sentido de elevar el nivel musical de nuestra sociedad” (1980, p. 525). En la Memoria del centenario de la Sociedad Filarmónica se apunta a que “Tanto los conciertos sinfónicos como los de cámara vieron renovados sus repertorios con obras nunca antes escuchadas en el país. Lo que había intentado hacer Claudio Rebagliati a fines del siglo XIX fue concretado por el tesón de Federico Gerdes” (SFL, 2006, p. 76). Y antes que todos los citados, el historiador Guillermo Salinas Cossio había dejado estampada su apreciación de la labor de Gerdes al decir que

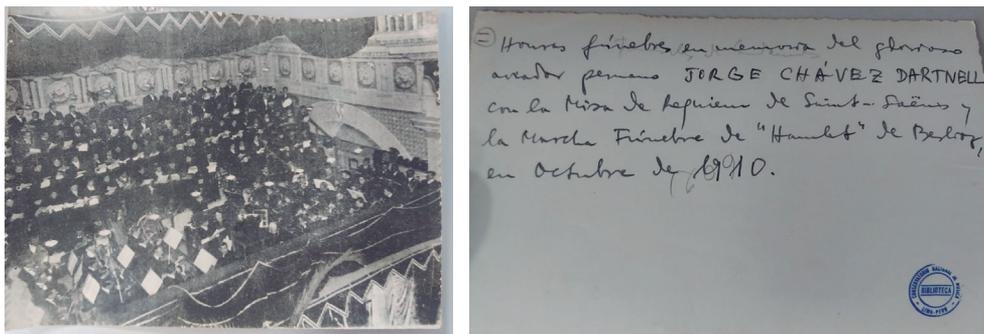
Gerdes traía el contingente de su magnífica preparación académica, formada en institutos de tradición secular y de sus sobresalientes dotes de pianista y Director de orquesta para disciplinar y alentar nuestros escasos elementos y emprender una campaña de cultura que significa, en solo diez años de propaganda, más que todo lo hecho en el Perú desde la Independencia. Es preciso no olvidar que fué Gerdes el primero que dirigió aquí una sinfonía completa de Beethoven y que a él se debe, en gran parte, la vulgarización de la música de los grandes maestros. (Salinas Cossío, 1920, p. s/n)

Hay circunstancias que se convierten en el momento propicio para dar pasos en determinada dirección. Lo fue la vez que el gobierno peruano celebró unas honras fúnebres en homenaje al aviador Jorge Chávez Dartnell, considerado héroe de la aviación civil. El 23 de septiembre de 1910 Chávez cruzó los Alpes desde Brig (Suiza) hasta Domodossola (Italia). Cumplido su propósito, sufrió un accidente cuando un fuerte viento rompió las alas de su monoplaneo, cayendo a tierra desde una altura de 20 metros. Herido, fue llevado a un hospital donde recibió felicitaciones de todo el mundo. Cuatro días más tarde, a causa de la intensa pérdida de sangre, falleció. Su muerte despertó una ola de homenajes y en su memoria se levantaron monumentos en Brig y Domodossola. El gobierno del presidente Augusto B. Leguía —era su primer periodo presidencial— dispuso la celebración de unas honras fúnebres en su memoria. Entonces se hizo patente la sapiencia de Gerdes —que aún no cumplía dos años en el Perú— y programó para la parte musical el estreno en nuestro país de la *Misa de Requiem* de Camille Saint-Saëns y de la “Marcha fúnebre” de *Hamlet* de Héctor Berlioz. Este acontecimiento se realizó el 27 de octubre de 1910. Un artículo reciente acerca de nuestro compositor evoca esos momentos:

Aquí cabe recordar el gran mérito de Gerdes de organizar y disciplinar conjuntos corales para presentar en las Honras Fúnebres de Jorge Chávez, la “Misa de Réquiem Opus 54” de Camille Saint-Saëns (1835-1921) estrenada en la Iglesia de San Sulpicio de París en 1877. Estas Honras se efectuaron en la Iglesia de San Pedro de Lima el jueves 27 de octubre de 1910. En un ambiente impregnado de misticismo, respeto y reconocimiento, ante las más altas autoridades del país, la gran orquesta dirigida magistralmente por el Kapellmeister Federico Gerdes —dice la reseña de “El Comercio” de ese día— inició el Kyrie. Solistas fueron las Señoritas María Teresa Arenas, María Luisa Criado, los Señores Daniel Ledesma y Mateo Biggs. El gigante coro, a la moda wagneriana, se conformó con miembros de la Sociedad Filarmónica de Lima, la Sociedad Giuseppe Verdi y el Orpheon Francés, entre ellos destacaba Doña Rosa M. A. de Morales y la Sra. Howard de Morris. El magnífico Coro eleva al cielo el Sanctus, de una belleza sublime. Fue la primera vez que en Lima se presentó este *Réquiem*, cuya idea musical fue de Gerdes y apoyó Monseñor David Quatrocchi, que obtuvo de la Santa Sede el permiso necesario para que pudieran cantar en la Iglesia Coros Mixtos. (Bresani, 2021, p. 206)

Figura 1

Gerdes dirigiendo en la ceremonia de honras fúnebres de Jorge Chávez Dartnell el 27 de octubre de 1910



Nota. Archivo fotográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Música.

Una elocuente fotografía conservada en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Música da cuenta del hecho: Gerdes, desde el podio, conduce una masa musical formada para cumplir las demandas instrumentales y vocales de los compositores: 4 solistas (SATB), coro mixto, 4 flautas, 2 oboes, 2 cornos ingleses, 4 fagotes, 4 trompas, 4 arpas, 4 trombones, timbales, órgano y cuerdas para la misa de Saint-Saëns; coro masculino, maderas a 2, con 4 trompas, 4 fagotes, 3 trombones y tuba, 6 tambores, timbales, bombo, platillos, tam-tam y cuerdas para la marcha de Berlioz. En 1910 no existían aún la Orquesta Sinfónica Nacional ni el Coro Nacional (o Coro del Estado, como se llamó en su origen). Entre atrilistas y coreutas sumaban “260 actuantes” afirmaba Barbacci (1939, p. 50), pero juntar siquiera a la mitad de esos “actuantes” en una ciudad sin tradición sinfónico-coral, no dejaba de ser un reto mayúsculo. Gerdes apelaría a los numerosos instrumentistas que tocaban en las funciones de ópera para la orquesta y —lo dice la nota— a los coros de aficionados que participarían también en las óperas y zarzuelas que gozaban de enorme aceptación. Un cúmulo de nuevas referencias culturales se implantó en la vida musical peruana al entrar el siglo XX y Gerdes, como se infiere de la actividad descrita, tuvo un papel decisivo en ello.

Presto a hacer visibles actividades que conglomeraran grandes fuerzas, Gerdes empuñó la batuta para dirigir la ceremonia del 28 de julio de 1929 en la Plaza de Armas de Lima al efectuarse el traslado al Panteón de los Próceres de los restos de José de la Torre Ugarte y José Bernardo Alzedo, autores de la letra y la música del Himno Nacional del Perú. Los estudiantes de las escuelas primarias y colegios secundarios de Lima cantaron el Himno formando un coro gigantesco bajo la dirección de Federico Gerdes (*Variedades* 1117, 31-jul-1929).

Figura 2

Federico Gerdes dirigiendo en la ceremonia de traslado de los autores del Himno Nacional al Panteón de los Próceres



Nota. Revista *Varietades* 1117, 31 de julio de 1929.

No hay que olvidar que la presencia de Gerdes en el Perú se debía a dos misiones que cumplir: dirigir la acabada de crear Academia Nacional de Música y las actividades de la Sociedad Filarmónica de Lima. La Resolución Suprema 1082 del 9 de mayo de 1908 establecía que el gobierno peruano subvencionaría, por lo menos en su primer

año, el funcionamiento de la Academia. Una vez que Gerdes entró en funciones, se fijó que las actividades académicas comenzarían el 1 de abril de 1909 (SFL, 2006, p. 76). El contrato para entregarle el cargo de director de la Academia se firmó el 6 de febrero de 1909. Como la provisión de fondos públicos a una institución particular resultó controversial, el Senado de la República, a partir de los alegatos presentados por los senadores Joaquín Capelo y Juan José Reinoso, desechó continuar con el subsidio a la Sociedad Filarmónica de 1200 libras peruanas para el año 1910. En 1912 quedó convertida en institución del Estado y mediante la ley 1725 pasó a llamarse Academia Nacional de Música y Declamación (Raygada, 1956, p. 12), pero Gerdes siguió al frente de ella y, al mismo tiempo, dando curso a las actividades musicales de la Filarmónica y actuando como director, solista de piano y acompañante en los conciertos de temporada de la SFL.

Tanto para ésta como para la Academia, Gerdes estableció la realización de unas *Soirées musicales* en las que fue activo participante. Por ejemplo, la séptima de estas veladas musicales de la Sociedad Filarmónica se realizó el 14 de septiembre de 1909, en cuyo programa se incluyeron obras de Beethoven (la 5.^a sinfonía para dos pianos), Massenet, Chaikovski, Beriot, Richard Strauss, Chopin y Joachim Raff, con Gerdes, Rosa Mercedes Ayarza, Luisa Matilde Morales y Adelaida Seer al piano, además de Erich Schubert al violín (Programa de mano, 1909, reproducido en SFL, 2006, p.79).

Corriendo 1913, el 31 de octubre, tuvo lugar una *Soirée musical*, una de muchas, como parte de los conciertos de la Academia Nacional de Música con la actuación de Victoria Vargas al violín y al piano, alumna de Próspero Marsicano y Federico Gerdes respectivamente, la pianista Evelina Scamarone, la chelista Rosario Sansarricq, la pianista Marina Vantosse, también alumna de Gerdes, y la participación de los profesores Nello Cecchi y Enrique Fava Ninci (Academia Nacional de Música, 1913).

El maestro Gerdes ocupó la dirección de la Academia en dos periodos de larga duración: de 1909 —al nombrarlo director el presidente Pardo— a 1929 —cuando el presidente Leguía lo sustituyó por Vicente Stea y convirtió a la institución en Academia Nacional de Música “José Bernardo Alzedo”— y de 1932 —tras el breve lapso en que fue director Carlos Sánchez Málaga— a 1943, año de su jubilación.

El mismo año que Augusto B. Leguía provocó los cambios en la Academia Nacional de Música, se realizó el acuerdo que devolvió Tacna al Perú, ocupada por Chile como parte del Tratado de Ancón y retornada por el Tratado de Lima del 3 de junio de 1929, que puso fin a la controversia sobre la posesión de los territorios de Tacna y Arica. (Basadre, 1970, pp. 172-177). Gerdes escribió una dedicatoria al presidente Leguía en la portada de su pieza “El canto nuevo, Himno plebiscitario” que decía: “Homenaje de admiración al patriota presidente Sr. Augusto B. Leguía”. Lo había compuesto en 1926 para alentar un plebiscito que debió efectuarse en 1893, pero que se fue posponiendo indefinidamente y nunca llegó a realizarse. El Tratado de Lima se firmó obviando el plebiscito y el parecer de quienes consideraban que debía hacerse la consulta popular.

El maestro Gerdes hizo publicar la partitura en la Casa Brandes de Lima, en una versión para canto y piano de la que originalmente fue creada para voz y orquesta, sobre un texto del filósofo y poeta peruano Ramiro Pérez Reinoso, originario de Arica y personaje esencial de la cultura tacneña de los años 30 (Ahumada, 2020).

Figura 3

Portada de *El canto nuevo. Himno plebiscitario*. 1926



Nota. Partitura de la Biblioteca Nacional del Perú.

Su preocupación por la suerte de Tacna ya lo había llevado a organizar el 23 de mayo de 1927 un homenaje a su ciudad natal en la naciente Radioemisora Nacional OAX, más tarde convertida en Radio Nacional del Perú. El programa incluyó la ejecución del Himno Nacional y el Himno tacneño —acaso uno diferente al de Víctor Ballón que hoy se canta, compuesto apenas en 1935— por la Orquesta de la OAX, dirigida por Gerdes. Además, varias obras del propio Federico Gerdes: un *Lied* que entonó la voz de la soprano tacneña Blanca de Salleres, profesora de la Academia Nacional, la berceuse *Homenaje a Becquer* y el Nocturno *op. 9, n.º 3* en *si mayor* de Chopin, interpretados por Sara Valverde, tacneña, y Blanca de Salleres; *Impresiones de la tarde op. 45* con Virgilio Laghi al violín acompañado por Gerdes; luego la señora Salleres interpretó “¡Ah! perfido” de Beethoven, “Si, mi chiamano Mimi” de *La Bohème* de Puccini, y “Thais” de Massenet. La Orquesta de la OAX ejecutó aires regionales tacneños con acompañamiento de guitarra por José Hernández y “La Estrella Perdida”, yaraví de Alfredo Neuhaus, así como otro yaraví de Walter Pease, ambos músicos tacneños. La distinguida dama tacneña Ángela Hernández de Simpson tocó una pieza para piano solo. Luego con

marcado espíritu patriótico, dada la situación por la que atravesaban las cautivas Tacna y Arica, se leyeron versos de Víctor Mantilla, los jóvenes Jorge Basadre Grohmann y José Jiménez Borja leyeron párrafos de su libro *El alma de Tacna*, en tanto que el poeta tacneño Roberto MacLean y Estenós leyó su poema "La casa abandonada", y Ricardo Valdivia, los poemas del vate tacneño Federico Barreto y Bustíos, conocido como el cantor del cautiverio, "La campiña" y "El tacora" (Bresani, 2021, p. 207).

En 1933, Gerdes conmemoró los 25 años de su retorno al Perú para lo que se prepararon dos conciertos, uno en la Academia Alzedo y otro con la Sociedad Filarmónica. El primero significó el reconocimiento del profesorado y alumnado de la Academia, que incluyó obras de Gerdes y de otros autores, así como la entrega de recordatorios (bustos, flores, un pergamino) y el segundo, un programa sinfónico en el que quien dirigió el concierto fue el homenajeador (SFL, 2006, p. 80).

A la ceremonia de clausura del año lectivo de 1940 de la Academia Alzedo, acto que se realizaba de modo recurrente cada fin de curso anual con la asistencia de un representante del Presidente o del Ministro de Educación, asistió el Presidente de la República Manuel Prado Ugarteche. En el discurso que leyó en dicho acto, Prado se refirió a la inminente transformación de la Academia Alzedo en Conservatorio Nacional con miras a brindar una formación de nivel superior

donde se cultiven todas las actividades artísticas interpretativas del ritmo, desarrollando la notable aptitud de nuestro pueblo para la creación y la ejecución artística, recogiendo los variados motivos regionales, preparando la docencia que ha de difundir en nuestros centros de enseñanza los beneficios de la cultura estética, organizando y promoviendo concursos y espectáculos de elevada escuela, orientada, y depurando, por todos los medios, el sentido musical en el país, realizando así una obra de verdadera trascendencia nacional. (*El Comercio*, 9-ene-1940)

El premonitorio discurso de Prado se concretaría con la creación en 1946 del Conservatorio Nacional de Música, pero para entonces el maestro Gerdes ya había pasado al retiro y sólo quedaría al frente de los conciertos de la Sociedad Filarmónica.

Los conciertos sinfónicos que la SFL solía organizar varias veces al año fueron reduciéndose en cantidad y casi dejaron de hacerse al ser creada la Orquesta Sinfónica Nacional en 1938. Gerdes había sido uno de los principales impulsores de la actividad orquestal al actuar frente a conjuntos formados *ad hoc* para las temporadas de la SFL o sucesos importantes como la inauguración de Radio Nacional del Perú en 1937. Gerdes dirigió una orquesta de 45 músicos interpretando el Himno Nacional, una obertura de Beethoven y *En Oriente* de José María Valle-Riestra (Petrozzi, 2009, p. 86). En repetidas ocasiones fue invitado como director huésped de nuestro primer conjunto sinfónico. Así, el 13 de septiembre de 1939 condujo la OSN interpretando el Concerto Grosso en *la menor* de Vivaldi, la obertura de *La flauta mágica* y la Sinfonía 39 de Mozart, la *Pequeña suite* de Debussy y *Los preludios* de Liszt.

La otra faceta importante de Gerdes fue la de compositor, autor de pequeñas piezas para piano y *lieder* "que por excesiva modestia no desea citarlas, si bien, agregamos nosotros, valen más que tantas otras publicaciones que sus autores presentan enfáticamente" (Barbacci, 1939, p. 50). Ya se ha hecho alusión a las tempranas publicaciones de sus primeras cuatro canciones en Leipzig. Y a ella le siguió el *op. 2*,

el *Lied Rautendelein*: “Weiss nicht, woher ich kommen bin” (Hofmeister, 1897, p. 460). También verían la luz en Leipzig las canciones del *op. 3*: n.º 1. *Ständchen*: “Sternlein streuen milden Schlummer”; n.º 2. *Träumerei*: “Mir ist’s als schlafe ich einsam”; n.º 3. *Das verlassene Mägdlein*: “Früh, wann die Hähne kräh’n”; y n.º 4.: “Hätt’s nicht gedacht, das sein Strom so heiss”.

Uno de los medios de difusión de la música que componía el maestro fueron los semanarios o revistas culturales de aparición mensual, publicaciones que daban voz y espacio a los nuevos escritores y artistas para difundir sus creaciones. La revista *Colónida*, que fundara Abraham Valdelomar, acogió en sus páginas la edición manuscrita de un “Dios te salve María” que Gerdes dedicó a Lucrecia Dora y Cebrián en 1915, quien llegaría a ser su segunda esposa muchos años más tarde.

La célebre bailarina rusa Anna Pavlova visitó la capital peruana en mayo de 1917 con una compañía de cincuenta bailarines. Su paso por los escenarios limeños cautivó a la intelectualidad y al gremio artístico. Abraham Valdelomar escribió una celebrada crónica y Gerdes le dedicó un *Menuet* que se publicó originalmente en la revista *Varietades* (Lima, 1917). Ana Pavlova también bailó la gavota *Homenaje a Watteau* en esa gira de 1917, pieza para piano que se conoció a través de *El Mercurio Peruano* con un elocuente comentario de Guillermo Salinas Cossío, aunque en versión facsimilar del manuscrito. El autor estampó en la partitura una dedicatoria “A Daniel Hernández, cariñosamente”. Hernández sería nombrado en 1918, por el presidente José Pardo, director de la Escuela de Bellas Artes (Tord, 1980, p. 326).

La revista *Familia* publicó en 1919 dos breves canciones con las que Gerdes había participado en un concurso folclórico en Alemania. Entre más de dos mil concursantes, obtuvo el segundo lugar. Las interpretó en Lima la cantatriz Alma Simpson, dedicataria de las piezas al ser publicadas. *Lied des Harfenmaedchens* (Canción de la arpista) y *Im Volkstone* (A la manera popular) son sus títulos.

El *Mercurio Peruano*, la revista que evocaba la que fundara Hipólito Unanue a finales del virreinato y a la que volvió a hacer circular Víctor Andrés Belaúnde, publicó el *Lied* que Gerdes compusiera sobre los versos de Alberto Ureta y cuyo *incipit* dice “Aquel que pasa sin mirar las cosas / o ignora adónde ha de llegar”. Salió a la luz acompañada de una reflexión de Antonio Pinilla Rambaud, cónsul de España en el Perú entre 1918 y 1939, para quien escribió una amistosa dedicatoria.

Se ha señalado con insistencia que Gerdes prefirió escribir para piano y para canto y piano en lugar de plasmar obras orquestales, a pesar de ser un director de oficio que conocía los recursos tímbricos. Quizá más bien se inhibió de darlas a conocer —porque no se sabe que hayan tenido estreno— en un medio donde los más notorios compositores no escribían piezas orquestales. Pero ahí están una *Danza del siglo XVIII*, para flauta, 2 clarinetes, corno y cuerdas que es la instrumentación de la versión pianística que publicó la *Revista de Bellas Artes* en 1919, la obra *Chant d’amour* de 1910 para voz y orquesta y el ya comentado *Canto nuevo. Himno plebiscitario* de 1926.

Volviendo a las revistas, *Stylo* dio a conocer el manuscrito de *La fanciulla abbandonata*, que fue la traducción al italiano de “Das Verlassene Mägdlein”. el *op. 3* n.º 3 publicado en Alemania antes de su venida al Perú. La partitura apareció junto a un entusiasta comentario de Guillermo Salinas Cossío. Desde el siglo XIX hubo imprenta musical en Lima. Las partituras editadas alimentaban la vida musical de los hogares más que de las salas de conciertos. El *Homenaje a Bécquer* para piano tiene este perfil.

Lo publicó la Casa Brandes, que no sólo vendía pianos, sino que también publicaba partituras como las del *Canto nuevo*, la habanera “Égloga de luz” para canto y piano, o la serie de seis canciones sobre poemas de Gustavo Adolfo Bécquer *Op. 37* o *Impresiones de la tarde* para violín y piano. En esta misma línea se sitúan la *Marcha del rotario*, salida de alguna imprenta menos exquisita que no consignó su nombre en la partitura impresa, y un *Minuet*, también sin pie de imprenta, que lleva una dedicatoria a Lili Rosay, alumna primero y maestra después, de la Academia Nacional de Música y notable profesora de larga trayectoria en la academia que fundó en Miraflores con Andrés Sas.

La ponderación de su obra y labor musical ha sido unánime. Apenas en 1919, Antonio Pinilla rastreaba las huellas de Hugo Wolf y Johannes Brahms en la obra lírica de Gerdes. “Federico Gerdes se ha guiado por estas nuevas normas al escribir su reciente producción. Hay en ella una absoluta independencia entre el canto y el acompañamiento; este último tiene un valor absoluto y autónomo y expresa la realidad infinita de la situación lírica” (A. Pinilla, 1919, p. 460). “Gerdes ha demostrado condiciones inapreciables de lirismo y de sentido dramático para penetrar en el espíritu de los poetas que él ha interpretado musicalmente”, diría al año siguiente González Cossio (*Stylo*, 1920). Las palabras de Barbacci expresadas en la *Revista Musical Peruana* continuaron la serie de consensuados elogios a su obra. “Durante muchísimos años fue en el Perú el músico más descollante” y sus obras, “publicadas y repetidamente ejecutadas en Lima” reafirmó Barbacci en su compendio de noticias musicales de la revista *Fénix* (Barbacci, 1949, p. 458). Las cuatro décadas que estuvo como director musical de la Sociedad Filarmónica se reflejaron en “la organización de más de trescientos cincuenta conciertos de cámara, en la mayoría de las cuales le cupo actuar lucidamente, ya fuese como solista, ya en conjuntos, ya como acompañante” (Raygada, 1963, p. 56). Enrique Pinilla aludió a “su fino y exquisito temperamento romántico” (E. Pinilla, 1980, p. 525) y declaraba su admiración por haber tenido “oportunidad de escucharlo como acompañante de *lieder* y como director de la O.S.N., teniendo de ambas oportunidades un grato recuerdo de su sólida técnica y su exquisita musicalidad” (E. Pinilla, 1985, pp. 142-143). Armando Sánchez Málaga señala que “en la obra de Gerdes destacan los finos *Lieder*, que en su mayoría compuso y editó en Alemania, aunque mayor difusión alcanzaron en nuestro medio” (2012, p. 256).

Gerdes estuvo vinculado como músico y como amigo a José María Valle-Riestra, un compositor 15 años mayor que él, pero con idéntica formación europea y marcada afinidad con la estética romántica, y contribuyó a la difusión de la obra de este maestro. “En varias oportunidades, la orquesta y los coros de la Filarmónica interpretaron himnos y marchas de este compositor, a la vez que pasajes enteros de las óperas *Ollanta* y *Atahualpa*, así como de la *Misa de réquiem*” (SFL, 2006, p. 76).

A lo largo de su vida musical, Federico Gerdes recibió diversos reconocimientos: una Medalla de Oro que le otorgó la Municipalidad de Lima (1919), otra similar que recibió de la Municipalidad del Rímac (1928) y una que le entregó la Sociedad Filarmónica en 1933 como parte de los festejos de las Bodas de Plata de la institución y un Diploma de Honor del Instituto Cultural de Stuttgart (1933). En 1947, el gobierno peruano le otorgó la Orden del Sol por servicios distinguidos. A medio año de su muerte, la SFL le rindió homenaje el 20 de abril de 1954, reponiendo una *soirée* musical realizada en 1914 que incluyó las *Danzas húngaras* de Brahms, el *Trio op. 8* de Chopin y una cavatina de Weber

entre otras piezas de cámara. En el año 2008 fue declarado Profesor Emérito (*Post mortem*) del Conservatorio Nacional de Música por R. D. N.º 332-08 ENM.

Gerdes, durante su estancia en Europa, había contraído nupcias con Else Ganson (1885-1950), hija de Ludwig Ganson y Emma Katsch. Else falleció en Lima el 9 de marzo de 1950. Fueron sus hijas Nora Gerdes Ganson y Erika Gerdes Ganson de Piezug, y sus nietos Herman Piezug Gerdes, y Sabina Piezug Gerdes, nacidos en Dresden y residentes todos en Alemania. Ya viudo, de 77 años, el 6 de julio de 1950, el alcalde Emilio Harth-Terré lo casó en el Municipio de Miraflores con María Lucrecia Daria Dora Cebrián (19-dic-1887-¿?), hija del caballero suizo Nicolás Dora Ghisletti (Marmorena- Grisons 1850-1915) y Josefina Cebrián Rodríguez (1861-¿?). Sus padrinos fueron Fritz Bauer y Charles Wagner, músicos como él. Establecieron su residencia en Colón n.º 168, Miraflores. Antes de casarse el maestro Gerdes vivía en Colón n.º 705 (Bresani, 2021, p. 210).

Los años posteriores a 1943, cuando se jubiló de la Academia Nacional de Música José B. Alzedo, siguió desempeñándose como director artístico de la Sociedad Filarmónica de Lima hasta su muerte, ocurrida el 18 de octubre de 1953.

Dos últimos apuntes: todos los que han escrito sobre Gerdes señalan que su presencia en el Perú contribuyó a elevar el nivel musical de nuestra sociedad, de la mano de la inserción de la música germánica y afines en nuestra vida musical. “Tanto los conciertos sinfónicos como los de cámara vieron renovados sus repertorios con obras nunca antes escuchadas en el país” (SFL, 2006, p. 76).

Pero viéndolo con detenimiento, la labor de Gerdes impulsó no sólo un proceso de germanización de nuestra música, sino también la velada implantación de un concepto que venía de los escritores románticos alemanes: la idea de que la música pura, sólo instrumental, contraria a la ópera donde la palabra domeña al sonido, era la vía segura para llegar al reino del espíritu, “ya que el valor de la música radica, [según Schencker] en la elevación del espíritu, de un carácter casi religioso” (Heinrich Schencker, citado en Cook, 2012, p. 57). Así lo veía Enrique Pinilla, como síntesis de lo que otros autores habían dicho del músico tacneño:

Su llegada a Lima fue muy importante, ya que continuó la obra del maestro Claudio Rebagliati en el sentido de elevar el nivel musical de nuestra sociedad. Sustituyó a José Kuapil en la dirección de orquesta en la Sociedad Filarmónica, y en vez de seguir con la difusión de la ópera italiana, se dedicó a dar a conocer la música alemana tanto sinfónica como de cámara. (E. Pinilla, 1980, p. 525)

Así lo juzgó Armando Sánchez Málaga al decir que “Gerdes robusteció la presencia de la música alemana frente al gusto italianizante, que había primado en el siglo XIX” (2012, p. 256). Así lo señaló Raygada al comentar acerca del “juvenil impulso de Gerdes, que empezó a imponer las normas de la cultura germana sobre las limitaciones del melodismo generosamente cultivado por los maestros italianos” (1963, p. 55), es decir, que moldeó el gusto de los melómanos que pasaron de escuchar arias (canciones) sentimentales a apreciar maneras elaboradas de construcción musical fundadas en la idea de desarrollo (la música sinfónica o la de cámara instrumental) o en una relación retórica entre música y texto (el *Lied*) como se había plasmado en la obra de Schumann, Schubert, Brahms o Wolf, a lo cual se había referido Antonio Pinilla en su momento.

Por otra parte, y hay que señalarlo con énfasis, Gerdes se mantuvo ajeno a las preocupaciones nacionalistas de las que hicieron eco sus contemporáneos peruanos y latinoamericanos. Entre 1908 y 1953 cuando Gerdes falleció, salvo la obra de José María Valle Riestra o una que otra cosa de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, a quien tuvo en cuenta más como pianista que como compositora, ningún creador peruano de la primera mitad del siglo xx fue invitado a las programaciones de la Sociedad Filarmónica. No, que se sepa. Ni Theodoro Valcárcel, ni Daniel Alomía Robles, ni Ernesto López Mindreau, ni Carlos Sánchez Málaga, ni Roberto Carpio, ni los Cuatro del Cusco, ni Carlos Valderrama o Daniel Hoyle, de Trujillo, vieron una obra suya incluida en las actividades del maestro Federico Gerdes. El que publicara en el *Boletín Latinoamericano de Música un Pequeño bosquejo incaico*, canción coral con texto quechua, no significó una adhesión militante al nacionalismo o indigenismo —como se llamó en el Perú a los movimientos o corrientes que nacieron revalorando el pasado incaico, o la música andina, o la cultura indígena—. No parece tampoco que tuviera una relación fluida con Sánchez Málaga y Carpio, profesores ambos de la Academia Nacional de Música y quizá menos con el primero que tenía una visión diferente de la educación musical, hasta el punto de convertir a la Academia en Conservatorio Nacional de Música en 1946, en aras de buscar una formación profesional de los músicos. Gerdes y los nacionalistas recorrieron caminos paralelos sin tocarse. Además, es reveladora la omisión en la que incurre Carlos Sánchez Málaga respecto de Gerdes, al que no le dedica ni una sola línea en el artículo donde da cuenta del estado de la música en el Perú en la revista *Nuestra Música*, publicada en México en 1947, cuando Gerdes había pasado al retiro y Sánchez Málaga conducía el novedoso Conservatorio Nacional de Música fundado el año anterior (C. Sánchez Málaga, 1947, pp. 72-77).

Tras su muerte en 1953, un manto de olvido fue cubriendo el recuerdo de Federico Gerdes, quizá sólo evocado con cariño, pero sin amplitud, en el año del centenario de la fundación de la Sociedad Filarmónica y medianamente recordado en una que otra calle de nuestro país. A 150 años de su nacimiento y a 70 de su muerte, se impone traer al presente su vida y obra para encontrar los adjetivos exactos que lo sitúen en el corazón de nuestra historia musical.

Conclusiones

- No cabe duda que Federico Gerdes cumplió un papel importante en nuestra vida musical como organizador y promotor de conciertos desde la Sociedad Filarmónica de Lima, una institución cuyo objetivo era la de ofrecer conciertos a los aficionados y amantes de la música, pero no el de formar intérpretes, cantantes, directores o compositores profesionales, que para eso se había creado la Academia Nacional de Música.
- La vida musical de alto nivel a principios del siglo xx descansaba en la labor de músicos extranjeros radicados en Lima —una herencia del siglo anterior— y unos cuantos nacionales, recursos de los cuales Gerdes echaba mano para difundir la música de cámara que tanto le gustaba interpretar. Varios de estos extranjeros formaron la plana docente de la Academia en 1908: Próspero Marsicano, Nello Cecchi o Vicente Stea.

- Las fotografías de la época de Gerdes—director de la Academia y los programas de mano de las *soirées* musicales celebradas allí, revelan un alto porcentaje de estudiantes femeninas, muchas de ellas de piano, que aprendían a tocar el instrumento para proveer de música a su ámbito familiar. Se ha querido ver este aspecto como una de las facetas positivas de la creación de la Academia, porque, desde la perspectiva de género, había un espacio para que las mujeres estudiaran música. Pero para efectos prácticos, tanta niña o señorita pianista no formaba parte de una vida musical profesional y sólo unas cuantas alcanzaron una formación de alto nivel que las convirtió o en concertistas o en maestras de las nuevas generaciones.
- El repertorio cultivado por Gerdes estuvo formado por obras de los canónicos compositores europeos del barroco al romanticismo y, sin duda, ello contribuyó a elevar el nivel de escucha del público de conciertos al enfrentarlo a obras de alta complejidad técnica y exigentes demandas estéticas. Eso mismo empujó a muchos músicos a estudios de mayor complejidad para resolver las obras, sobre todo cuando se formaban las orquestas para los programas sinfónicos de la SFL o cuando nació la OSN.
- Gerdes trabajó en la Academia entre 1908 y 1943, salvo el breve lapso que va de 1929 a 1932, y no parecieron inquietarle las turbulencias de la política peruana que incidieron en su nombramiento, su primer cese, su segundo nombramiento y su cantado retiro tras el discurso del Presidente Prado en la ceremonia de clausura de la Academia en 1940. Llegó en el primer gobierno de José Pardo y continuó en el primero de Augusto B. Leguía, civilistas ambos. Prosiguió en el corto periodo de Guillermo Billinghurst, defenestrado por el golpe de estado de Óscar R. Benavides. El regreso de Leguía en 1919 debió parecerle auspicioso, porque al año siguiente se produjo el triunfal reestreno de la ópera *Ollanta* de Valle Riestra, a la sazón subdirector de la Academia Nacional de Música. Y a Leguía le dedicó su himno plebiscitario con motivo del retorno de Tacna al Perú, pero fue este presidente el que lo retiró del cargo en 1929 para crear la Academia Nacional de Música y Declamación sustituyéndolo por Vicente Stea. Poco después asumió el puesto de director de la Academia monseñor Pablo Chávez Aguilar, a quien nombró el presidente Luis Miguel Sánchez Cerro. El asesinato de éste provocó el regreso a la presidencia del general Benavides y fue él quien devolvió a su antiguo cargo en la Academia a Gerdes. Manuel Prado fue el último presidente con el cual le tocó ser director. En el discurso de fin de año de 1940, Prado anunciaría la conversión de ésta en Conservatorio, Gerdes se jubilaría en 1943 y Carlos Sánchez Málaga quedaría como director fundador del Conservatorio Nacional de Música en 1946. Salvo Billinghurst, el que reconoció a los sindicatos obreros y dio la ley de las ocho horas de trabajo y en cuyo gobierno se estrenó *El cóndor pasa...* (1913), todos tuvieron un perfil conservador, cuando no francamente oligárquico —Benavides y Prado, sin ninguna duda—. Gerdes nunca dejó de trabajar para cumplir la misión para la cual había sido llamado: alimentar de conciertos de calidad a la sociedad limeña desde la tribuna de la Sociedad Filarmónica de Lima, digamos que “sin meterse en política”.

- Tenía una sólida formación musical y dotes de compositor, pero fuera de sus estupendas piezas para piano y sus expresivos *Lieder*, no abordó ni el género sinfónico, ni la ópera, ni la música sinfónico-coral. Es más, reclamaba no ser un compositor y parece que marcó distancia con los nacionalistas o indigenistas, porque varios de ellos —Alomía, Valcárcel, Sánchez Málaga y Carpio, De Silva, incluso— eran autodidactas. Y no parece que le interesaran los problemas de la identidad nacional o musical o que quisiera reflejar esas aristas en su obra. No se tiene conocimiento sobre qué pensaba de los nacionalistas, si asistió al estreno de *El cóndor pasa...* en 1913, si conoció los *31 cantos del alma vernácula* de Valcárcel con textos en quechua o aymara, o si interpretó las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (1926) de Chávez Aguilar, a quien conocía muy bien como maestro de la institución y autoridad religiosa que era, o si dejó algo escrito respecto de los compositores peruanos de la primera mitad del siglo XX. Pero mucho dice lo que no se dice: no los incluyó en las temporadas de la Filarmónica.
- Tampoco existen evidencias de que se vinculara a los movimientos integradores de la música de nuestro continente —Americanismo Musical— que aparecieron en el norte y en el sur de América: ni al Panamericanismo de Henry Cowell y Carlos Chávez (desde Nueva York o México) ni al Interamericanismo de Francisco Curt Lange (desde Montevideo) (González, 2009, pp. 48-50) a quien sólo le hizo llegar una pequeña partitura coral con texto en quechua que se publicó en el Suplemento del *Boletín Latinoamericano de Música* de 1933.
- Hasta el momento de redactar estas líneas, tampoco se sabe qué representó para él la llegada de Andrés Sas (1924) y Rodolfo Holzmann (1938) al Perú y a la Academia Nacional de Música, maestros decisivos para el rumbo que tomó la composición en el Perú pasando los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Para entonces era un cansado anciano que gozaba del aprecio y respeto de la sociedad a la que le entregó lo mejor de su arte como pianista y *kapellmeister*.
- Como otros románticos, Gerdes representó una visión del arte consolidada en el siglo XIX: la de la música como un lenguaje “universal”, o como el “lenguaje de los sentimientos y del espíritu”, ideas que se proyectaron al siglo XX para seguir alimentando la creación y la percepción de mucha gente en cualquiera de las vertientes cultas o populares. Para Gerdes, eso quería decir el cultivo de la música que va de Bach a Richard Strauss, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms, Chaikovski, Saint-Saëns, Fauré, Dvorak, Smetana, Grieg, Wagner, Strauss y unos cuantos genios periféricos agregados, música que hoy forma parte inevitable del bagaje de cualquiera que se considere amante del arte sonoro. A su modo, Gerdes fue una *rara avis*, un educador *sui generis*, una golondrina de Bécquer que sí hizo muchos, aunque peculiares, veranos.

Referencias

- Academia Nacional de Música. (1913). *2a. Soiree Musical. Viernes 31 de octubre de 1913* [Programa de mano].
- Ahumada, A. (2020). Ramiro Pérez Reinoso. Acercamientos y problemáticas latinoamericanas en Chile. *Universum (Talca)*, 35(2), pp. 316-343.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000200316>
- Barbacci, R. (1939). Federico Gerdes. *Revista Musical Peruana*, 1(7), pp. 49-50.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (6), pp. 414-510.
- Basadre, J. (1970). *Historia del Perú* (t. XIII). Editorial Universitaria.
- Bresani, R. (2021). Federico Gerdes: músico tacneño universal. *Revista del Archivo Regional de Tacna*, 1(4), pp. 202-210.
- Carbone, F. (s.f.). *Pedro Federico Carlos Gerdes Muñoz*. Geneanet.
<https://gw.geneanet.org/fracarbo?lang=es&n=gerdes+munoz&oc=0&p=pedro+federico+carlos>
- Cook, N. (2012). *De Madonna al canto gregoriano*. Alianza editorial.
- El Comercio*. (9 de enero de 1940). *Se efectuó ayer la clausura del año de estudios en la Academia "Alcedo"*.
- González, J. P. (2009). Musicología y América Latina: Una relación posible. En *Revista Argentina de Musicología*, n.º 10, pp. 43-72.
- Hofmeister. (1897). *Musikalish-literarischer Monatsbericht*.
- 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, A. (1919). Un Lied de Federico Gerdes. *Mercurio peruano*, 2(2), pp. 459-462.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú* (t. IX). Editorial Juan Mejía Baca, (pp. 361-685).
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. En AAVV, *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir.

- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (12), pp. 3-77.
- Raygada, C. (1963). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (13), pp. 1-82.
- Raygada, C. (1964). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (14), pp. 3-95.
- Rengifo Carpio, D. (2014). *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- Ríos Checillo, N. (2016). *Los Duncker: Vida y Obra*, Universidad Católica San Pablo.
- Salinas Cossío, G. (1920). Federico Gerdes. *Stylo*. (4).
- Sánchez Málaga, C. (1947). La música en el Perú. En *Nuestra Música*, año II, n.º 6, abril, pp. 72-77.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sociedad Filarmónica de Lima. (2006). *100 años, Sociedad Filarmónica de Lima*. Editor.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. En *Hueso Húmero*, (44), pp. 212-239.
- Tello, A. (2010). *La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días*. En R. Miranda y A. Tello. *La música en Latinoamérica* (t. 4, pp. 141-319). Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Tord, L. E. (1980). Historia de las Artes Plásticas del Perú. En *Historia del Perú. Procesos e instituciones* (t. IX, pp. 167-360). Editorial Juan Mejía Baca.
- Varietades* (31 de julio de 1929). *Traslado de los cuerpos de los autores del Himno Nacional* [Fotografía].
- Vásquez Monge, E. (2009). La inmigración alemana y austriaca al Perú en el siglo XIX. *Investigaciones sociales*. 13(22), pp. 85-100.



Pablo A. Pérez
(San Carlos de Bariloche, 1974)



Dedicado al rescate patrimonial de Chiloé (Chile), se ha especializado en genealogía, heráldica y nobiliaria del lugar. Autor de libros, artículos y notas de investigación y de divulgación, cuenta entre sus trabajos con la publicación *Acerca de los tambores y pífanos en el Real Ejército de Chiloé (2020)*, aporte historiográfico a la cultura musical de esa región.

Raúl Orlando Pérez, Un relato de excepcionalidad

Raúl Orlando Pérez, a Story of Excepcionality

Pablo A. Pérez

—> **Investigador independiente** <—

Gerona, España

pa.perez1@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9420-3882>

Recibido: 31 de julio / Aceptado: 18 de septiembre

Resumen

El presente trabajo expone la figura de un hombre nacido en la Argentina quien, a través de sus obras, ha logrado trascendencia internacional en el mundo de las expresiones artísticas, en especial en el área de la música y la construcción de instrumentos, así como en la pintura. El presente artículo aborda el alcance de su legado desde el enfoque patrimonial cualitativo, sin duda todavía no valorado completamente.

Palabras clave

Luthería; instrumentos musicales; música; trabajos artesanales; trabajo en madera

Abstract

This paper exposes the figure of a man born in Argentina who, through his works, has achieved international significance in the world of artistic expressions, especially in field of music and instrument building, as well as painting. The scope of his legacy is also postulated from the qualitative patrimonial approach, in all probability not yet fully valued.

Keywords

Luthery; Musical Instruments; Music; Handicraft; Woodworking

El origen del artista

Estas breves noticias no pretenden, ni remotamente, escudriñar la figura de Raúl Orlando Pérez. Apenas se intentará –con el beneficio de la duda de lograrlo– pincelar una semblanza suya, para conocimiento y valoración del lector.



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

Un bosquejo biográfico debe tener un inicio, y en este caso, parece acertado apuntar que haya sido en una primavera patagónica en que nació el reseñado. Sucedió el 1 de octubre de 1946, en la pequeña ciudad argentina de San Martín de los Andes, ubicada a los pies de la Cordillera de los Andes y a orillas del lago Lácar. Sus padres, emigrantes naturales de zonas rurales de Chiloé (isla al sur de Chile), residían allí en una casa de alquiler, enfrente del antiguo y hoy desaparecido Hotel Central (en la esquina de las calles Moreno y Elordi); el alumbramiento fue en la misma casa.

Recibió las aguas bautismales católicas a los cuatro días de edad, el 5 de octubre de 1946, en la Parroquia de San José de San Martín de los Andes, siendo sus padrinos Guillermo Gallardo y Fresia León. Pero fue muy poco el tiempo que transcurrió en esta ciudad, porque a fines de ese mismo año, la familia se trasladó de forma definitiva a la localidad de San Carlos de Bariloche, distante a unos 200 km hacia el sur. Allí reside desde entonces, y es en este lugar donde ha desarrollado su vida y su trayectoria laboral.

Hasta su casamiento (1974), su familia se componía de cuatro hermanos y sus padres. Estas últimas dos, figuras que le sirvieron de ejemplo a lo largo de su vida.

Desarrollo profesional

El interés por los instrumentos de música antigua surgió en él a muy temprana edad. Así, cuenta él mismo cómo fue el inicio de su precoz relación con la manufactura de estas obras artísticas (Alonso y Ruda, 2006, p. 50):

Fue un poco por herencia, un poco por obligación. Herencia, porque mi padre fue carpintero y él hizo algunas guitarras, también otros instrumentos, y me ayudó a mí a hacer las primeras guitarras. Cuando tenía trece años escuché un laúd y pensé que alguna vez iba a construir uno de esos instrumentos, pero en esos años era muy difícil conseguir información, no había Internet ni nada de eso. Bueno, mientras reunía datos para construir el laúd comencé a hacer una guitarra, porque me gustaba e interesaba también la música de guitarra antigua. En tanto me robaron la guitarra que tenía, que había comprado usada, porque yo trabajaba mientras terminaba la escuela normal (estudiaba para ser maestro), trabajaba con quince años como operador de cine. Logré comprar la guitarra a los dieciséis y me la robaron a los diecisiete, mientras construía la guitarra que comenté antes, ayudado por mi padre.

A los 17 años obtuvo su título como maestro normalista en la Escuela Normal Mixta n.º 2, lo que lo convirtió en el primer docente varón de la ciudad. Desarrolló esta actividad muchos años, llegando a impartir en este ámbito clases de taller de construcción de instrumentos musicales en el Colegio Nacional n.º 10 (una experiencia pionera en todo el país), aunque paralelamente siguió trabajando en otras expresiones artísticas.

Un resumen de sus primeros pasos laborales muestra que, a los 16 años, trabajó como operador de cine (1962-1963), en aeronáutica como observador meteorológico (1964-1965), en el ejército argentino como docente de grado (1965-1966), en Teléfonos del Estado como operador (1966-1967), en el Centro Atómico Bariloche como apuntador de obras (1966-1967), en el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria como auxiliar técnico (1967-1968), en la Escuela Especial Antu Ruca como maestro de carpintería

(1969-1970), en la Escuela Integrada n.º 2 como maestro especial (1970-1976), y en el Colegio Secundario Nacional de Bariloche n.º 10 como profesor especial (1983-1988).

Ya en sus primeros años de juventud se le tuvo por fecundo creador. Incursionó en pintura, dibujo, escultura, talla, grabado en madera y en metales, trabajos en cuero, pergamino, hueso, etc., herrería y otras artes, que sigue practicando. Su dedicación laboral decisiva puede adscribirse a las múltiples disciplinas de artes plásticas que unen a la música con la producción artesanal, concretamente a la construcción, reparación y restauración de instrumentos musicales, un oficio en el cual ha sido el único en toda la Patagonia por más de cincuenta años, posibilitando con su trabajo el desempeño de numerosos solistas y conjuntos musicales.

La pintura ha estado siempre presente en su vida y ha pintado desde su más temprana edad óleos (Figura 1), acuarelas (Figura 2) y pasteles. Sus obras tienen un carácter y estilo propios.

Figura 1

Óleo con vista al lago Nahuelhuapi y parte costera de Bariloche, realizado por Raúl O. Pérez, en el verano de 1964



Nota. Fuente: Fotografía del autor, 2023.

Figura 2

Acuarela con vista a Bariloche y entorno, realizada por Raúl O. Pérez, desde el Cerro Ventana, en el otoño de 2020



Nota. Fuente: Fotografía del autor, 2023.

Desde 1964, ha participado en exposiciones y muestras de pinturas, dibujos y grabados, esculturas e instrumentos musicales. Se le han dedicado más de cuarenta artículos periodísticos y su tarea ha merecido la atención de diferentes documentalistas e instituciones quienes, desde el año 1974, han filmado más de quince documentales sobre su actividad. Algunos de ellos son: para la televisión de Neuquén (1974, Carlos Procopiuk), *La canción de las maderas* (1988, Carlos Procopiuk), *El bosque y el luthier* (1988, GTZ de Alemania), *El bosque es música* (1999, dirigido por Ricardo Alventosa para *Historias de la Argentina Secreta*), programa *Personalidades* (2009, de Miguel Ángel Muscarcel, emitido por canales locales, regionales y nacionales, en particular por el Canal Encuentro), etc.; y también deben contarse distintas notas televisivas hechas en los programas *El Espejo* (1977 y 1979), *Café con Canela*, Canal 6 Bariloche, Canal 10 General Roca, Canal de San Martín de los Andes, y diversos canales de televisión de Francia, Japón, Chile, y Nueva Zelanda. Desde 1977, ha impartido charlas y conferencias en distintos ámbitos.

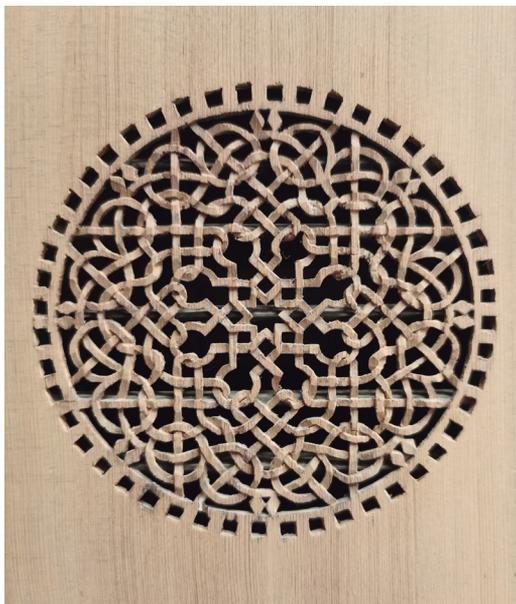
Entre estos documentales debe mencionarse *Raúl Pérez: Luthier*, compuesto por Cristina Chilimoniuk como trabajo final de la asignatura Antropología Audiovisual de la carrera de Medios Audiovisuales de la Universidad FASTA Bariloche (2010), obra que participó en el 2.º Festival Nacional Río Negro Proyecta en representación de la Provincia de Río Negro, y en la 3.ª Muestra de Cortometrajes de Realizadores Patagónicos, organizada por las áreas de cultura de las Casas de las Provincias de la Patagonia en Buenos Aires. El documental se ha presentado también en la sección

Bossas Musicais, en la 19.ª edición de Cinesul, el festival Iberoamericano de Cine y Video de Río de Janeiro, en Brasil (2012).

Sus instrumentos musicales —seguramente por esto de que “nadie es profeta en su tierra”—, son apreciados y buscados en especial en el exterior de las fronteras argentinas. Se encuentran en diversos países, pero sobre todo en europeos (algunos en orquestas de gran reconocimiento), en los Estados Unidos de Norteamérica y en otros varios hispanoamericanos. Sus dueños esperan años, llenos de interés y de expectación, para disfrutar sus obras, realizadas con maderas nobles estacionadas naturalmente, con cortes hechos o supervisados de forma personal por el constructor y con acabados verdaderamente magistrales (nielados, marquetería, tallas, incrustaciones de nácar, madreperla o marfil). Incluso en el más simple de los elementos, hay espacio y momento para un calado, una talla o una incrustación de marquetería que se distingue por su originalidad y hechura artesanal (Figuras 3-7). Muchos de los compradores de estos instrumentos, únicamente los utilizan para tocar en sus domicilios o para grabar sus discos, como una manera de preservarlos de un eventual accidente en el escenario.

Figura 3

Roseta de laúd bajo renacentista (basado en un original de Michael Hartung de 1600), calada a mano por Raúl O. Pérez, en madera de alerce sudamericano



Nota. Fuente: Fotografía del autor, 2023.

A lo largo del tiempo, ha ido especializándose en la construcción de instrumentos para música antigua (laúdes, vihuelas, guitarras renacentistas, cítolas, zanfoñas, violas da gamba, etc.), junto a otros modernos y tradicionales (guitarras, violines, violas, tiples, cuatros, dilruba o ukuleles, por citar algunos). Desde tempranas fechas ha construido aerófonos, contándose entre sus trabajos flautas dulces, flautas traversas, etc. Lo que es un hecho indiscutido es la condición pionera que representa

en la lutería argentina esta figura. De hecho, Raúl Orlando Pérez ha sido, por ejemplo, la primera persona en todo el país en construir un laúd, un archilaúd, una zanfoña, una tiorba, flautas traverseras renacentistas o un *gemshorn*, pífanos, cistros, cromornos, cornetos, rabeles, fidulas, *hardanger fiddle*, violas *d'amore*, guitarra tenor, timple canario, dulcimers, orfarión, buzukis, o timpanón (de 69 cuerdas), moviendo tal vez invisibles hilos que han generado más adelante interés por esta técnica y arte a lo largo y ancho del territorio. Sus obras se cuentan por centenas al día de hoy, y son tenidas desde indispensables piezas para la ejecución de música hasta preciados elementos de colección. Preguntado por quiénes son sus clientes de renombre (algunos de ellos toman varios aviones con el único objeto de ir a retirar un instrumento), se limita a sonreír y a excusarse, señalando que no es él quien debe hacerlos conocer.¹

Si bien utiliza desde sus inicios las maderas nobles clásicas estiladas tradicionalmente en la construcción de instrumentos de música (arce, cedro, abeto, ciprés, haya, boj, palisandro, ébano, etc.), mayormente del hemisferio norte, como parte de sus trabajos específicos, desde hace muchos años, las ha ido sustituyendo por otras de origen sudamericano, revalorizando e incluso descubriendo características acústicas y sonoras no explotadas, ni aún consignadas en la bibliografía especializada.² Un nuevo rasgo de innovación que merece destacarse.

En forma paralela a estas investigaciones y ensayos de materiales, se ha interesado en problemas específicos de física acústica, actividad que lo llevó a escribir y publicar en coautoría con Javier Luzuriaga, doctor en física, el libro *La física de los instrumentos musicales* (2006). Dice Ricardo Cabrera, director de *Exactamente*, al inicio de su reseña sobre este libro (Cabrera, 2006, p. 7):

Hay muy pocos libros que abordan la intersección enigmática entre estos universos: la física y la música. *La física de los instrumentos musicales* es tan equidistante como fecundo. Su lenguaje divulgativo permite la lectura entretenida tanto de un lector que no entiende nada de física, pero vibra con la música, como de otro al que se le impone un universo racional pero no afina una nota, como de un tercero que no entiende nada de nada, pero se deja fascinar por esta intersección maravillosa.

-
1. Así se refiere en un reportaje de hace un cuarto de siglo atrás: "Pérez maneja un código de conducta tan estricto como los principios que debe aplicar en su arte para que el resultado sea perfecto. "Nunca digo quién tiene mis trabajos, porque no me gusta cargar con fama ajena", sostiene. Baste saber que desde rockeros hasta solistas del Colón usan sus artefactos, que no faltan en los principales estudios de música barroca o clásica antigua" (*La Nación*, 1998).
 2. Un cliente del luthier (el profesor Marc Janssens) encargó un violín que fuese hecho con maderas nativas argentinas, copia de un Guarneri. Como parte del *Dies academicus und Tag der Forschung* (día académico y día de investigación), Janssens ofreció en el salón de festividades de la Rheinische Wilhelms-Universität Bonn (Alemania) la ponencia *Wie schön klingen die argentinischen Bäume?* (¿Cómo suenan los árboles argentinos?), donde presentó parte del proceso de construcción del violín a través de una serie de diapositivas (19-may-1999). A continuación, el intérprete animó al público a una prueba a ciegas, desapareciendo tras una pared blanca: el violín Pérez-Guarneri debía ser comparado con un Ægidius Sebastian Klotz legítimo, perteneciente a la famosa dinastía de fabricantes de violines de este apellido establecidos en Mittenwald, dedicados a la construcción de este cordófono desde mediados del siglo XVII (Mecke, 1999).
Objetos de testeo fueron: en primer lugar unas escalas; luego la *Allemanda* de la Sonata en *re* menor de Johann Sebastian Bach y, finalmente, la *Danza húngara n.º 5* en *sol* menor de Johannes Brahms. Los resultados de la comparación de la calidad de sonido fueron asombrosos (los votos para cada violín): la gran mayoría de los oyentes prefirió el sonido del Mittenwald para Bach (81 *versus* 2), pero eligió el violín sudamericano para las escalas (67 *versus* 16) y la obra de Brahms (48 *versus* 35).

El conocimiento tampoco llega solo. En su biblioteca se pueden encontrar numerosos libros en alemán, inglés, italiano, y lo poco que hay en español, incluso en noruego y ruso, además de colecciones completas de revistas, boletines y anuarios sobre el tema de construcción de instrumentos musicales. Pero no es la única temática de sus libros: los hay de botánica, de arte románico, de ornamentación, de técnicas de grabado, recetarios de químicas, etc. Son pequeños grandes tesoros, cuidados con esmero en muebles con puertas vidriadas, para protegerlos del polvo. Es literatura específica muy difícil de conseguir, para un público muy selecto. Todo allí es esfuerzo, vigor y ánimo, con la intención de hacer las cosas tendientes a la excelencia. Pero lo que tiene de significativo el caso, es que Raúl O. Pérez tiene formación autodidacta. Esto es importante subrayarlo, porque no había academias, escuelas o cursos de capacitación para habilitar o incluso orientar a constructores de instrumentos musicales en la Argentina en el momento en que comenzó su dedicación a estas artes: su formación fue un camino duro y solitario, con todas las asperezas propias de quien vive en la falda de una montaña en la Patagonia, habiendo tenido que construir desde la calle de entrada al barrio (que era inexistente), hasta su propia casa. Por donde se mire, una muestra de tesón y de constancia dignas de admiración.

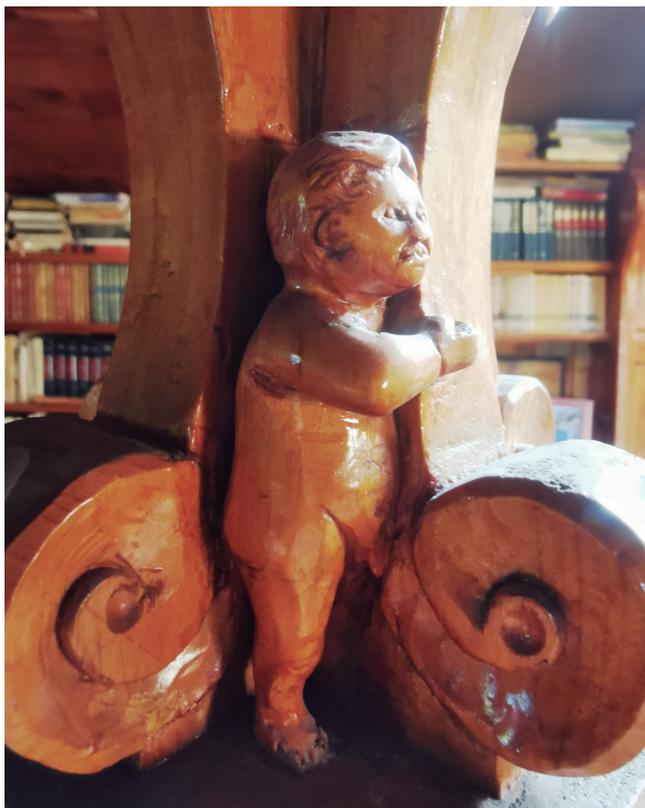
Lo que sí aparenta ser parte consustancial de su persona (y que sin duda debe haber facilitado de forma natural la calidad de sus trabajos), es una sensibilidad receptiva innata con relación a la acústica, a la comprensión de las características físicas de las maderas y a sus aplicaciones prácticas, su pulso certero y una búsqueda de labor manual que termina siendo extraordinaria. El detalle que sobresale, como rasgo de distinción y de belleza, puede estar en cualquier lado, no sólo en un instrumento musical: en las vigas del techo, en el pomo de la escalera, en los muebles tallados, en la mesa con marquetería e incrustaciones, o en una columna de madera (Figura 4). Hay en estos trabajos manuales algo intangible, que conecta a la persona con el asombro.

Este experimento (de cuya idea y existencia Raúl O. Pérez se enteró bastante tiempo después) quiso demostrar que no son importantes únicamente la técnica, las medidas y los barnices para una determinada calidad de sonido; pero lo rescatable de la experiencia es que, además, el violín Klotz tiene más de doscientos años de antigüedad, mientras que el violín Pérez tenía apenas unos pocos días de uso al momento del evento y la maduración de un instrumento comienza a desarrollarse en un período que va de dos a cincuenta años. También se encontraba el violín americano en desventaja, ya que no se utilizaron las mismas maderas que en el Klotz. Y, sin embargo, los resultados señalan una meritoria calidad musical en el instrumento.

Las preguntas que quedan flotando en el aire son: ¿Cómo sonaría el violín de Raúl O. Pérez si se hubiera construido con las mismas maderas que el Klotz? Y, la pregunta más interesante: ¿Cómo sonará el violín de Raúl O. Pérez dentro de doscientos años, cuando haya 'madurado' tanto como el Klotz hoy?

Figura 4

Parte superior de una columna tallada en una pieza de ciprés sudamericano, justo bajo el capitel, en la casa de Raúl Orlando Pérez



Nota. El niño es una talla integrada a la columna, en una misma pieza.
Fuente: fotografía del autor, enero de 2023.

Y es esta misma peculiar sensibilidad, la que le ha hecho superarse con éxito en la confección de sus instrumentos, desde luego con una gran confianza en sí mismo. El resultado de esta combinación lo puede resumir la siguiente anécdota con claridad (Pedrazzini, 2020):

Una vez vino una mujer pidiendo un instrumento para llenar un espacio muy específico en el repertorio: «Una viola que me sirva para tocar de tal año a tal año». Eran 50 años... ella me preguntó si entendía lo que me pedía y si iba a poder hacerlo. Yo le respondí: «Pienso que sí». Bueno, se lo hice. Cuando vino estuvo tocando 5 minutos, 10 minutos, 20, 30... yo estaba muy nervioso. A los 40 minutos dejó de tocar y me miró muy sonriente y me preguntó: ¿cómo hizo para conseguir el sonido exacto?

Esta es tal vez la diferencia con otros constructores de instrumentos musicales. Raúl O. Pérez no replica un proceso infinitas veces sólo porque ya funcionó antes.

Él se centra en el contenido de la cuestión, para encontrar el resultado que distingue a alguien excepcional de otros muchos de la medianía. Por esto, antes de aceptar un encargo, conversa mucho con el cliente, para saber qué es exactamente lo que quiere, cómo lo quiere, de qué maderas lo quiere, de qué medidas le conviene (en función del largo de sus dedos o de su brazo, por ejemplo). El artista ha elegido el camino incierto, el largo, el difícil, desdeñando la facilidad y la superficialidad; pero es además el difícil, sobre todo, porque ese camino no es la elección de un día o de dos, sino el que transita *todos los días* de su vida, que parece regido por una norma de libertad individual ceñida a su propia ética. El producto que lleva su nombre y estilo es personalizado, es único, y es completamente irreproducible. La gente que llega desde lejos a encargar sus instrumentos, va en busca de algo que no hay en su lugar de origen.

Figura 5

Laúd renacentista, con tapa de alerce sudamericano y roseta calada a mano



Nota. Basado en un original de Giovanni Hieber.
Fuente: fotografía de Emiliano D'Aquila Pérez, septiembre de 2023.

Figura 6
Vihuela y guitarra españolas



Nota. En el centro: vihuela española, con trabajos de marquetería, tapa de ciprés, caja, fondo y aros de cerezo, y diapasón de palisandro de Brasil (basada en original del Museo Jacquemart-André en París); a la derecha, guitarra con tapa de abeto (basada en un original de Melchior Diaz, del siglo XVI en Lisboa). Fuente: fotografía del autor, enero de 2023).

El acceso a la información técnica para la construcción de instrumentos musicales históricos no siempre ha sido un camino fácil. En el año 1983 por ejemplo, interesado en construir una viola de rueda y sin encontrar la manera de conseguir planos o fotografías de originales de museos, echó mano a la más compleja y enigmática creación del Bosco: el Tríptico del *Jardín de las Delicias*, un óleo de finales del siglo XV. Aumenta una fotografía y toma proporciones respecto a otros objetos, para conocer las medidas del instrumento musical (Figura 7).

Figura 7

Detalle del cordal de la primera viola de rueda construida por Raúl Orlando Pérez, con incrustaciones de ébano, marfil, bronce y cobre



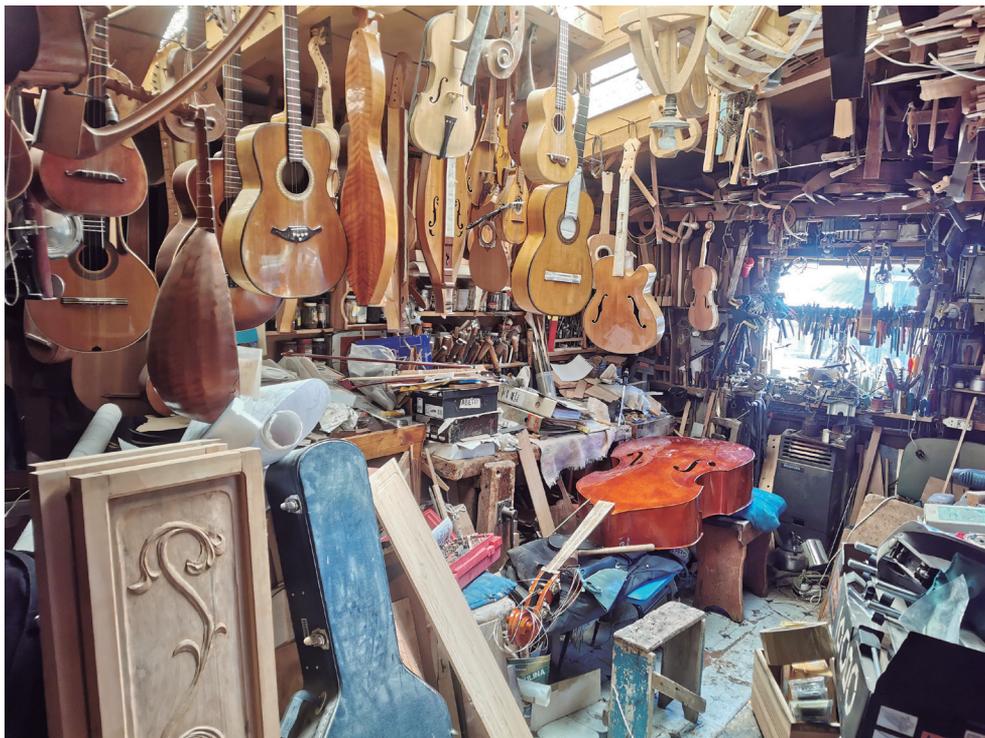
Nota. Fuente: fotografía del autor, enero de 2023.

El artista tiende su mano y hace pasar a sus instalaciones a todo el mundo –a veces con reserva, nunca con acedia–, pero trabaja por encargo, y más de una vez los ha rechazado. Algo así como “La casa se reserva el derecho de admisión”, pero aplicado a una obra que trasciende el objeto, porque este lleva la etiqueta con el nombre del constructor. Parece rondar la idea de que hay una aprobación en aceptar construir un instrumento por parte de este autor, pero sólo si se cumplen ciertas condiciones.

El taller de Raúl O. Pérez se compone de un espacio (Figura 8), de unos cuatro por tres metros aproximadamente, y que es la misma estructura que tuvo ya de soltero, en la casa de sus padres (calle Ayohuma n.º 1031). Dicho obrador lo fue transportando por partes, para volver a ser construido en el inmueble donde reside actualmente. Es un lugar luminoso, con instrumentos colgados del techo (Figuras 6 y 9) y las paredes, cientos de herramientas, maderas de distintos cortes, tamaños y colores, moldes de instrumentos, filetes para ornamentación, cuerdas, clavijeros, diapasones, etc. Más allá, un sector integrado al anterior posee una estufa a leña que se vuelve indispensable en el invierno; cerca hay unos estantes, y se almacenan materiales diversos (pergaminos, cueros, planos, lacas, barnices, solventes, aceite de linaza, etc.).

Figura 8

Vista parcial del taller de Raúl O. Pérez



Nota. Fuente: fotografía del autor, diciembre de 2022

Otro sector, más moderno aunque también anejo, tiene una forma irregular y alcanza en su parte máxima unos seis metros de ancho, por otros tantos de largo. Allí se encuentra diversa maquinaria de carpintería (una sierra sinfín, una sierra circular de pie, una garlopa, un torno para madera, un torno para metal, un taladro de banco, una lijadora de banda, etc.), y una enorme cantidad de maderas –en estantes, en montones, en un entretecho–, todas a resguardo de las inclemencias, secándose lentamente y esperando su momento para ser transformadas en productoras de sonido. Viruta y aserrín hay en cada rincón.

Las técnicas de trabajo que utiliza son propias de siglos pasados, pero los resultados destacan en el presente. Un violín, por ejemplo, es barnizado a pincel como mínimo quince veces, y luego pulido a mano. Los instrumentos no son encolados con pegamentos sintéticos, sino con cola de pescado o de conejo, tal como se hacía en tiempos antiguos. Cada una de ellas huele de manera distinta, cada una de ellas es diferente al tacto, pero todas son testigos mudos de un arte silencioso, de una técnica que se sospecha formidable.

Figura 9

Panduriña o mandola y violín de maestro de danza o pochette



Nota. Panduriña o mandola (cuerpo tallado en una sola pieza de ciprés, tapa de abeto y diapasón y puente de guayacán), y violín de maestro de danza o pochette, de ciprés sudamericano y cerezo (basado en un original de los siglos XVII-XVIII, del Museo de Instrumentos de Bruselas). Fuente: fotografía de Núria Plantalech Manel-la, enero de 2023.

Debe mencionarse su faceta docente y de fomento a la creatividad artística y a su difusión, que ha logrado combinar con su trabajo de construcción artesanal con vigencia hasta la actualidad: desde hace años concurre habitualmente a solicitud de escuelas de la localidad (primarias como secundarias), al serle requeridas charlas sobre su trabajo. Recibe también ininterrumpidamente una visita anual de beneficiarios de la Beca Instituto Balseiro para alumnos de escuela de enseñanza media (Centro Atómico Bariloche) a quienes brinda una clase sobre acústica y construcción de instrumentos musicales, gracias a una virtuosa capacidad narrativa, y por el simple hecho de dar, de compartir lo que sabe. Imparte asimismo clases particulares sobre construcción de instrumentos de música en su obrador (Figura 8).

En el ámbito sociocultural también se pueden mencionar cosas. Por referir un ejemplo, el Cristo que se encuentra colgado en lo alto de la Capilla Inmaculada Concepción (monumento reconstruido a raíz de un incendio en el 2014), fue tallado en madera de tilo en base a uno románico de fines del siglo XII, existente en la Abadía de Melk, y donado por Raúl O. Pérez en el año 2016. El artista también ha generado eventos como conciertos, congregando a varios músicos y unos doscientos vecinos en el Colegio Médico Regional de Bariloche, quienes donaron un alimento no perecedero, a beneficio de la ONG Comedor Infantil Gotitas de esfuerzo (25-nov-2018).

Igualmente, lleva en preparación la fundación de un museo de instrumentos musicales, compuesto no sólo por varios de su propia autoría, sino también por más de un centenar de piezas de distintas regiones del mundo (China, Perú, India, Nueva Zelanda, Marruecos, etc.), artefactos que ha ido adquiriendo y recibiendo de regalo a lo largo de muchos años, y que ha restaurado y conservado como las obras de arte que son. La difícil situación económica generalizada en la Argentina y el poco eco político en este sentido, no generan de momento las condiciones ideales para el establecimiento de esta institución, cuyo patronato, protección y amparo representan una oportunidad de ayuda real que todavía está en sus momentos aurales.

Premios y distinciones ya han existido en los inicios de su recorrido por las artes plásticas: segundo premio del *Concurso Juvenil de Manchas* (1964, San Carlos de Bariloche), primer premio de escultura del *Primer Salón Anual Patagonia Comahue de Artes Plásticas* (1971, San Carlos de Bariloche), primera mención de pintura en el Tercer Salón Anual Patagonia Comahue Artes Plásticas (1974, San Carlos de Bariloche), premios de pintura y dibujo (*VI y X Salón Anual de Artes Plásticas del Bolsón*), etc. También ha recibido el Premio al Mérito Artístico de parte de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche (22-nov-2019) (Concejo Municipal de San Carlos de Bariloche, 2019); y -ya en un ámbito más social- ha sido homenajeado como *Antiguo Poblador por el Concejo Municipal de San Carlos de Bariloche* (3-may-2022).

Ha participado en varias ocasiones como miembro de Jurado en el *Concurso y Exposición Usos de la madera* (1995, 1996 y 1997, por el Servicio Forestal Andino de Río Negro, en El Bolsón), para el *III Concurso de Escultura "Premio Empresa Innovadora" de la Dirección de Innovación de la Provincia Río Negro* (23-jun-2000, Bariloche), y para la 1.ª y 2.ª *Muestra y Concurso Andino-Patagónico de Productos y Aplicaciones de la Madera* (21 de abril al 5 de mayo 2008 en Esquel, y 21 de abril al 3 de mayo 2009, en Esquel).

Es y ha sido miembro de distinguidas sociedades internacionales, como la Sociedad de la Vihuela, el Laúd y la Guitarra (España); The Lute Society (Reino

Unido); The Galpin Society (Reino Unido); Deutsche Lautengesellschaft (Alemania); Société Française de Luth (Francia); y Guild of American Luthiers (Estados Unidos de Norteamérica). Destaca su pertenencia desde 1975 a la Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments (Reino Unido). Recientemente, se le ha encargado dos seminarios sobre construcción, reparación y mantenimiento de cordófonos frotados, por parte de la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro (iniciativa formulada hace varios años, pero en curso en 2023).

La personalidad

Pero ¿cómo es esta persona...? ¿A qué valores responde en su fuero íntimo? Es sumamente difícil definir y plasmar una persona en unas líneas, y se han de buscar indicios generales en cuestiones puntuales. Una pista importante para esbozar una semblanza parece encontrarse en su lugar de trabajo, donde frente a su banco de carpintero tiene la vista y luz de cuatro ventanas que, abarrotadas de herramientas a su alrededor, se hallan pintadas con acrílicos por su mano. Cada una de ellas lleva dibujada respectivamente una de las cuatro virtudes cardinales: prudencia, fortaleza, templanza y justicia.³ Las tres virtudes teologales o cristianas (fe, esperanza y caridad) que junto a las cuatro cardinales forman las virtudes infusas tan específicas de la moral cristiana, no están representadas en las ventanas, acaso solamente porque no hay más donde pintarlas. No son vidrieras como las de la Catedral de León, ni como las de la Iglesia de San Cristóbal en Barcelona, ni son iguales a la Catedral de Canterbury, tampoco se parecen a las figuras de las cúpulas de la Catedral de Málaga o a las del Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano, y tampoco se ven como las estatuas de la Torre de la Seo de Zaragoza; pero son las mismas virtudes, exactamente las mismas. Lo cierto es que estas figuras alegóricas tienen su inspiración en cuatro esculturas del siglo XVI que guardan la tumba de François II de Bretagne en la Catedral de Saint Pierre y Saint Paul de Nantes. Y, una circunstancia que por particular no deja de ser llamativa, es que los nombres de las virtudes cardinales se leen desde dentro del edificio; o sea, no están pintadas para que se vean desde afuera, sino para que las vea quien allí entra, quien allí trabaja. Esta es su filosofía de vida: Raúl Orlando Pérez se acerca a un estoico (no en sentido estricto, porque la prudencia es la virtud de Sócrates, sustituida en el estoicismo por la sabiduría; pero la prudencia sí que se conserva en las virtudes cristianas), doctrinario cuyo objetivo es convertirse en mejor persona siendo guiado por los principios de la razón, y mediante la práctica de estas virtudes. El estoicismo tiene entre sus tradiciones éticas atravesar los problemas en lugar de quejarse de ellos; intenta ser útil al mundo a la vez que tratar y ser tratado con justicia y respeto. Conocer al artista permite descubrirle con una meridiana claridad en este aspecto; y se da cuenta uno que las pinturas de los vidrios no son una simple decoración: hay

3. Las virtudes cardinales (o morales, fundamentales o humanas), son cuatro hábitos conductuales y capacidades morales de conducta, y fueron ya enunciadas por Platón en el contexto de la tradición filosófica clásica, terminando por ejercer una gran influencia sobre el cristianismo. La denominación de cardinales (es decir, principales) es debida a San Ambrosio de Milán en el siglo IV y gira y descansa alrededor de ellas toda la moral humana, exigiendo por parte del hombre un serio empeño en su logro (Royo Marín, 1979, p. 177; Balderas Vega, 2008, p. 476; Llerena Espezúa, 2021, p. 227; Patricio Lego, 2021, pp. 283-292).

en ellas una fuente de inspiración diaria, que a todos los visitantes pasa casi siempre desapercibida. Normal..., las virtudes cardinales no están hoy de moda.

Su relación con el trabajo es bastante especial. Según él –sin que tenga que ver la polarización del pensamiento dicotómico– un resultado puede ser bueno o malo. No se trata de la clásica distorsión cognitiva que obliga a ver las cosas como blancas o negras únicamente, porque Raúl O. Pérez reconoce los grises (como si no conociera de matices un pintor). Sin embargo, en cuanto al efecto y consecuencia de cierto trabajo manual, para él no puede haber algo “razonablemente bueno” o “un poco mal hecho” porque, en el fondo, se reduce a estar bien o mal hecho, respectivamente. Los matices, si bien importantes en la vida, se resumen en lo laboral a algo reducible y analizable como dos categorías binarias; una especie de antropología estructuralista en cuanto a las obras de lutería corresponde. Hay quien vería en esto una exageración, pero se trata de una visión simplificadora que en el fondo es muy válida. ¿Por qué? Porque no puede haber un fondo de guitarra o unos aros de laúd “medio bien hechos”, porque entonces hay un medio de la guitarra o un medio del laúd que está mal hecho. En consecuencia, si uno quiere tanto una guitarra o un laúd bien hechos, el fondo de la primera y los aros del segundo deben estar –cuando menos– bien hechos. Tal vez a esto se refería el filósofo Ario Dídimo cuando comentaba su visión de la prudencia, que además desempeñaba en la antigüedad una función relevante (Zamora-Calvo, 2018, pp. 15-26).

Raúl O. Pérez disfruta además de su trabajo, de cada parte de un instrumento, o de cada corte que hace en una madera, de cada trazo en un papel o de cada pincelada de óleo fresco. Es un verdadero privilegio verlo trabajar, así como hacerlo con él, porque la misma pasión y energía que lo mueve, termina impregnando el espíritu vecino. Uno es contagiado de esta filosofía. Siendo joven (y todavía a veces en el presente), el artista se queda hasta altas horas de la noche, por el único gusto de avanzar con algo que tiene muy vigente o en lo que está inspirado en terminar. Pero es un mecanismo electivo dentro de su *modus vivendi*, nadie lo obliga a hacerlo, y no se trata del Síndrome de Karoshi! Y no queda más que preguntarse si aquello que el novelista Benito Pérez Galdós afirmaba: “Dichoso el que gusta de las dulzuras del trabajo sin ser su esclavo” (Izquierdo Moreno, 2006, p. 43), puede aplicarse a este artista. No consta habersele preguntado esto.

Las herramientas lo definen también en un aspecto de su intimidad. El artista adora sus herramientas. Son claves –incluso indispensables– para la consecución de sus trabajos, pero, además, representan algo más que un pedazo de acero con un mango. Él mismo lo explica: “una herramienta es la prolongación de la mano, y lo que hace la mano es la prolongación del corazón y del alma de la persona”. Por esto, afilar una herramienta, aceítarla y conservarla en perfecto estado y en su lugar correcto es una preocupación constante que pudiera pasar por extravagante para quien no conozca los motivos. Pero no lo es: se trata del respeto al trabajo, a la materia y al artista. Hay decenas de gubias, formones, cuchillas, punzones, etc.; pero el concepto se extiende también a cualquier herramienta en general: un pirograbador, un micrómetro, una barrena, un bastrén, una azuela, una maza, sus escofinas, sus prensas, sus serruchos o su colección de cepillos, cualquiera merece respeto y cuidados. Lo que importa en este tipo de personas es el estilo: la combinación de los hechos, teñidos por la idiosincrasia.

Al artista sí le oprime un aspecto desde su juventud, de difícil manejo y solución: intentar hacerlo todo. No llega al punto de ser una patología, pero es una

persona acostumbrada a salvar problemas con pocos elementos, a veces con ninguno del todo adecuado. Hay situaciones que comenzaron movidas por la necesidad (como en la construcción de la calle a su domicilio), pero la sensación es que se aplica a muy distintos escenarios, a los que ha llegado ya por el simple gusto de hacer algo, por la sola satisfacción de cumplir un reto: desde fabricar pintura en su juventud a partir de pigmentos, forjar una herramienta especial de lutería que no se encuentra en el país basada en otras antiguas (microcepillos para arcos y violines, cortadores de roseta, gramiles, gubia invertida, brocas para aerófonos, etc.), tornear en metal una pieza mecánica para su *jeep Willys*, hacer unas cuerdas de orfarión, pavonar metales y fundir otros para guardarlos mejor, y un gran etc. Preguntado sobre el por qué le cuesta tanto delegar o tercerizar algunos trabajos, responde que la causa es que otros no lo hacen como él quiere o necesita. Y tiene –al menos en una gran parte– una gran razón: los cortes de la madera, por ejemplo, si bien puede llevar los troncos a una carpintería e ir a buscar únicamente las tablas luego, necesita que sean radiales. Este tipo de corte en la madera asegura el menor movimiento de ella a futuro, proveyendo estabilidad y calidad final del producto. Y la única y mejor manera de hacer estos cortes radiales es a través de las grietas naturales que se originan en el tronco a medida que el material va perdiendo humedad, a través de las cuales se introduce un partididor (también hecho por él, aunque basado en otros antiguos), o un hacha y cuñas, y se parte finalmente a golpe de mazazos hechos a mano (Figura 10). Ninguna carpintería comercial hace esto; y por ello, ningún instrumento de música seriado posee madera radial (salvo casualidad).

No todos los contextos para pretender hacerlo todo son iguales, y en el mundo de quienes realizan cosas con sus manos, se debe aprender que, a veces, por hacer alguna que no cuesta nada encargarla o comprarla, se pierden horas, en las que sí se podría hacer algo valioso y con una impronta personal. Por suerte, sin embargo, no ha encontrado momento de fundir arena para hacer el vidrio de las ventanas de su casa y ha decidido ir a una vidriería.

Figura 10

Separando la albura del duramen, en un tronco de alerce sudamericano



Nota. Fuente: fotografía del autor, mayo de 2008.

Pudiera ser que la idea recurrente que condiciona la actitud de “hacerlo todo” tenga que ver con el disfrute del presente. Raúl O. Pérez ha buscado diariamente la alegría del presente, no la felicidad del futuro. Esto no significa que no se interese en el pasado, ni que deje de planificar para el tiempo venidero, pero el presente es muy importante para él, porque es la vida que uno tiene, es un instante minúsculo y frágil, y debe aprehenderse: si se pierde, se pierde todo.

La identidad de Raúl O. Pérez goza de autoconsciencia, y esto implica una conexión profunda con su psique y un conocimiento detallado de gustos, ambiciones, metas y flaquezas. Gusta de conversar, pero, al contrario de lo que pudiera parecer, recurre al silencio en reemplazo de una conversación superficial, y no son escasas las veces en que la inquietud por tomar distancia de algo obra más tarde generándole recursos y claridad. Es leal y compañero de sus amistades, y siempre ha estado por su familia, a quien antepone a sí mismo por plena convicción.

Sobre su principio se podría escribir bastante. Pero baste con decir que confluyen en esta persona diversos orígenes, muy vinculados a la tierra americana y al mundo hispánico, dos mundos donde se encuentran sus raíces desde tiempo inmemorial. He aquí los apellidos de sus primeras generaciones: Pérez, Bahamonde, Montaña, Cárdenas, Ulloa, Ojeda, Olabarría, Álvarez, Gallardo, Miranda, Mansilla, Aguilar, Muñoz, Velásquez, Agüero, Oyarzun, Calisto, Alvarado, Asensio, Bohórquez, Águila, Arteaga,

Barrientos, Navarro, Villegas, Paredes, Cárcamo, Nieto, Andrade, Ruíz, González, Silva, Mendieta, Domínguez, Chaves, Molina, España, Castro, Mendíbil, y un frondoso etc., cuyo abundamiento podría ser soporífero para el amable lector. Una amalgama genealógica muy variopinta, producto de la concentración en el tiempo y en una geografía muy especial de la historia hispanoamericana.⁴ Quizá en este componente de su persona, Raúl Orlando Pérez (Figura 11) es honroso heredero de un legado genealógico con bastante relación a su oficio, ya que se computa en su ascendencia tanto a su padre (carpintero), a su abuelo paterno (constructor de instrumentos musicales y ebanista fino), a su bisabuelo paterno (también carpintero, consignado realizando enrajes y forros en la iglesia de Tenaún a mediados del siglo XIX), y de igual modo a un tatarabuelo suyo por parte materna, documentado como carpintero y músico, también en el siglo XIX (Pérez, 2020, pp. 200-201). Aunque de momento no es posible esclarecer las bases genéticas y biológicas de la habilidad musical (nada se conoce sobre la habilidad manual y acústica para poder construir instrumentos), el talento musical sí parece que no depende únicamente de cuánto pueda ensayar una persona o de cuán intenso haya sido el ambiente musical en el que se haya criado, sino que también intervienen los genes que ha heredado (Gingras *et al.*, 2015; Tan *et al.*, 2014). De todas formas, es un análisis que, en todo caso, suma a la historia de vida de este personaje, puesto que, si la habilidad artística no fuera privativa desde lo genético, tampoco restaría nada.

Figura 11

El constructor en su taller



Nota. El constructor en su taller, finalizando la revisión de diversos instrumentos musicales de su autoría (cuatro violas da gamba y un laúd, hechos en juego con gajos de madera de arce y nogal), construidos para un instituto de música antigua. Fuente: Fotografía de Roberto Ojeda, 1980.

4. Sus antepasados se dedicaron a cargos militares, políticos y de administración real; también hubo beneméritos y conquistadores, encomenderos y moradores; y se cuentan en la lista por igual a soldados de Flandes, un subteniente de granaderos (que antes fue subteniente de fusileros), exploradores, náufragos, las dos heroínas de la defensa de la plaza de Santiago de Castro ante el pirata Cordes y hasta un prisionero de Gonzalo Pizarro, agricultores, y muchísimos, muchísimos más de quienes ni siquiera se conocen sus ocupaciones ni aún sus nombres.

Conclusiones

Sin querer ser exhaustivo, se ha presentado la figura de Raúl Orlando Pérez en apuntes desde su lado humano como laboral. No se ha pretendido elaborar un panegírico, ni viciarse en sentimentalismos o convencer al lector de algo determinado, aunque representa un gran reto escribir sin teñirse de parcialidad sobre alguien desde la cercanía. Aparenta, sin embargo, que el reseñado ha merecido distinciones por su trayectoria profesional que, careciendo de una nutrida y fértil formación académica, lo acercan sin ninguna dificultad a los prestigiosos reconocimientos propios de una institución artística de tal nivel; pero acaso su mayor mérito –todavía no acreditado por nadie oficialmente– resida en promover, él por sí mismo, y especialmente también para otros, un patrimonio histórico y cultural que –duela o no, debe decirse con sinceridad–, parece estar en vías de franca extinción. El patrimonio no posee únicamente su versión material (monumentos o colecciones de objetos), sino que existe también en el plano inmaterial: tradiciones, conocimientos y prácticas artesanales históricas también representan un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a una creciente e inexorable globalización. La propagación y protección de un conocimiento o unas artes plásticas como la lutería, es sinónimo de cultura y de educación y tiene un efecto multiplicador de consecuencias profundas en la sociedad. Cuando uno entra al taller de este personaje y, junto a las decenas de instrumentos musicales en construcción o en reparación, rodeados de herramientas especializadas, se escucha el tañido de una vihuela ejecutando la *Fantasia XXII* de Luys de Milán, un laúd que reproduce *The Frog Galliard* o una guitarra barroca de la que se escuchan los *Canarios* de Gaspar Sanz, se está seguro de que allí hay intervención de los dos patrimonios en simultáneo. Se está ante algo excepcional, y la experiencia es única. Terminada la ejecución de la pieza musical, Raúl O. Pérez se levanta, y lo recibe con una cálida sonrisa. Como diría Sartre, en el hombre la existencia precede a la esencia: somos lo que hacemos, no viceversa. El artista es en este sentido auténtico: es lo que da y lo que se ve, lo que es en el mundo de hoy casi una verdadera extravagancia.

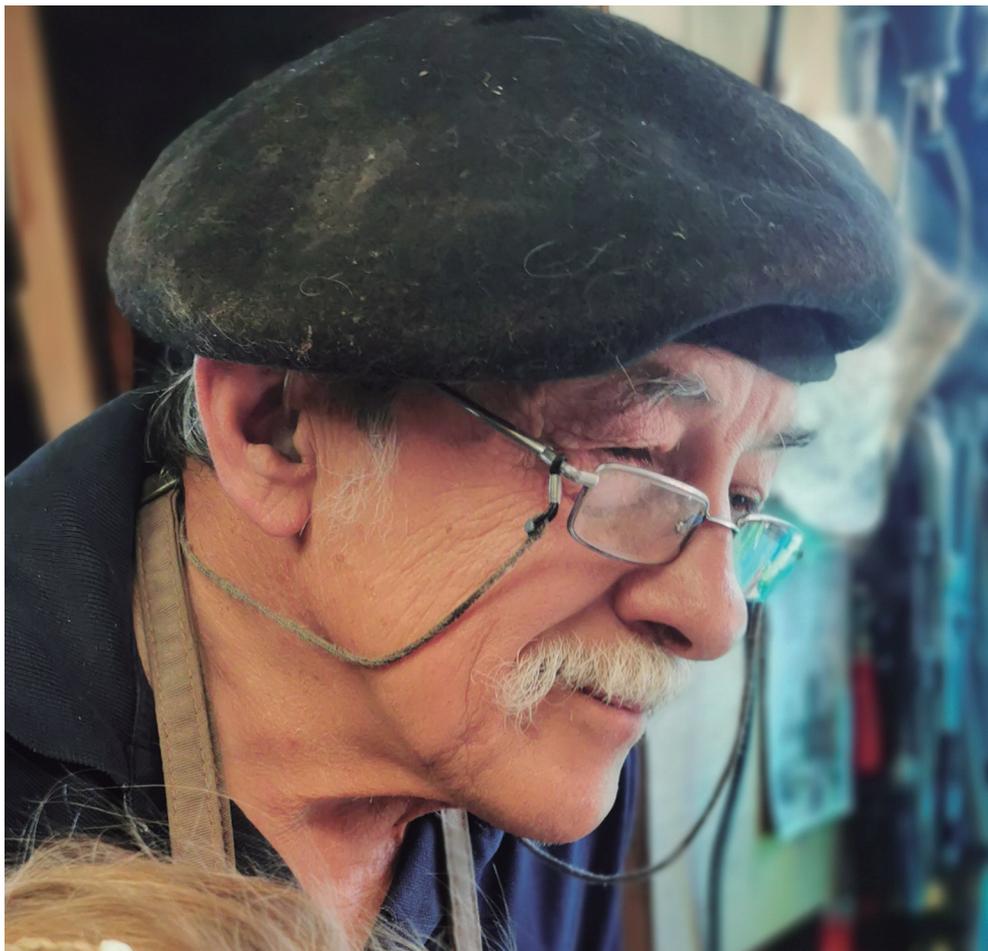
Y lo que suma otro ingrediente de autenticidad a su figura no es sólo que construya instrumentos musicales de una determinada calidad, sino que además los interprete, que componga piezas para algunos de ellos, y que pinte, grabe, talle, repuje y realice otro sinnúmero de actividades artísticas como una forma de manifestación cultural. Esas expresiones culturales no son más que un sinónimo de arte y esta persona es un propulsor de la cultura y del patrimonio musical hispanoamericano.

La conclusión a la que se llega con estos datos biográficos es que se está ante una verdadera excepcionalidad en el mundo artístico, cuya reputación precede al nombre e instituye un mojón desde tierras sudamericanas. Pruebe, estimado lector, de consultar entre sus conocidos si saben si existe un artista quien apea un árbol, para secarlo por diez o quince años, para cortarlo entonces él mismo según las mismas técnicas usadas en el pasado, elaborando piezas que esperan a veces más de dos décadas para ser ensambladas e integrar una nueva obra, y que forja en su fragua con sus propias manos las herramientas que no logra adquirir, para realizar un instrumento musical histórico de gran sonoridad, construido en base a planos, fotografías y radiografías de originales conservados en museos o en conservatorios de música. Probablemente sus conocidos le indiquen que no saben, y les genere poca credibilidad siendo informados que tal

persona existe. Tal vez, incluso, les cueste tanto trabajo aceptarlo, que directamente lo crean más posible del área de la ciencia ficción que de las Bellas Artes. Sobre todo, si se considera la existencia de esta persona el día de hoy, cuando, por ejemplo, una fábrica de guitarras produce una pieza de ocho a treinta y seis horas de trabajo repetitivo y automatizado, de una calidad más que dudosa. Y he aquí un hecho bastante paradójico el día de hoy en la sociedad, que a la par que merita legítimamente a determinadas personas por su buen desarrollo profesional (como un músico), invisibiliza a otras de quienes depende en muy gran medida el éxito del primero (por ejemplo: el constructor de sus instrumentos musicales).

Pero se equivocarán sus conocidos, porque este artista sí existe: en 2023 cumplió 77 años, se llama Raúl Orlando Pérez, y pueden encontrarlo siempre bajo una eterna boina (Figura 12).

Figura 12
Raúl Orlando Pérez



Nota. Fuente: el autor, enero de 2023.

Referencias

- Alonso, M. y Ruda, M. (2006). Reportaje al luthier Raúl Pérez. En *Desde la Patagonia difundiendo saberes*, 3(4), pp. 47-51.
- Balderas Vega, G. (2008). *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*. Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés.
- Cabrera, R. (2006). La física de los instrumentos musicales, de Raúl Pérez y Javier Luzuriaga. *Cable Semanal*, 626(17), p. 7.
- Concejo Municipal de San Carlos de Bariloche. (2019). *Resolución R-19-603*.
- Gingras, B., Honing, H., Peretz, I., Trainor, L. J. y Fisher, S. E. (2015). Defining the biological bases of individual differences in musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B. Biological Sciences*, 370(1664), pp. 1-15.
<https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0092>
- Izquierdo Moreno, C. (2006). *Crecer como profesional*. Ediciones Paulinas.
- La Nación*. (2 de diciembre de 1998). Solitario viaje al interior de la música.
<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/solitario-viaje-al-interior-de-la-musica-nid122855/>
- Lego, P. P. (2021). Virtudes infusas y normalidad psíquica según Santo Tomás de Aquino. En M. Lafuente Gil, M. Álvarez Segura y M. F. Echavarría (Eds.), *Antropología Cristiana y Ciencias de la Salud Mental* (pp. 283-292). Dykinson.
- Llerena Espezuá, X. (2021). Criterios de salud psicológica según Albert Ellis y las enseñanzas de la tradición cristiana sobre las virtudes humanas. En M. Lafuente Gil, M. Álvarez Segura y M. F. Echavarría (Eds.), *Antropología Cristiana y Ciencias de la Salud Mental* (pp. 221-236), Montserrat Lafuente Gil. Dykinson.
- Mecke, B. (20 de mayo de 1999). *Brahms auf Andenholz gespielt*. Bonner Rundschau.
- Pedrazzini, A. (2020). *Un auténtico Luthier Barilochense*. Bariloche.
<https://bariloche.org/un-autentico-luthier-barilochense/>
- Pérez, Pablo A. (2020). Acerca de los tambores y pífanos en el Ejército Real de Chiloé. *Revista Musical Chilena*, 74(234), pp. 198-214.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000200198>
- Royo Marín, A. (1979). *Teología moral para seglares, I. Moral fundamental y especial*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Tan, Y. T., McPherson, G. E., Peretz, I., Berkovic, S. F. y Wilson, S. J. (2014). The genetic basis of music ability. *Frontiers in Psychology*, 5, pp. 1-19.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00658>
- Zamora-Calvo, J. M. (2018). La implicación de las virtudes en Ario Didimo. *Discusiones Filosóficas*, 19(32), pp. 15-26.



**Andrea Gabriela Fusco
(Corrientes, 1976)**



Nació en Corrientes, Argentina. Profesora y Licenciada en Música con orientación en Dirección Orquestal y Coral por la Universidad Nacional del Litoral. Alcanzó el grado de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba con la investigación sobre el Nacionalismo en la música orquestal argentina.

Es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, directora del Coro de la misma Universidad y directora de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Corrientes.

Desarrolla una intensa actividad musical en la región noreste de Argentina, abordando repertorio argentino, latinoamericano y universal.

Bases del nacionalismo musical en la Argentina

Bases of musical nationalism in Argentina

Andrea Gabriela Fusco Morales

—> **Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste** <—

Corrientes, Argentina

andreausco@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0009-0008-0885-287X>

Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 24 de octubre

Resumen

La presente colaboración es una adaptación al formato de un artículo científico de los contenidos de mi tesis doctoral sobre el Nacionalismo en la Argentina. En él se reflexiona acerca de este movimiento en la música orquestal argentina y se estudian los modos en que los compositores lo plasmaron en sus obras por medio de la incorporación de elementos provenientes del folklore, la música indígena y el tango.

Para un estudio del corpus musical se realizó una selección de obras representativas de diversos compositores del período y se analizaron en función del objeto de estudio. Se establecieron vínculos entre los rasgos observados y las características propias de la música folklórica, indígena y popular urbana; centrando la atención en las maneras en que los artistas elaboraron dichos elementos con herramientas europeas.

La construcción del nacionalismo es una decisión consciente que involucra aspectos políticos, históricos y culturales. Hacia finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el nacionalismo se destacó tanto en Argentina como en Latinoamérica y otros países. Los artistas formados en Europa regresaban a su tierra trayendo no solo herramientas para la composición de música académica, sino también las novedades de la época. La primera parte de este trabajo traza las bases sobre las cuales se construyó el movimiento nacionalista en la Argentina, dejando para una segunda entrega el análisis de las partituras.

Palabras clave

Nacionalismo; música orquestal; compositores argentinos

Abstract

This collaboration is an adaptation to the format of scientific article of the contents of my doctoral thesis about Argentina's Nationalism. It reflects on this movement in orchestral music and study the ways in which composers expressed it in their works by incorporating elements from folklore, indigenous music and tango.



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

For a study of the musical corpus, we made a selection of representative works by several composers of the period and analyzed them based on the object of study. We established links between the observed features and the characteristics of folk, indigenous and urban popular music; we focus our attention on the ways in which artists crafted these elements with European tools.

The construction of nationalism is a conscious decision that involves political, historical and cultural aspects. Towards the end of the 19th century and the first half of the 20th century, nationalism stood out in Argentina and in Latin America and the others countries. Artists trained in Europe returned to their homeland bringing not only tools for the composition of academic music, but also the innovations of the time. The first part of this article is based on the reasons for building the nationalist movement of Argentina. The analysis of score will be studied in a second part.

Keywords

Nationalism; Orchestral music; Argentine Composers

Nacionalismo

Las primeras reflexiones sobre el nacionalismo intentaron dilucidar aspectos de la polisemia del concepto. Eric Hobsbawm (2012) plantea que “nación” es una idea efímera que se fue modificando en el tiempo. No hay una condición única que determine qué es una nación, ya que coexisten procesos complejos que conjugan aspectos económicos, de industrialización y territorio. El compartir una misma lengua, un pasado histórico o particularidades culturales son aspectos que unen a los miembros de una comunidad, quienes se identifican entre sí y concentran esfuerzos en función de intereses comunes. Para Ernest Renan, “la nación moderna es el resultado histórico provocado por una serie de hechos que convergen en un mismo sentido” (citado en Morales Espinosa, s.f., p. 40).

Eric Hobsbawm analiza exhaustivamente conceptos de diversas épocas sobre nación y nacionalismo y aborda términos que habitualmente son usados como sinónimos, aunque tienen sutiles diferencias, particularmente en relación con el contexto socio-histórico, tales como Estado, pueblo (*Volk*), patria, tierra, entre otros. El sentido moderno de la palabra nación implica cierta carga política y determina la constitución de un gobierno que toma decisiones que afectan la vida de la población, una masa que anteriormente era de súbditos sin voz y que con la implantación del sistema democrático se transformaron en ciudadanos con derechos. Los gobiernos se ven en la necesidad de modificar el trato con la población a fin de lograr una relación donde las diversas clases se sientan parte de ese Estado, a fin de alcanzar un mayor compromiso con la construcción y defensa de él (2012, pp. 1-98).

En el mundo se observan permanentemente pujas de poder para dominar a otros, por intereses de diversa índole, sea por medios pacíficos o bélicos. Durante los años de las guerras de Independencia de los territorios americanos, el interés de cortar los lazos con la corona de España fue un denominador común en toda la América hispanoparlante.

Liliana Brezzo (2003) reflexiona acerca del modo en que se constituyen estas nuevas naciones, donde las élites fueron las encargadas de definir, en la práctica, los

nuevos estados en base a algunos rasgos compartidos: un origen común europeo y similitudes en el idioma, religión, cultura, tradiciones políticas y administrativas.

El continente se dividió en un mosaico heterogéneo, que, si bien posee raíces comunes, reconoce distintos proyectos de nación. Enrique Zuleta Álvarez (1975) señala a la Revolución Francesa (1789) como un hito clave para el nacimiento del Estado-nación el cual promovió un movimiento cultural y artístico en Europa hacia el final del Romanticismo (1880 en adelante). Dicho movimiento buscó defender las tradiciones y realzar los valores nacionales. Esta tendencia ideológica y política impulsada en Europa influyó en el nacionalismo hispanoamericano de fines del siglo XIX e inicios del XX.

La historia, la cultura, la política, la sociología y otros campos del conocimiento, han abordado el nacionalismo como una cuestión relevante a lo largo de los siglos, con períodos de efervescencia seguidos por otros de relativa calma. Bajo el concepto de nacionalismo se han cobijado diversas ideas que reflejan la versatilidad del término en función de quien lo concibe y, también, de quien lo lee en relación con un contexto social determinado.

El nacionalismo se manifiesta de diversas maneras, incluso con características opuestas: de izquierda o de derecha, popular o elitista, etc. Todas las posturas se han considerado válidas como espacio de reflexión y construcción de una identidad en una Argentina caracterizada por la diversidad de razas, la extensión de su territorio, con su amplio abanico de climas y accidentes geográficos, donde la convivencia de las etnias, los inmigrantes (principalmente europeos) y lo criollo son algunas de las características propias de la complejidad nacional.

Para Hobsbawm (2012) no son claros y discernibles los criterios objetivos que identifican a una nación, ya que cada uno relaciona de manera diversa los hechos y elementos identitarios. Entre los criterios más destacados se encuentran la lengua que, si bien es un modo de distinguir comunidades culturales, no es fundamental para la construcción de la nacionalidad. Por su parte, Benedict Anderson explica que, en una minoría de élite, el idioma puede ser una muestra representativa de una comunidad específica, como la que usa la lengua literaria o administrativa (2012, pp. 67-70). Otro criterio relevante es la religión, la cual intenta limar las diferencias de tipo racial, políticas o de idiomas, (pp. 77- 80). La religión resultó ser un elemento complejo para la construcción de la nacionalidad. El catolicismo en particular, en reiteradas ocasiones, estuvo inmiscuido en los movimientos nacionalistas. La etnicidad, como otro criterio, está relacionada con el nacionalismo, aunque no implica la generación de una conciencia nacional (pp. 71-74). La conciencia de pertenecer, de querer integrar o de haber conformado un grupo duradero es uno de los principios fundamentales para la construcción del Estado-nación (pp. 81-88).

La característica compleja de Argentina, con una "sociedad hojaldrada", en términos de García Canclini (1989), hace que aún hoy la diversidad de grupos conviva compartiendo algunos cánones y diferenciándose en otros. Hay criterios, como la tradición y la educación, que interactúan con la lengua, la religión y la etnicidad antes mencionados en la construcción del movimiento nacional.

Nacionalismo en música

Las ideas nacionalistas tuvieron fuerte presencia durante el siglo XIX y respondían a inquietudes de la época. Se originaron en los movimientos políticos y

sociales, sustentados en diversas ideas filosóficas, que establecían relaciones entre aspectos sociales, económicos y estéticos, con repercusiones en la época.

Carl Dalhaus analiza los conceptos de nacionalismo y música en el mundo, así como la teoría del “espíritu del pueblo”. La hipótesis, planteada originalmente por Johann Gottfried Herder, se refiere a que los compositores nutridos en su propia cultura, plasman, a través de su arte (sonidos u otros), productos artísticos que reflejan el espíritu del pueblo de un lugar y tiempo determinado. Atentos a esta teoría, sería el espíritu del pueblo noruego quien nutre con los elementos propios de su cultura y se expresa artísticamente a través de Edvard Grieg. El creador está planteado como un producto de su entorno y sus obras, como fruto natural de ese círculo vital. Noruega lo formó y debido a ello no existía otra posibilidad que de sus poros emanasen melodías, armonías y sonoridades que describiesen historias y paisajes de sus fiordos. Resulta muy interesante observar cómo, desde esta postura, el compositor sería un instrumento que expresa, mediante el arte, lo que el colectivo social necesita comunicar; la creación individual sería un reflejo de la sociedad (1989, pp. 80-82).

Este pensamiento, si bien valora que todo artista está situado en un contexto determinado que lo envuelve con las problemáticas, inquietudes y cuestionamientos de la época, corre el riesgo, si no se tiene una mirada atenta, de masificar, homogeneizar y subvalorar la producción de los creadores. Al respecto, Omar Corrado identifica esta postura como una visión romántica del nacionalismo que la izquierda anarquista adoptó como reflejo de los padecimientos de grupos subalternos visibilizados a través del arte. “Con estas razones, basadas en la eficacia estética y la sensibilidad social, pueden comprender lo nacional sin traicionar el internacionalismo constitutivo de su plataforma ideológica” (2010, p. 58). Sin embargo, los artistas no siempre concordaban con esta perspectiva, como es el caso de Oscar Wilde, en boga en la vanguardia literaria porteña de 1920 y que “puso en evidencia la incompatibilidad del anarquismo colectivista del militante con el anarquismo individualista del poeta, cuya fuerza inquieta y desestabiliza” (p. 48).

Surgen algunas preguntas: ¿requiere el nacionalismo estar encasillado en una época para existir, o puede transformarse de acuerdo al entorno ideológico, político o estético? En otras palabras, si el nacionalismo musical podría estar presente tanto en el Romanticismo como en la modernidad; en la democracia o en la dictadura. El concepto de nacionalismo ha ido transformándose a lo largo de la historia, cobijando bajo su techo diversas manifestaciones. No puede descartarse, pues, la posibilidad de que los elementos identitarios de nuestra cultura estén presentes en las expresiones artísticas de todas las corrientes, de todos los tiempos. Dalhaus plantea que durante la primera mitad del siglo XIX, el nacionalismo tuvo paradójicamente una pretensión universalista: el nacionalista era también, ciudadano del mundo. Luego de las guerras mundiales, el movimiento sufrió importantes alteraciones y las políticas expansionistas, violentas y xenofóbicas fueron consideradas realistas en contraposición al idealismo universalista (1989, pp. 82-83).

Asimismo, resulta interesante plantearse la pregunta respecto de si el nacionalismo es sustancia en sí, pensada como algo intrínseco al discurso musical (tal vez no explícito en los elementos del lenguaje, pero sí en el pensamiento del compositor), o bien, si el nacionalismo puede ser valorado en relación a su uso, funcionalidad, aceptación y comprensión del público.

Transponiendo lo expuesto por Dalhaus, podríamos decir que, si existe una mayoría que concuerda en que un rasgo es identitario de una comunidad como, por ejemplo, que la música de los guaraníes es auténticamente argentina, ocurrirá que la música de los guaraníes podrá ser considerada representativa del país y colaborar en la construcción de su identidad. De esta manera, lo que piense y pretenda el artista de su obra quedará en segundo plano, ya que el entorno es quien se apropia, identifica, reconoce y valora en sí mismo y en otros, los elementos culturales identitarios (Dalhaus, 1989, pp. 91-92).

Si hubo un tipo de expresión musical nacionalista que prevaleció sobre las otras (tal como el folklore por sobre lo étnico), será materia de investigación. Carl Dalhaus afirma que el concepto moderno de nacionalismo permite descubrir la esencia de los estilos propios, al menos, exponerlos para su reflexión (1989, p. 92). Frecuentemente, dice el autor, cuando se hace referencia a "la gente" se está mencionando indirectamente a las clases bajas (1989, p. 92). Sin embargo, en el siglo XIX un sector de la burguesía se apropió del folklore, tal vez por interés genuino, tal vez por conveniencia social y cultural.

Afirma Walter Wiora, refiriéndose a Europa, aunque probablemente suceda de manera similar en América, que los estilos propios del folklore se propagaron y circularon con mayor alcance en ambientes con posibilidades de decisión, en lo social y en lo cultural, como pueden ser los grupos de estratos sociales medios y altos. Y es gracias al impulso de esos grupos que el folklore pudo ocupar un lugar relevante en la identidad nacional y, en menor medida, debido a la difusión entre las clases bajas (1989, p. 93). Que una tendencia se instale en la sociedad requiere de poder para que circule, se difunda, se consuma y se hable de ella.

Nacionalismo musical en Argentina

En el mundo, entre 1850 y aproximadamente 1900, la sociedad cambiaba radicalmente hacia la modernidad. Argentina no era ajena a lo que sucedía afuera y reconocía que las élites intelectuales de la época, sus gobernantes y las personas capaces de definir el rumbo a seguir imaginaban la posibilidad de un país mejor al que vivían en ese tiempo. Ellos soñaron y diseñaron estrategias que, efectivamente, trajeron aparejados cambios, algunos esperados y otros no previstos. Sin embargo, deseados o no, los hechos fueron forjando las características de una sociedad que, hasta el día de hoy, nos identifican como una tierra heterogénea en todo sentido, donde la multiplicidad de tonadas al hablar, los diferentes colores en la piel, las diversas fisonomías en los rostros hacen de ésta una característica identitaria. Malena Kuss (1998) plantea que el término "nacionalismo" ha sido usado de manera indiscriminada, lo que debilitó su efectividad como elemento de identificación de procesos complejos que incluyen factores de diversa índole. De ello deriva su propuesta de resignificar su uso a ciertos criterios específicos que confluyan en las obras.

Otro aspecto fueron las "escuelas nacionales", de inspiración campesina, que adquirieron relevancia en Europa alrededor de 1860. Ellas valoraron lo rústico y se nutrieron de elementos folklóricos y populares para repertorios de música culta (Veniard, 1986, p. 15). Entre los antecedentes de la música nacional argentina, Veniard cita a las danzas originarias de los salones europeos que convivieron con las locales, se adaptaron y transformaron (1986, p. 16).

Dichos bailes se tocaban como intermedios en las obras de teatro y, en ese contexto, se las interpretaba con orquesta, a diferencia de las posibilidades de ejecución que pudieran haber tenido en una tertulia familiar. Por otra parte, las bandas militares ejecutaban danzas en las retretas. En ambos casos se fue dando un paulatino cambio de función de las danzas.

Esteban Echeverría planteó la necesidad de generar canciones con temáticas propias, de nuestro entorno y que incorporasen tonadas indígenas que se adecuaban mejor a la construcción de la identidad cultural en vez de ir adaptando canciones foráneas. En aquel entonces había artistas que estaban de paso en Argentina y realizaban recreaciones o elaboraciones sobre temas criollos, como una manera de acercarse al público local, lo que con el tiempo, se transformó en que los compositores escribieran obras nuevas inspiradas en un ambiente folklórico (Veniard, 1986, p. 23).

La construcción de la identidad cultural se nutre de diversas vertientes: los elementos indígenas provenientes de culturas precolombinas, la música folklórica y la música popular urbana (particularmente el tango nacido en tierras rioplatenses). En el campo de la música folklórica, las danzas vivieron un proceso de transformación. Aquellas que llegaron en la época colonial convivieron con la música local, se acriollaron y dieron a luz géneros propios que viven en el campo o las ciudades.

En Argentina, las diferencias entre estratos sociales remitían a las complejidades relacionadas con la ascendencia de los padres; estas características habilitaban o negaban el acceso a ciertos círculos de relaciones sociales, laborales y de estudio. Españoles de la primera hora, indios, criollos y, posteriormente, los inmigrantes de fin de siglo, fueron los principales actores de la construcción de una sociedad en la que la discriminación racial, los celos y las diferencias estaban presentes. Las expresiones artísticas no fueron ajenas a ellas, y así como la sangre se fue mezclando, ocurrió del mismo modo con los ritmos, formas y estilos musicales (Balmaceda, 2017, pp. 139-140).

La valoración de ciertos personajes fue mutando a lo largo de la historia y las cosas fueron cambiando a la luz de las necesidades de esta sociedad idealizada por los líderes del 1800. El gaucho, que en un tiempo fue denostado y tratado peyorativamente, tildado de haragán y perezoso, años más tarde, cuando las circunstancias cambiaron y necesitaron alguna imagen que permitiese enarbolar la bandera de la argentinidad, fue rescatado y puesto en valor (tal vez, en una idealización del personaje fruto de la toma de distancia temporal; tal vez, en un intento de realzar los valores virtuosos). En este contexto, el gaucho fue descrito como estoico, bohemio y fiel representante de lo que un argentino (de un estrato social determinado) debía tener para construir la Argentina moderna (Plesh, 2008, pp. 55-68). Por otra parte, el indio fue considerado menos que el gaucho en todas las épocas; a pesar de que se le encontraba presente antes de la conquista española, quedó ajeno a la construcción de la nación. Los indígenas fueron ignorados, combatidos, corridos de su territorio; se transformaron de tal modo que tuvieron más dificultades para integrarse en el entramado social, aun hasta el día de hoy. Esto tuvo consecuencias en la música, en cuanto a la utilización de rasgos de las músicas indígenas en la música académica.

Probablemente, los compositores encontraron dificultades para conocer las características identitarias de las diversas culturas –tales como el uso de escalas, construcción melódica y organológica– atentos a las circunstancias antes descriptas.

Juan María Veniard, en su libro *La música nacional argentina* (1986), relaciona la música tradicional con la académica. Dice que desde 1820 se bailaban las danzas de salón en salas y tertulias: “Todas se acriollaron y habrían de sufrir transformaciones —algunas profundas— hasta convertirse en danzas tradicionales y folklóricas” (1986, p. 16). De este modo, las danzas criollas populares fueron incluidas en los espectáculos teatrales (interpretadas por orquestas), así como también en las retretas (interpretadas por bandas militares). Este traspaso desde las tertulias hacia el espacio público evidencia una puesta en valor y difusión en la sociedad de la música originada en salones europeos. Veniard habla de dos momentos de nacionalismo en Argentina: uno primero, desde 1820 con una duración de cincuenta años, en el que predominaba la música instrumental de procedencia europea: canciones napolitanas, música polaca, danzas húngaras y otras consideradas exóticas. Los protagonistas de estos años fueron Juan Bautista Alberdi, Juan Pedro Esnaola y Amancio Alcorta. Estos compositores se dedicaban a la música como una actividad no profesional. Hacia fines de 1870 se iniciaría la segunda etapa nacionalista, donde los primeros músicos profesionales se entusiasmaron con lo que sucedía en Europa. Este segundo período se daría en “olas” (p. 28); que, en ocasiones, coexisten temporalmente.

Las fuentes bibliográficas concuerdan en que hubo distintos momentos de la estética nacionalista en Argentina. En un comienzo, hubo personas que aunaban esfuerzos y constituían un grupo de entusiastas impulsores de la construcción nacional. Entre ellos se destacan Julián Aguirre y Alberto Williams. Algunos estudiosos proponen diversas maneras de identificar los momentos del nacionalismo musical argentino: Juan María Veniard plantea un nacionalismo de “olas” (1986); Béhague habla de fases temprana y de maduración (1983, p. 263); Alberto Ginastera clasifica el nacionalismo en su propia producción como objetivo y subjetivo (Fernández, 2015). Otros no lo inscriben con nitidez, pero todos coinciden en que, iniciado el siglo XX y en tanto dicho siglo avanza, el nacionalismo, al igual que el contexto histórico local e internacional, se transformó y ofreció una producción musical diferente. Dichas obras de arte pueden adherirse o no a una estética determinada, incorporar técnicas de composición tradicional o vanguardista y sonoridades antiguas o modernas.

Las producciones de la primera mitad del siglo XX reflejan procesos de maduración de la temática nacionalista que implican años de caminos transitados de manera individual y colectiva. Nacionalismo objetivo subjetivo, real imaginario son algunos de los nombres utilizados para reflejar que el nacionalismo es un concepto vivo, que se va transformando. En él, los elementos provenientes de las propias raíces folklóricas, indígenas o populares urbanas son sólo una parte de la producción artística. Los resultados estéticos son frutos de procesos creativos individuales, de lenta maduración y adquisición del oficio.

Los festejos del centenario patrio de 1910 estimularon la proyección de Argentina en el mundo mediante propuestas diversas que incluyeron la puesta en valor de lo propio. “Lo indígena también fue aceptado como una realidad nacional, digna de ser mostrada en sus reales valores, a propios y extraños” (Veniard, 1986, p. 54). La diferencia sustancial, dice el autor, es el nacimiento del nacionalismo como escuela o movimiento estético, considerando lo producido antes de 1910 como música de inspiración nacional o música con características nacionales. Reconoce y valora el aporte al nacionalismo realizado por compositores como Julián Aguirre, Alberto

Williams y Eduardo García Mansilla, pero agrega que es recién a partir del Centenario que el nacionalismo renovará fuerzas y promoverá la creación artística (1986, p. 55).

Alberto Ginastera, quien nace en 1916, y cuyo *opus* 1 data de 1936, describe las diferencias del entorno cultural de su tiempo respecto del de Aguirre y Williams, así como también los desafíos a los cuales se enfrentaron los compositores de su época, como el de “ahondar en el elemento telúrico, con proyección hacia un arte universal” (1948, p. 22).

Publicaciones musicales de la época

Carlos Vega cita la ópera *La vida por el Zar* (1836) de Mijail Glinka como una de las primeras producciones románticas nacionalistas que impulsó a difundir el arte del pueblo. Dice Vega que “Europa, que ha madurado la tendencia popularista, intensifica su cuidado por las fuentes locales o extrañas y recoge música rural para el conocimiento de temas o estilos destinados a la creación superior” (2010, p. 79).

Las escuelas nacionalistas tienen su auge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, entre 1850 y 1876 (Veniard, 1986, pp. 28-38). En este período no existe en Argentina abundante producción de música académica de inspiración folklórica. En este proceso, es relevante reconocer el papel de las revistas en la construcción de la identidad nacional, a través de artículos de difusión, crítica especializada o análisis de los compositores sobre sus obras. En 1876 se inicia la entrega semanal del *Álbum Musical Hispanoamericano*, editado por Eduardo Torrens Boqué; en febrero de 1882 nace *El Mefistófeles*: “primer periódico dedicado a la música eminentemente nacional” (Veniard, 1986, p. 75), una publicación que pretendió ofrecer un espacio para la difusión de estudios musicales. En *El Mefistófeles*, Arturo Berutti da a conocer un intento de clasificar las danzas folklóricas argentinas en su artículo “Aires Nacionales” (Veniard, 1986, p. 34).

Lo nacional estuvo vigente por muchos años, incluso desde antes y hasta después de la mitad del siglo XX. Las concepciones fueron transformándose y a raíz de ello, derivaron en un conflicto generacional. En tal sentido, sería inapropiado analizar la producción de la década de 1880 con los ojos de lo que sucedía alrededor de 1950, ya que los conceptos y los entornos de producción eran absolutamente diversos. Considerar a las generaciones como una manera de ordenar ideas, autores, artistas contemporáneos que interactuaron y vivieron épocas, pensamientos y situaciones similares ayuda a comprender lo que sucedía en determinado momento.

Si observamos las publicaciones de cada época y las batallas culturales que allí se debatían, es posible tener un panorama de lo que sucedía en la realidad del momento. Las divulgaciones escritas formaron parte de los espacios de construcción cultural; crónicas, artículos, impresos provocadores y sus respuestas fueron testigos de la diversidad de intereses y pensamientos entre literatos, músicos y críticos.

En el período en el que se fueron gestando y afirmando las ideas del nacionalismo musical, sobresalen los nombres de algunos críticos especialistas que estuvieron en primera línea haciendo frente a la indiferencia del público por la música de autores argentinos y bregando porque estos dieran carácter nacional a sus composiciones (Veniard, 1986, p. 74).

En los inicios podemos citar a Evaristo Gismonti, que escribía bajo el seudónimo de Mefistófeles en el diario *La Prensa* (entre 1880 y 1914, fecha en que falleció); Enrique Frexas, que perteneció a *La Nación* (entre 1889 y 1905, año de su muerte) y a Mariano Bosch, que trabajó en el mismo diario. Antonio Barrenechea fue redactor de la revista *Música* y crítico musical de *El Diario*. Gastón Talamón, por su parte, destacó como figura relevante para el movimiento nacionalista, ya que intentó, a través de la palabra, la construcción de la identidad nacional en el campo musical, criticando a quienes no tenían una actitud de búsqueda de su propio lenguaje, siendo meros repetidores de cánones. Este último escribió en la revista *Nosotros* (1914-1940) y *La Prensa* (1922-1957); fundó, además, las revistas *Música de América* (1919-1921) e *Indoamérica* (1935) (Veniard, 1986, pp. 74-82).

Al decir de Corrado, hacia la década de 1920, las revistas musicales fueron testimonios de las disputas artísticas entre modernidad y tradición. Estas luchas fueron eco de discusiones provenientes de París y coincidieron con el retorno al país de compositores pujantes con ideas renovadoras como Juan Carlos Paz y Juan José Castro. El debate artístico se inició en los años veinte en el campo estético, para luego entremezclarse con aspectos ideológicos. Esto último se puede observar en las obras de cerca de 1930 (2010, pp. 11-17).

La actividad en diversas revistas era intensa, y si bien las publicaciones tenían ciertas tendencias y perfiles, en ocasiones los escritores publicaban en periódicos de diferentes características. Mientras “los escritores de Florida, del centro, representaron una vanguardia centrada en la renovación formal, en el estilo provocativo, satírico y burlón, desacartonado y lúdico” (Corrado, 2010, p. 22), los del barrio de Boedo pensaron “una vanguardia centrada en el arte social, en el realismo, en la vinculación del arte con un programa de revolución social y política promovida por la izquierda” (2010, p. 23). En las publicaciones de Florida, las corrientes modernizadoras musicales se sintieron a gusto, ya que este grupo poseía un perfil más cultural y menos político; en el colectivo de Boedo prevalecía el perfil político y se relegaba la estética a un plano circunstancial.

Entre las revistas del grupo Florida se destaca *Martín Fierro* (de entrega quincenal entre 1924-1927), sucesora de la homónima publicada entre 1904-1905; *Prisma* (mural 1921-1922); *Proa I y II* (1922-1924/1924-1926); *La cosechera* (1923-1924). En esta última es donde aparecen la mayor parte de publicaciones sobre temas musicales (2010, pp. 22-23). Al colectivo de Boedo pertenecen *Claridad* (1919/1926-1941); *Extrema izquierda* (1924); *Los Pensadores* (1922-1924/1924-1926); *Dinamo* (1924); *Izquierda* (1927-1928); *La Revista del Pueblo* (1926). Las temáticas musicales se publicaron principalmente en *Claridad* y *Los Pensadores*, en su segunda etapa. La oposición entre ambas vertientes no fue severa como aparenta, y las discrepancias no fueron irreconciliables, tal vez tan sólo un estímulo para la reflexión colectiva acerca de ciertos asuntos y los modos de abordarlos. *Claridad* tuvo una fuerte impronta política, siendo la música un elemento subsidiario, mientras que *Martín Fierro* se centró en las cuestiones estéticas, dejando de lado las circunstancias políticas. Atentos a esta razón, los jóvenes renovadores del 20 expusieron más cómodamente sus ideas musicales modernizadoras en esta última revista (2010, pp. 23-24).

Ya para los años 30, la revista *Sur* fue sinónimo de modernidad estética e intelectual, relacionada con el Grupo Renovación (Corrado, 2010, p. 297).

Estudios preexistentes sobre el nacionalismo en música

El nacionalismo ha sido un tema abordado desde diversas perspectivas. Sin embargo, en el campo musical, y particularmente en la música orquestal, existe un vacío de conocimiento. La orquesta como instrumento nos interesa de modo personal, y en ella focalizamos nuestra investigación. Hemos encontrado, además, estudios circunscriptos a un compositor o a producciones específicas para un instrumento. Entre los antecedentes de investigación musical podemos citar trabajos de los siguientes tipos: a) en primer término, estudios generales; b) posteriormente, investigaciones que focalizan su objeto de estudio en algún aspecto particular.

En cuanto a la bibliografía internacional, Carl Dalhaus (1989) manifiesta el concepto romántico, probablemente idílico del término nacionalismo. La idea de arte y nacionalismo era diametralmente opuesta a la planteada en la década de 1920, en momentos de crisis con la tradición; en estos tiempos se criticaba particularmente la relación subjetiva y edulcorada que asfixiaba al compositor en el período romántico. La noción de modernidad, planteada alrededor de 1920, posee un sentido orgánico, con transformaciones y propuestas de cambio gradual respecto al pasado (Corrado, 2010, p. 12).

Malena Kuss propone, en su artículo "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica", una redefinición tendiente a circunscribir el uso de nacionalismo musical "a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos y su recepción" (1998, p. 133).

En sus apuntes para la historia del movimiento tradicionalista, Carlos Vega reflexiona en torno al alcance del nacionalismo y medita acerca de la importancia de los vínculos afectivos con lo propio. "El Nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Comúnmente emplea las técnicas universales y busca en el folklore los elementos caracterizadores" (2010, p. 15). Una ópera nacionalista nunca dejó de ser una ópera y conservó las características universales del género, incorporando temáticas gauchescas, danzas folklóricas, melodías típicas, entre otras cosas. Citando a Vega: "El Nacionalismo Musical nunca creó una estética, ni un sistema de formas, ni una armonía, ni técnicas vocales u orquestales" (Vega, 2010, p. 84). Al referirse a los vínculos afectivos es posible relacionar el pensamiento de Vega con las hipótesis desarrolladas por Dalhaus en referencia al nacionalismo como espíritu del pueblo.

Carlos Vega manifiesta que para que la música alcance universalidad, requiere la difusión a través de polos culturales como Europa. El producto artístico debe trascender el ambiente local y alcanzar el impulso necesario para triunfar en centros culturales como París, para lograr así la acreditación que le brinda otro estatus y permite dispersarse con el aval de dichos referentes culturales (Vega, 1944, p. 227). Al respecto, Juan María Veniard afirma que "el nacionalismo en música es lenguaje universal" (1986, p. 61), ya que los compositores, en diversas partes del mundo, buscaban producir obras fundadas en fuentes folklóricas locales. Este interés mundial de crear músicas de raíz propia sería un factor de universalidad; un punto en común trabajado con ahínco por compositores que jerarquizaban la posición de su cultura, mediante el uso de rasgos identitarios sonoros. Se podría, incluso, citar músicos que escribían en Argentina

obras con rasgos nacionalistas pertenecientes a otras culturas como Andrés Gaos y su sinfonía *En las montañas de Galicia*; Arturo Berutti, quien estrenó en Italia la ópera *Taras Bulba*, y Eduardo García Mansilla que compuso y estrenó en San Petersburgo la ópera nacionalista rusa *Iván* (1986, p. 61).

Estudios sobre música en países que conforman América Latina, en referencia a la construcción de la identidad

Distintos autores estudian la música en América Latina, profundizando luego en cada país, incluida Argentina, como es el caso de Gerard Béhague (1983) y Zoila Gómez García (1995). En sus trabajos, ambos investigadores abordan aspectos inherentes a la construcción de la identidad, esbozan etapas que, aunque con nombres diferentes pueden relacionarse, y luego ahondan en el estudio de los compositores de la época y sus obras.

Béhague evalúa el surgimiento del nacionalismo en los diferentes países de América Latina. Gómez García, al plantear los géneros musicales, presenta ejemplos con su partitura y extrae las claves rítmicas o aspectos musicales sobresalientes. Ambos autores coinciden con Juan María Veniard al afirmar que en el siglo XIX se refleja en música el espíritu independentista y de construcción nacional de los países latinoamericanos.

Paulatinamente, hacia finales de 1800, en Argentina se crearon espacios para la socialización de la música. En ese momento surgen compañías musicales, salas de ópera y ejecuciones musicales en iglesias.

En el libro *América Latina en su música*, Isabel Aretz (1985) convoca a numerosos autores que abordan aspectos de la música en el continente. Tal es el caso de Luis Heitor Correa de Azevedo, quien recoge la propuesta de Gilbert Chase y la relación entre nacionalismo y universalismo, identificando el universalismo con el atonalismo proveniente de Austria. Asimismo, se menciona a Heitor Villa-Lobos entre los compositores que lograron sintetizar elementos opuestos en la música contemporánea (1985, p. 53). Para Correa de Azevedo, entre los centros culturales latinoamericanos se distinguen Brasil, México y Cuba. Presenta además diversos compositores destacados en cada país y reconoce, citando los estudios de Juan Orrego Salas, cuatro tendencias en la producción Latinoamericana: atonalismo, neoclasicismo, romanticismo y nacionalismo o eclecticismo, que pueden combinarse entre sí o encontrarse dentro de la producción de un artista (1985, p. 58).

Otro capítulo del libro de Aretz es "Raíces musicales" de Ana María Locatelli de Pérgamo. Ésta examina tres vertientes en Latinoamérica: lo indígena, lo europeo y lo africano, de la mano de los esclavos. Locatelli reconoce un abundante corpus organológico precolombino que sobrevive en el folklore musical (1985, pp. 38-39). En cuanto a la herencia melódica precolombina, se refiere a la escala pentatónica como la más frecuente, junto a la tritónica y a la mestiza 1. Estos rasgos melódicos trascendieron en el folklore andino e inspiraron a los compositores en la construcción de las tendencias nacionalistas (1985, pp. 40-41). En relación al nacionalismo, plantea que los compositores interesados en incorporar elementos telúricos debieron asumir las dificultades de lo que se consideraba un empobrecimiento de la música académica. Asimismo, expone la carencia en América Latina de una personalidad

como Béla Bartók, compositor que desarrolló una disciplinada labor de recolección de material musical en el campo. Evalúa este tipo de trabajo afirmando que: “en general, en América, la proyección folklórica en la música académica se realizó sin ningún rigor ni ambición científico-documental” (1985, p. 41). En un estudio de 1966, Locatelli de Pégamo observa tres maneras de elaborar el material folklórico en las canciones de cámara: a) canciones que conservan todos los elementos identitarios enriqueciendo solo el campo armónico; b) canciones que mantienen algunos rasgos del género, elaborando libremente otros elementos musicales; c) composiciones que reúnen rasgos de diversos géneros folklóricos recreándolos con mayor libertad (1985, p. 41).

Alejo Carpentier, en el inicio del ya mencionado libro, presenta el Nuevo Mundo como “un lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas” (1985, p. 14). El desafío para el criollo, afirma, es definirse a sí mismo y a la vez “estar al día” de lo que sucede en el mundo, lo que demuestra que es capaz de comprender y producir con las técnicas que están dando buenos frutos en otros lugares (1985, p. 15).

Dante Grella (2001, 2013) examina la realidad de América Latina desde una mirada endógena, como compositor contemporáneo latinoamericano, y analiza tres obras de compositores de diversos países: *Uirapurú*, poema sinfónico de Heitor Villa-Lobos; *Sinfonía india* de Carlos Chávez y *Panambí* de Alberto Ginastera. A través de ellas, establece relaciones y reflexiona sobre la identidad cultural en toda Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX.

Yael Bitrán y Ricardo Miranda (2002) se aproximan a la problemática de la música indígena en México y sostienen que la relación con lo étnico implica una alteridad con el pasado, con un pasado lejano, que sobrevive al proceso de aculturación. Ambos hacen una aproximación a las melodías étnicas y se preguntan si son recolectadas etnomusicológicamente o son creaciones personales de los compositores al estilo de lo que se considera étnico. El estudio de Bitrán y Miranda ahonda en la labor de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México; la investigación desnuda aspectos relevantes del tema. Los autores exponen cómo el uso de elementos indigenistas en la construcción de la identidad proviene de una decisión política. La crisis del Romanticismo (tomando a Europa como referente) brindó la oportunidad a América Latina (vista como la periferia) de redefinirse mediante la incorporación al discurso musical de melodías populares mestizas. La identidad no se descubre, sino que se construye en una relación de oposición a “otro”, una alteridad que permite situar, por ejemplo, el mestizaje en oposición a lo indio. Una decisión a tomar a la hora de escribir música será si se trabaja a partir de la recolección de melodías indígenas, como fue el caso de Chávez, o se crean nuevas melodías al estilo indígena, como lo hizo Revueltas (Bitrán y Miranda, 2002).

Rodríguez Gómez Lester (2017) en su tesis de doctorado *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*, analiza la realidad del continente en general, para luego profundizar en el repertorio de percusión mediante el análisis de obras concretas.

Nacionalismo musical en Argentina. Algunos estudios que vinculan la música con la construcción del nacionalismo

Juan María Veniard, en su libro *La música nacional argentina*, plantea que la “escuela nacionalista” se inicia con el Centenario de 1910, dando paso al nacionalismo como “movimiento estético”; todo lo antes compuesto puede ser denominado música de “inspiración nacional” o de “características nacionales” (1986, p. 55).

Gerard Béhague (1983) se refiere a una “fase temprana” del nacionalismo con Francisco Heargraves, Alberto Williams, Julián Aguirre, Saturnino Berón, Arturo Berutti como compositores destacados y a una “fase de maduración” que se da entre 1920 y 1940 (Béhague, 1983, p. 263). Las “olas” del nacionalismo propuestas por Juan María Veniard, aunque planteadas de manera diferente, atomizadas, comparten con Béhague el concepto de un primer momento del nacionalismo, con características exploratorias, mientras que años más tarde, es posible observar un nacionalismo producto de la búsqueda de un lenguaje propio superador de sus vertientes estéticas. Pola Suárez Urtubey (2008) clasifica en cuatro generaciones a los compositores que convivieron durante la primera parte del siglo XX, incluyendo tanto a nacionalistas como no nacionalistas. Suárez Urtubey los denomina de la siguiente manera: a) los llamados “primeros profesionales”, nacidos en la década de 1860 y que comienzan a escribir hacia finales de 1890, al cual pertenecen Alberto Williams y Julián Aguirre, entre otros; b) el que agrupa a aquellos nacidos entre 1875 y 1890, cuando el nacionalismo tiene un fuerte vínculo con el romanticismo musical; c) el de los compositores “modernos”, aquellos que poseen un concepto universalista y una visión de futuro; entre otros, Luis Gianneo, Juan José y José María Castro y Juan Carlos Paz; d) finalmente, el grupo denominado Generación del 45, integrado por compositores que se desarrollan desde 1940 en adelante: Washington Castro, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera y Astor Piazzolla (2008, pp. 112-114).

Al profundizar en los estudios de Juan María Veniard se observa que cada una de las “olas nacionalistas” está compuesta por músicos contemporáneos y que poseen ciertas afinidades entre ellos. La primera ola está integrada por artistas formados en la tradición europea, románticos que dieron lo mejor de sí en la década de 1870, entre ellos, Francisco Heargreaves, Luis Bernasconi, Saturnino Berón, Miguel Rojas y Zenón Rolón; “todos compusieron obras relacionadas con su patria [...] y produjeron también las primeras obras sinfónicas con temática musical tomada del repertorio popular criollo tradicional” (1986, p. 38). Hacia los años 90, se inicia la segunda ola del nacionalismo musical, partiendo de un núcleo formado por Alberto Williams, Julián Aguirre y Eduardo García Mansilla, fortalecido por contemporáneos como Héctor Panizza, Pablo Berutti, Eduardo García Lalanne, Miguel Tornquist y Antonio Restano, que aportaron a la fundamentación del nacionalismo musical entre 1890 y 1910. En palabras de Veniard: “la nueva generación del 90 [...] contribuye a afianzar definitivamente la producción musical académica argentina, con o sin reminiscencias de la música popular tradicional criolla. Este afianzamiento se logra por la calidad y continuidad en sus trabajos de composición” (1986, p. 41). A inicios del siglo XX se destaca una generación de artistas de sólida formación técnico musical, virtuosos instrumentistas e inquietos intelectuales que imaginaron nuevos caminos en la búsqueda de respuestas a sus

necesidades creativas. Entre ellos, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, Pascual De Rogatis y Ernesto Drangosch. Cada uno se especializó en un repertorio particular, como la ópera, en el caso de Gaito; la música de cámara, en López Buchardo; obras instrumentales, en el caso de Drangosch; mientras que Pascual De Rogatis enfocó su labor creativa en obras con rasgos identitarios de América (Veniard, 1986, p. 66) lo que evidencia la diversidad de la producción musical académica del momento, que iría incrementándose con la incorporación paulatina de los jóvenes compositores.

Melanie Plesh (2008), en “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, analiza desde la teoría de los *topos*, aspectos relacionados con la construcción del nacionalismo. Plesh presenta esta teoría, o *topoi*, como asociaciones que dejan evocar un ambiente determinado y establecer relaciones, muchas de ellas, abstractas. Estas reminiscencias pueden basarse en aspectos musicales como secuencias armónicas, ritmos característicos, organología, danzas o una intención interpretativa. Paulatinamente, estos rasgos van constituyendo la cultura de la época y reflejan la realidad de la sociedad del momento. Así, también construyen un corpus musical extraído de elementos de la tradición y otros que tal vez solo son imaginados por los compositores. Plesh sugiere que en el nacionalismo musical no existe un reflejo fidedigno de lo que sucedía en la música criolla, sino que hay un proceso de construcción de una nueva realidad sonora (2008, p. 68), que corre el riesgo de no ser una fotografía acústica de lo que sucedía realmente, sino un montaje de lo que se deseaba o imaginaba. Por otra parte, es factible que las producciones posteriores busquen acercarse a esa idea idílica construida popularmente. Un ejemplo de ello, tal vez, sea lo sucedido con el gaucho que, mediante el distanciamiento temporal y físico, el uso y la nostalgia, fue convirtiéndose en una figura artificial, construida en el imaginario popular; el gaucho pasó de ser un personaje marginal a un elemento destacado en la construcción de la nacionalidad (2008, p. 103).

Plesh explica cómo en esa construcción de una Argentina moderna, durante la segunda mitad del siglo XIX, el gaucho fue “usado” como un elemento homogeneizador de la cultura y ofrecer una estandarización identitaria del trabajador: El jornalero que, con sus manos y su manera de ser, se instituyó en protagonista de la construcción de la nación; de una nación imaginada por otros, los líderes capaces de definir los rumbos del pueblo, pero concretada por este personaje que fue diferenciándose y tomando distancia del hombre real, mediante la idealización desde distintos ámbitos como la literatura y la ejecución instrumental. En su artículo de 1996, la citada autora analiza el simbolismo de la guitarra como herramienta para la construcción de la identidad nacional, siendo el gaucho el “otro” por excelencia que, al usar su voz cargada de nostalgia, por estar ubicada en el pasado distanciado, facilita la construcción de un espacio simbólico de identidad nacional.

Carlos Vega (1944) plantea dos vertientes que aglutinan a la música de América del Sur y las denomina cancionero occidental y oriental. La primera corresponde a la principal colección de Sudamérica hispánica con Lima como centro; la segunda incluye a la costa atlántica del continente, con Río de Janeiro como ciudad medular. Cada cancionero posee características musicales particulares que ayudan a su identidad. Por ejemplo, en el cancionero occidental predomina el pie ternario, mientras que en el oriental se destaca el binario. Vega llama “cancionero ternario colonial” al de

occidente; el de oriente lleva el título de “cancionero binario colonial”. El concepto de cancionero implica un sentido orgánico. Luego de años del arribo de los españoles y portugueses, existen nuevas unidades híbridas, que ya no son ni europeas ni indígenas, sino que llevan el nombre de criollas. Lo criollo occidental, sobre la margen del océano Pacífico; lo criollo oriental, sobre el Atlántico. Posteriormente, el material se subclasifica en especies, que hoy llamamos géneros e incluyen formas, danzas y canciones. Vega analiza las características musicales de ambos cancioneros, los procesos de aculturación entre los estratos antiguos derivados de la música indígena y las danzas de salón, provenientes de las especies coreográficas de salón europeo. En este intercambio, observa que, en la música de los pueblos situados sobre el océano Atlántico, el cancionero criollo oriental tiene el sustrato que nutre y se enriquece de las especies procedentes de Europa, y penetra en el subsuelo con características identitarias similares a las del viejo continente. Es decir que “la música popular es, simplemente, la música de los salones que desciende a la campaña” (p. 229). El cancionero occidental, por el contrario, ofrece resistencia; aquí, la música inmigrante no logra penetrar de la misma manera y conserva diversas capas de identidad indígena que subsisten, de manera total o parcial, a los estratos destacados de dominio europeo (Vega, 1944).

Numerosas investigaciones se iniciaron a partir de los trabajos realizados por Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014; 2016), considerado un precursor de la musicología argentina. Fue él quien realizó una labor fundamental en cuanto a la recolección de música en todo el territorio, organizándola y realizando un estudio sistemático de ella.

Respecto del nacionalismo musical en nuestro país, numerosos estudios se basan en los realizados por Juan María Veniard (1986).

Es posible encontrar otros trabajos que abordan la temática estudiada, como *La problemática del nacionalismo musical argentino* de Roberto Buffo (2017). En dicho estudio se analizan dos obras: *El rancho abandonado* de Alberto Williams, y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti. Por su parte, Guillermo Dellmans (2015) aborda el nacionalismo relacionado con la modernidad a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires. Estudia los aspectos políticos que repercutieron en el país y su relación con el mundo, teniendo presente la Guerra Civil Española y su diáspora, mientras que en nuestro país gobernaba el peronismo, con su fuerte incidencia en la vida cultural argentina. Dellmans habla de “música nacional artificial y auténtica”.

Artículos de Silvina Mansilla como: “Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino” (2007) y “Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina” (2010-2011), relacionan la construcción de la identidad nacional con un aspecto particular de la música. Mansilla en “La «Vidalita» de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino” (2012) estudia las vidalitas que aparecen en la obra del compositor, vinculándolas entre sí y en relación a la construcción de la identidad nacional.

Omar Corrado (2018) escribe sobre el ciclo *Pampeanas* de Alberto Ginastera, en asociación a elementos tanto musicales como extramusicales, que fueron aceptándose como identitarios de ese espacio rural que es la pampa y que, de forma progresiva, se

cristalizaron en el imaginario. El autor se centra en la pampa como un espacio simbólico vinculado a la construcción de la identidad, orientando la audición donde lo rural es el denominador común. En los tiempos de Alberto Williams, las antiguas familias eran las propietarias de los campos, mientras que en la época de Juan José Castro o Alberto Ginastera, la pampa estaba mediada por un corpus de textos y de obras que abordaba las dicotomías rural-cosmopolita o folklórico-culto. De lo que se infiere que son las élites culturales las que escriben la historia y que en este caso concreto erigen la geografía rural como espacio simbólico.

Investigaciones preexistentes referidas a:

a) Un autor o repertorio determinado

Existen diversos estudios centrados en autores o repertorios para un instrumento o con características determinadas. Por ejemplo, los de Pola Suárez Urtubey (2010), en los cuales aborda el estudio de la ópera a lo largo de la historia, analizando obras concretas e incluyendo óperas escritas por compositores argentinos. Otro autor, Roberto García Morillo (1984), describe en su libro el panorama de la música argentina, para luego profundizar sus escritos en diversos compositores de aquel momento.

En cuanto a los estudios dirigidos hacia un repertorio determinado de un autor particular, está la tesis de maestría de Enriqueta Loyola *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. En ella, tiene presente la trayectoria académica de Gianneo y señala que se trata de obras que se adhieren tanto a la estética nacionalista, como al neoclasicismo. Partiendo del Impresionismo de su etapa de formación, el compositor busca su propio estilo que va perfeccionando y consolidando. Convencido de la búsqueda de la identidad nacional y trabajando para ella desde Tucumán, Gianneo explora e incorpora recursos modernos como el neoclasicismo y el serialismo. Por su parte, en su artículo "La obra completa para piano de Gianneo", Dora De Marinis (2001) estudia al compositor en relación con su entorno estético; señala su admiración por Igor Strawinsky (emblema del Neoclasicismo) y su adherencia al Grupo Renovación, a la vez que participa en forma activa en el impulso de la construcción de la identidad y vida cultural desde el interior del país, como un incansable gestor cultural. La autora clasifica la producción de Gianneo en cuatro etapas: parte desde el Impresionismo, de claro tinte europeo, para luego transformarse e incorporar elementos folklóricos; la etapa de su madurez es aquella que representa su personalidad de temática nacionalista inspirada en el norte argentino (tanto urbano como rural) y estética neoclásicista; hacia el final explora las técnicas dodecafónicas.

En *La música para piano de Gilardo Gilardi*, la pianista tucumana Patricia Espert (2016) aborda la producción para dicho instrumento del compositor. Silvina Luz Mansilla (2007, 2011) ha estudiado a Carlos Guastavino en profundidad. Por otra parte, en un artículo de 2010-2011, concentra su atención en la canción de cámara de Floro Ugarte. Asimismo, Julio Viggiano Esain (1952) escribe un ensayo crítico acerca de Alberto Williams y el nacionalismo argentino, mientras que Carmen García Muñoz publica los catálogos de obras de Julián Aguirre (1986), Floro Ugarte (1985), Pascual De Rogatis (1986) y Juan José Castro (1992).

Respecto de Alberto Ginastera, Pola Suárez Urtubey divulga el catálogo de sus obras en 1986 y María Verónica Fernández, en su tesis de posgrado *Técnicas extendidas e aspectos culturales presentes na puneña n.º 2, op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera* (2015), analiza el nacionalismo partiendo del libro *Aproximación a la Música Académica Argentina* de Juan María Veniard (2000). Coincide con éste acerca de las olas nacionalistas, así como también en que la música de la región de La Pampa y Cuyo estarían revalorizadas en las primeras olas, mientras que en la tercera ola se pone en valor la música indígena del norte argentino. Por otro lado, el movimiento americanista, revaloriza las raíces prehispánicas de América, diferenciándose de la música criolla.

Más tarde, Fernández centra su estudio en el compositor y en la obra para violonchelo. Utiliza la clasificación realizada por el mismo Ginastera de “nacionalismo objetivo” y “nacionalismo subjetivo”; en la primera, trabaja a partir de elementos del folklore de forma directa, con recursos de la tradición tonal, mientras que en la segunda, el nacionalismo es difícil de percibir debido a su alto grado de elaboración. Antonieta Sottile (2016), en referencia a la obra de Ginastera, pero que es extrapolable a otras producciones, aborda la problemática de la cita. Indaga acerca de diversos tipos de cita, ya sea aquella que alude de manera directa al folklore y, de esta manera, al nacionalismo, o bien, la cita erudita que se relaciona con lo cosmopolita-universal. La cuestión radica en si ese elemento criollo es una transcripción de rasgos recolectados del campo mediante técnicas etnomusicológicas o composiciones propias al estilo del folklore, o melodías recolectadas por otro.

Resulta revelador cuando tenemos la posibilidad de encontrar textos de puño y letra de los músicos protagonistas, como sucede con Alberto Ginastera y su artículo: “Notas sobre la música moderna argentina” en la *Revista Musical Chilena* (1948), una reacción ante la “guerra epistolar” entre Juan Carlos Paz y Juan José Castro, donde el primero ataca mientras el segundo defiende al joven Ginastera (Manso, 2006, p. 145). En el artículo, Ginastera realiza una revisión de la situación musical de su época reconociendo, en la generación de artistas de 1880, la influencia del Romanticismo, tanto en sus formas, “en las cuales intentaron introducir elementos del folklore elaborados a la manera europea” (Ginastera, 1948, p. 21), como en el uso del lenguaje basado en el Impresionismo. El siglo XX, dice el autor, cambia el eje de las preocupaciones de los artistas, sus intereses y desafíos. En el artículo analiza además a sus contemporáneos pertenecientes al movimiento moderno.

b) El campo del folklore y la música indígena

El nacionalismo en música se nutrió de diversas vertientes: la música folklórica, la música indígena y la música popular urbana, cada una de ellas con sus propias características.

En cuanto a las investigaciones cuyo objeto de estudio es el folklore, Zoila Gómez García (1995) dirige su investigación hacia los géneros musicales de América Latina, con sus características musicales específicas. En Argentina, Isabel Aretz realiza un estudio profundo del folklore y pone el énfasis en la música criolla, “tenga origen europeo o americano, pre colonial o postcolonial, en cuanto vive entre los pobladores de mayor raigambre argentina” (Aretz, 2008, p. 9), y deja de lado la música indígena. Sobre folklore existen numerosos folletos que, probablemente, se publicaban de manera

periódica. Se titulan *Bailes tradicionales argentinos* (Vega, 1953) y en cada uno de ellos, el autor describe características inherentes a las danzas, de tipo histórico, musical, coreográfico y poético. En artículos como "La media caña. Su música" (Veniard, 2016) se profundiza en la investigación de una danza folklórica en particular.

El *Panorama de la música popular argentina* (1944) de Carlos Vega ha sido un libro de referencia musicológica ineludible. Su aporte fundamental descansa en el análisis de danzas tradicionales argentinas y canciones clasificadas en cancioneros. Otro artículo de Vega es "Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas" (2014). En él plantea diversas hipótesis acerca del nacimiento de las danzas para luego confirmar o refutar algunas de ellas y hace afirmaciones como: a) las danzas de los salones europeos arribaron a las ciudades virreinales que, con el tiempo, se fueron transformando y dando lugar a nuevas danzas llamadas folklóricas; b) las danzas tienen características similares, independientemente de si pertenecen a la ciudad o a la zona rural. Existieron espacios de construcción discursiva que fueron vinculándose y fortaleciendo la identidad folklórica, como es el caso de lo campestre, con sus protagonistas y actividades características. Numerosas obras están asociadas a lo rural desde el título: *Gaucha (Con botas nuevas)* de Gilardo Gilardi, *Llanuras*, segundo movimiento de la *Sinfonía Argentina* de Juan José Castro, *El matrero* de Felipe Boero, entre otras.

Música tradicional argentina. Aborigin-criolla (2006) es un libro escrito por integrantes del Grupo de Estudios Musicológicos (GEM). En él, Ana María Locatelli de Pέργamo presenta un mapa de los grupos étnicos de Argentina, describe sus características principales, instrumentos y presenta transcripciones de melodías típicas y fotografías. El texto, aunque breve, resulta valioso como introducción a los estudios indígenas. En dicho libro, otros investigadores, como Héctor Goyena, Ana Job de Brusa, Delia Santana de Kiguel y María Esther Rey, se aproximan a las diversas regiones folklóricas de Argentina, describiendo danzas típicas, instrumentos de cada zona, transcribiendo ritmos y melodías características e incluyendo imágenes de momentos de interpretación musical.

El indigenismo es una temática compleja en un continente donde los pueblos originarios, aún hoy, son invisibilizados o discriminados. La construcción del nacionalismo por medio del uso de elementos indígenas ha sido un camino poco transitado; tal vez, debido a que implica una elección consciente, que los artistas no estaban interesados en realizar. No se cuenta con estudios referidos a la vinculación de la música indígena con la construcción del nacionalismo en Argentina. Únicamente existen algunas referencias, descritas por Juan María Veniard, donde se hace explícito que es la región Noroeste la que conserva "restos culturales indígenas" (1986, p. 97).

Suárez Urtubey (1963) analiza también *La cantata para América mágica* de Alberto Ginastera y, además del análisis pormenorizado de la obra, contempla la ubicación del compositor en el escenario internacional y cómo esta obra le permitió tener una gran presencia desde su adscripción al nacionalismo. Uno cada vez más abstracto y subjetivo, si lo comparamos con partituras anteriores como fueron *Panambi* y el ciclo de *Pampeanas*. En esta obra la palabra "mágica" es usada, dice la autora, en sentido de primigenia y rescatando elementos de las culturas precolombinas elaborados y transformados con técnicas del siglo XX, como el serialismo integral, que refunde elementos del pasado que sobreviven en culturas posteriores.

c) El tango, música popular urbana

Existen numerosos estudios enfocados en el tango y junto a él se incluye a los géneros musicales con los que se emparenta. Sin embargo, se estudian exclusivamente los trabajos inherentes al nacionalismo.

Coriún Aharonián editó los escritos de Carlos Vega acerca del género y los publicó como obra póstuma con el título de *Estudios para los orígenes del tango argentino* (2016); allí, Carlos Vega explora los antecedentes de este género musical. Luego ve el curso del tango argentino describiendo cómo, alrededor de 1910, los bailarines porteños de familias aristocráticas, sin proponérselo llevaron al viejo continente esta propuesta que renovó las vetustas danzas de salón europeas.

Pablo Kohan escribe un capítulo en el libro *Los caminos de la música*, que se titula "Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango". Al igual que Vega, el autor indaga sobre los antecedentes del género en Latinoamérica, su relación con Europa y los negros provenientes de África. El tema no es sencillo de dirimir y analiza los estudios que lo anteceden, si bien reconoce la importante labor de Carlos Vega como musicólogo, critica el libro de tango que fue publicado de manera póstuma sobre los borradores. Estas notas, afirma Kohan, evidencian un proceso de investigación inconcluso por el fallecimiento del autor. En el capítulo publicado, Pablo Kohan estudia las ideas de Alejo Carpentier y Jorge Novati sobre el origen del género y concluye que, si bien contiene algunos elementos de procedencia europea, el tango "es una creación cultural, popular y artística del Río de la Plata" (2008, p. 170), diferenciándose de otras danzas que, provenientes de afuera, tuvieron transformaciones para su adaptación local.

Omar García Brunelli (2011) se ha dirigido particularmente a la obra de Juan José Castro y manifiesta el dominio que Castro posee del tango, género que le era cercano y que lo ayudó para su manutención en Europa como intérprete. Carlos Manso publica fragmentos de cartas que testimonian la excelente remuneración que Juan José Castro recibía como instrumentista de tango en París (Manso, 2006, pp. 25-26).

Investigaciones precedentes sobre el nacionalismo en la música orquestal argentina entre 1880 y la primera mitad del siglo xx

Malena Kuss (1974) analiza *Huemac* de Pascual De Rogatis y profundiza en los aspectos musicales, pero, además, en su relación con el entorno y posicionamiento estético del compositor. Kuss inicia el artículo con palabras del mismo autor en las cuales manifiesta su interés por el "americanismo", inquietud que comparte con Floro Ugarte, Carlos López Buchardo, Julián Aguirre y Alberto Williams. El compositor manifiesta allí su desvelo por incorporar elementos étnicos a sus obras sinfónicas. El mismo Pascual De Rogatis revela que "*Zupay, Ollantay, Huemac* fueron también, música argentina hacia América" (Kuss, 1974, p. 68). Por otra parte, Gonzalo Botí (s.f.) analiza el poema sinfónico *Gaucha (Con botas nuevas)*, de Gilardo Gilardi.

Carlos Manso (2006) escribe un libro sobre Juan José Castro en el que transcribe fragmentos de cartas, revistas, entrevistas y otros testimonios que reflejan la época y el pensamiento de los protagonistas. Castro describe sus intenciones nacionalistas en la *Sinfonía Argentina*, lo cual se aprecia cuando el compositor mediante cartas relata la realidad del tango en París. El artículo "Juan José Castro (1895-1968)" de Carmen

García Muñoz detalla la biografía del artista, sus posturas estéticas y su producción bosquejando cuatro etapas con características diferentes (p. 106).

Luego de haber realizado la enumeración de los estudios precedentes que se relacionan con el tema del nacionalismo en la Argentina, se puede resumir el contenido de este texto de la siguiente manera: en primer lugar, que la temática investigada ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas y que existen numerosas publicaciones en las que se reflexiona acerca del nacionalismo musical o que proponen maneras de secuenciar diversos momentos del nacionalismo: Ginastera (1948); Béhague (1983); Veniard (1986); Suárez Urtubey (2008).

Por otra parte, existen libros en los que se realiza un acercamiento general al contexto sociocultural para luego hacer hincapié en el enfoque de los diversos géneros musicales. Esto se replica tanto a nivel latinoamericano, con Gómez García (1995), Bitrán y Miranda (2002), como dentro de Argentina con investigadores como Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014) y su discípula Isabel Aretz (2008), quienes fueron precursores en los estudios musicológicos y etnomusicológicos, respectivamente, y que propiciaron numerosos trabajos dedicados al folklore (Veniard, 2016).

Se encuentran también investigaciones donde el tango es el objeto de estudio (Kohan, 2008; García Brunelli, 2011). Y hay una importante cantidad de escritos dedicados a un compositor en particular (Viggiano Esain, 1952; Suárez Urtubey, 1986; Manso, 2006); o a un repertorio determinado (De Marinis, 2001; Loyola, 2004; Suárez Urtubey, 2010; Mansilla, 2011; Espert, 2016). Por su parte, García Muñoz ha catalogado la obra de diversos compositores (1985; 1986; 1992).

Se ha abordado y consultado estudios sobre el nacionalismo vinculado a obras concretas o que analizan y relacionan diversas obras entre sí; ya sean estas del mismo autor (Suárez Urtubey, 1963; Mansilla, 2011; 2012; Fernández, 2015) o de diferentes compositores (Grela, 2001).

Finalmente, las investigaciones sobre obras escritas originalmente para orquesta resultan extremadamente escasas (Kuss, 1974; Botí, s.f.; Buffo, 2017; Corrado, 2018), siendo inexistentes las investigaciones que interrelacionan las producciones orquestales de músicos argentinos en función de un tema de investigación como el nacionalismo. Lo dicho hasta aquí señala un vacío que será cubierto en una siguiente parte de esta investigación.

Referencias

- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)*. Monte Avila.
- Bitrán, Y. y Miranda, R. (Eds.) (2002). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. INBA/CONACULTA.
- Botí, G. (s.f.). Análisis del poema sinfónico *Gaucho (con botas nuevas)* de Gilardo Gilardi. En M. Plesch y S. Mansilla (Eds.). *Nuevos estudios sobre Música Argentina* (pp. 61-94). UCA.
- Buffo, R. (2017). La problemática del nacionalismo musical argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 31(31), pp. 15-54. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1300>
- Carpentier, A. (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Comp.). *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 7-19). Siglo XXI.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Gourmet Musical.
- Corrado, O. (2018). Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología*, (19), pp. 105- 141. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/267>
- Correa de Azevedo, L. H. (1985). La música de América Latina. En I. Aretz (Comp.). *América Latina en su música*. (5ta ed., pp. 53-70). Siglo XXI.
- Dalhaus, C. (1989). *Between romanticism and modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. University of California Press.
- Dellmans, G. (2015). Nacionalismo(s): estrategia(s) estética(s) y política(s) de una música nacional, no nacionalista. *Música e investigación*, (23), pp. 107-140.
- De Marinis, D. (2001). La obra completa para piano de Luis Gianneo. *En Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, (1), pp. 48-56. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1361>
- Espert, P. (2016). *La música para piano de Gilardo Gilardi*. Trémolo.
- Fernández, M. V. (2015). *Técnicas estendidas e aspectos culturais presentes na Puneña n.º 2, Op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera* [Tesis de Maestría, Universidad Federal do Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20353>
- García Brunelli, O. (2011). El tango en la obra de Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 25(25), pp. 83-113. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/880>

- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, C. (1985). Floro Ugarte (1884-1975). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (6), pp. 79-88.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1004>
- García Muñoz, C. (1986). Pascual De Rogatis (1880-1980). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7), pp. 7-18.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1285>
- García Muñoz, C. (1986). Julián Aguirre (1868-1924). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7), pp. 19-43.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1286>
- García Muñoz, C. (1992). Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (12), pp. 137-152.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1337>
- Ginastera, A. (1948). Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena*, 4(31), oct-nov, pp. 21-28
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11685>
- Gómez García, Z. y Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Ed. Pueblo y Educación.
- Grela, D. (2001). Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. *Revista Música e Investigación*, (7-8) pp. 75-110.
<https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-7-8-2000-2001/>
- Grela, D. (2013). *Escritos*. UNR Editora.
- Hobsbawm, E. (2012). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica-Paidós.
- Kohan, P. (2008). Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango. En P. Bardin et al., *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (pp. 153-175). Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Kuss, M. (1974). *Huemac*, by Pascual De Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 10, pp. 68-87.
<https://doi.org/10.2307/779839>
- Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, pp. 133-149.

- Locatelli de Pέργamo, A. (1985). Raíces musicales. En I. Aretz (Relatora), *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 35-52). UNESCO; Siglo XXI Editores.
- Locatelli de Pέργamo et al. (2006). *Música tradicional Argentina. Aborigen-criolla*. Magisterio del Río de la Plata.
- Loyola, E. (2004). *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Giannone*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño]. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5609>
- Mansilla, S. (2007). Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 21(21), pp. 157-173. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/964>
- Mansilla, S. (2011). Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina. *Música e Investigación*, (18-19), pp. 19-39. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-18-19-2010-2011/>
- Mansilla, S. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Gourmet Musical.
- Mansilla, S. (2012). La "Vidalita" de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino. En H. Rubio (Ed.). *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* (Año 27, N.º 68, pp. 28-43). Asociación Argentina de Musicología.
- Manso, C. (2006). *Juan José Castro*. De los cuatro vientos.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural de Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*, (1), pp. 57-68. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/8/4>
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En P. Bardin et al., *Los caminos de la música. Europa-Argentina* (pp. 55-110). Universidad Nacional de Jujuy.
- Rodríguez, L. (2017). *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42438/1/T38732.pdf>
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista Del ISM*, (16), pp. 131-156. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>

- Suárez Urtubey, P. (1963). *La Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera. *Revista Musical Chilena*, 17(84), pp. 19-36.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13789/14067>
- Suárez Urtubey, P. (1986). Alberto Ginastera (1916-1983). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7).
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>
- Suárez Urtubey, P. (2008). Medio siglo de creación musical argentina 1900-1950 (Proyectos y realidades). En P. Bardin et al., *Los caminos de la música* (pp. 110-133). Universidad Nacional de Jujuy
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La Ópera. 400 años de magia*. Claridad.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Losada.
- Vega, C. (1953). *Bailes tradicionales argentinos* (Vol. 2). Julio Korn.
- Vega, C. (2010). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (2da. ed.). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 28(28), pp. 357-359.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>
- Vega, C. (2016). *Estudio para los orígenes del tango argentino*. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1214>
- Veniard, J. M. (1986). *La Música Nacional Argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Veniard, J. M. (2016). La media caña: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 30(30), pp. 183-201.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/950>
- Viggiano, J. (1952). *Alberto Williams y el Nacionalismo musical argentino: ensayo crítico*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Zuleta, E. (1975). *El Nacionalismo Argentino* (Tomos 1 y 2). La Bastilla.



Rafael Leonardo Junchaya Rojas (Lima, 1965)

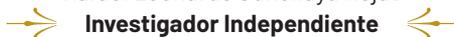


Estudió piano con Yvonne Schiaffino y luego composición en el Conservatorio Nacional de Música con José Sosaya y Enrique Iturriaga, graduándose en el 2005. Obtuvo su bachillerato en la misma institución en 2011. Se especializó en Docencia en Composición, y estudió dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya 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 *épater 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.



Luis José Roncagliolo Bonicelli (Huacho, 1982)



Músico y bibliotecólogo, graduado en Ciencias de la Información por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Labora en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSN), en donde ha impulsado proyectos de difusión e investigación como realización de muestras museográficas, boletines y la investigación y redacción para el libro *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*; asimismo, ha participado en conversatorios y en investigaciones relativas al proyecto discográfico, documentales, y a estrenos y reposiciones de obras peruanas. Ha presentado ponencias externas relacionadas a la historia de la OSN (Instituto Riva-Agüero, entre otros). Actualmente trabaja en el proyecto de recuperación de la documentación e información histórica del elenco y en su consiguiente sistematización informática.

Ha realizado arreglos orquestales presentados por la OSN y por la Orquesta Sinfónica del Cusco, que incluyen un registro discográfico con la soprano Edith Ramos bajo la dirección de Fernando Valcárcel. Ha dado a conocer composiciones propias en el Festival de Música Contemporánea de Lima, Prismas (Germina.Cciones), La Trenza Sonora, Festival de Violín (UPCH), Café & Concierto (GTN) y recitales de titulación (UNM).

Ha sido músico complementario de la OSN en eventos como la gira a México o el estreno de *El movimiento y el sueño* de Celso Garrido-Lecca. Formó parte del Conjunto de Música Antigua del CNM (UNM) y participó durante varios años en diversas actividades en el marco de Germina.Cciones. Integró el elenco musical de la Asociación Imágenes de mi Tierra en sus giras a Colombia y a Hungría. En la actualidad está integrado a la escena local de interpretación del jazz *manouche* y de la música de Astor Piazzolla.

En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970-1976) de un nuevo repertorio relativo a la Emancipación peruana

In search of a music for the Sesquicentennial.
The National Symphony Orchestra of Peru and the spreading (1970-1976) of a new
repertoire related to the Peruvian Emancipation

Luis José Roncagliolo Bonicelli



Investigador independiente

Lima, Perú

luisjoseroncagliolo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-9495-3055>

Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 20 de octubre

Resumen

Al plantear el concepto de “segunda independencia”, el gobierno militar peruano de 1968 encontró en las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia Nacional un importante vehículo de despliegue de un ambicioso plan con objetivos políticos, sociales y culturales.

El presente trabajo expone cómo este contexto produjo y acogió un grupo de obras musicales que abordaron el tema de la Emancipación, desde la temprana resistencia anticolonial hasta la campaña de Ayacucho, siendo la mayor parte de ellas estrenadas o ejecutadas por la Sinfónica Nacional.

También se aborda cómo el elenco incluyó la música de la época colonial, lo que respondía a un auge de la ejecución de dicha música en el país, y que se dio paradójicamente en estos años de vehemente conmemoración del proceso emancipatorio. Así, no solo el repertorio de la orquesta se amplió hacia dos extremos históricos opuestos (la música anterior a la Independencia, y la música modernista y de vanguardia), sino también esa misma expansión se produjo en cuanto al imaginario al que apelan las obras. En consecuencia, el repertorio de la orquesta logró por primera vez ser capaz de hacer un recorrido evocativo por todas las etapas generales de la historia del Perú.

Palabras clave

Sesquicentenario de la Independencia del Perú; Orquesta Sinfónica Nacional del Perú; música sinfónica peruana; música académica peruana



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

Abstract

By proposing the concept of “second independence”, the peruvian military government of 1968 found in the celebrations for the Sesquicentennial of National Independence an important vehicle for the deployment of an ambitious plan with political, social, and cultural objectives.

This work presents how this context produced and hosted a group of musical works that addressed the theme of Emancipation, from the early anti-colonial resistance to the Ayacucho Campaign, most of which were premiered or performed by the National Symphony Orchestra.

It also addresses how this orchestra included music of the viceroyal epoch in this period, which responded to a surge in the performance of such music in the country, and which occurred paradoxically in these years of vehement commemoration of the emancipatory process. Thus, not only did the orchestra’s repertoire expand to two opposite historical extremes (music before Independence, and modernist and avant-garde music), but this same expansion also occurred in terms of the imaginary to which the works appeal. As a result, the orchestra’s repertoire for the first time was able to make an evocative journey through all the general stages of Peruvian history.

Keywords

Sesquicentennial of the Independence of Peru; Peru’s National Symphony Orchestra; Peruvian Symphonic Music; Peruvian Classical Music

Introducción

En el discurso realizado en la bahía de Paracas conmemorando los 150 años del desembarco del general José de San Martín, en setiembre de 1970, el presidente Juan Velasco Alvarado instó a los países latinoamericanos a lograr una segunda independencia “heredera histórica de esa primera lucha”, acotando que “así como los libertadores hace 150 años fueron capaces de vencer el poderío combinado de una alianza similar, así, nosotros, los revolucionarios de hoy seremos también capaces de hacer prevalecer la justicia latinoamericana en cada uno de nuestros pueblos” (Orrego, 2008). Era el preámbulo de las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia, efeméride que al gobierno le tocaría liderar al año siguiente.

El momento cumbre del Sesquicentenario, además de la firma del Acta de Lima, fue el discurso presidencial del 28 de julio de 1971, en donde Velasco reafirmó la visión que el gobierno le otorgaba a estas celebraciones. No se quedó en el recuerdo de la gesta libertadora, sino que la hizo suya para reforzar la idea de que el Perú avanzaba hacia una segunda independencia y que, en ese sentido, la revolución que había puesto en marcha el gobierno militar era la continuación del proceso histórico que en aquel momento el país se encontraba celebrando.

Para los propósitos de la organización de las conmemoraciones, en 1969 se creó la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (en adelante también: Comisión Nacional del Sesquicentenario; Comisión Sesquicentenario; Comisión) que tendría como objetivo central la actividad de julio de 1971, y luego una vigencia hasta finales de 1974, año en que se rememorarían las batallas de Junín y de Ayacucho. Este organismo creó una publicación propia, el *Boletín informativo de*

la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, en donde fue cubriendo sistemáticamente toda su actividad, desde que fue instalada en 1969 hasta su conclusión pública en 1974, mostrando así toda la planificación y las actividades realizadas. Uno de los productos más importantes de la Comisión fue la *Colección Documental de la Independencia del Perú*. Otra de sus actividades principales fue la convocatoria y desarrollo de diversos concursos, siendo algunos de ellos destinados al campo musical.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (en adelante también: Orquesta Sinfónica Nacional; Sinfónica Nacional; OSN) se encontraba en un período bastante particular y brillante de su existencia. En cuanto a las relaciones con el gobierno de turno, se dio primero una etapa de transición (1968-1969) que corresponde al período de José Belaúnde Moreyra como director titular. En estos dos años se generó y se sostuvo una tensión *in crescendo* con el poder central, que presionó por diversos flancos para la salida de Belaúnde, llegando incluso a establecer contacto con un director soviético que finalmente, y encontrándose ya en territorio peruano, consideró conveniente declinar la oferta de asumir la conducción titular del elenco. Como era característica del gobierno militar, se convocó entonces a un concurso que, llevado a cabo a fines de 1969, arrojó como desierta la plaza de director titular, y un empate para el puesto de director asistente asignado a Carmen Moral y Leopoldo La Rosa, jóvenes músicos que a la postre tomarían la batuta compartida de la Sinfónica Nacional durante los siguientes años. Se inicia así la década de 1970, donde se advierte a una OSN mucho más alineada con las políticas del Estado. Así, se realiza un replanteamiento del alcance popular del elenco, ideándose nuevas maneras de llegar hacia un público cada vez más diverso. La programación de entonces redobló un fuerte impulso a la música peruana, así como a la presentación de nueva música internacional, incluyendo la difusión de compositores latinoamericanos contemporáneos.

Ahora, ¿cómo se vio reflejado el Sesquicentenario en la programación de la Sinfónica Nacional? El intento por responder a esta interrogante marcará el objetivo general de la investigación. Al tratarse de un elenco musical, el vínculo entre la conmemoración y la orquesta tuvo que expresarse finalmente en realidades sonoras concretas. Y es ahí donde radica la intención del título del presente trabajo, tomando como modelo el nombre de un célebre texto de Juan Acha sobre Túpac Amaru que se comentará luego. ¿Quiénes se encontraban en la búsqueda de una música para el Sesquicentenario? Veremos que fue principalmente el Estado peruano a través de distintas dependencias, incluyendo también a la OSN en circunstancias concretas, además de otros actores externos.

Además, ¿en qué podría consistir aquella música para el Sesquicentenario? Puede establecerse para ello una gradación. Primero, un grupo en donde figure toda música que, habiendo sido ejecutada en aquellos años, no guarde relación directa ni indirecta con el aniversario en cuestión, pero que sin embargo forme parte de una oferta cultural capaz de dar realce al panorama artístico local del momento; en el caso de la OSN, podemos ubicar en este grupo a los estrenos locales de música internacional. Un segundo grupo, intermedio, conformado por manifestaciones musicales en donde se pueda advertir una relación indirecta con el Sesquicentenario o la temática de la Emancipación; en el contexto de la OSN, estaría ubicada ahí la música

peruana ejecutada, desde obras sin ninguna referencia al país, hasta las de inspiración y motivación peruanista nacionalista, con mayor énfasis en aquellas composiciones escritas durante aquellos años conmemorativos. Finalmente, un tercer grupo, mucho más particular, consistente en composiciones que pueden evidenciar una relación directa con el Sesquicentenario y en concreto con la temática o el imaginario del proceso de Emancipación, entrando así en cierta sintonía, ya sea premeditada o no, con los esfuerzos de la Comisión Nacional del Sesquicentenario.

Este particular momento de la historia peruana produjo o acogió a una cantidad no desdeñable de obras y manifestaciones musicales de aquel tercer grupo, algunas en respuesta a iniciativas del gobierno (concursos, etc.) y otras más bien independientes, ya sea compuestas en ese contexto como anteriormente, y entre todas ellas es notoria la importante presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional como ente que jugó un rol protagónico en la difusión de dicho repertorio. Podría, incluso, decirse que fue la entidad con mayor protagonismo en aquella tarea, y que, incluso, de manera general, fue uno de los grandes actores de la música en el Sesquicentenario.

Es en el mencionado tercer grupo en donde las relaciones entre la OSN y el Sesquicentenario adquieren una mayor particularidad e intensidad y por ello, el presente trabajo se plantea, como objetivo específico, el realizar una exploración y seguimiento de las circunstancias relativas a los estrenos y difusión de este corpus de obras, actividad que fue acogida principalmente en las actuaciones de la Sinfónica Nacional.

Se produjo entonces una situación bastante peculiar si tenemos en cuenta el historial de participación de la música y los músicos académicos en aniversarios anteriores equivalentes (Centenario, Sesquicentenario). Tanto así que hace pensar en:

- La posible presencia de una categoría temática concreta. Petrozzi (2009, p. 168) identifica una versión patriótica y otra indigenista en las obras de tendencia nacionalista. Se podría entonces sugerir una ramificación nacionalista o peruanista que aluda específicamente a circunstancias o figuras del proceso de Emancipación. El Sesquicentenario, por lo tanto, generó una nueva oleada de música que puede clasificarse específicamente en esta vertiente propuesta. Como ejemplo están tres obras relativas a la batalla de Ayacucho: *La canción a la batalla de Ayacucho* de José Bernardo Alzedo, la *Gran Misa Solemne del centenario de Ayacucho* (1924) de Pablo Chávez Aguilar, y el *Poema sinfónico 'Ayacucho'* (1974) (tercer movimiento de la Sinfonía 'Junín y Ayacucho 1824') de Enrique Pinilla. Las tres, compuestas en momentos históricos distintos y desde estéticas diversas, sin embargo, tendrían en común el pertenecer a un mismo subgénero temático. Lo que implica que las obras del Sesquicentenario son lo que puede considerarse como una revisita o reedición de dicho subgénero, desde la sensibilidad particular de su tiempo.

- Cómo, ciertamente ya a la distancia y con un fervor lógicamente mucho menos encendido, en cierta forma el impulso nacionalista y revolucionario del gobierno militar contribuyó a una suerte de reedición o revisita de una atmósfera y características de la situación musical de 1821: con la preponderancia de la música patriótica relativa al entonces contemporáneo proceso de Independencia, con la presencia de un concurso con participación de personajes como Alzedo,

etc. Además del vínculo simbólico que se establece con figuras como el propio Alzedo, quien da nombre a un premio de concurso, cuyo himno es tocado en todo acontecimiento oficial, y cuya música es también empleada como requisito para concursos, como fue el caso de la cita del Himno Nacional en 1974.

Si nos remontamos a las conmemoraciones pasadas, se podría decir que la *Rapsodia Peruana* (1868) de Claudio Rebagliati fue la gran obra del Cincuentenario (1871-1874). A pesar de haber sido compuesta un poco antes y sin intención aparente de apelar a dicho aniversario, y aunque su carácter nacionalista y patriótico refiere más bien a un contexto de afirmación de la vida republicana, redondea esta aproximación con el empleo permanente del Himno Nacional, recuerdo del proceso emancipatorio. Respecto a las relaciones con su tiempo, Kudó (2022, p. 58) comenta que la obra resulta "una aguda lectura del entorno musical, social y político en el que se produce y puede ser interpretada como la propuesta de un camino hacia la unidad en un proyecto de nación desde la diversidad".

Para el Centenario (1921-1924), la obra paradigmática es la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra, compuesta muchos años antes, pero integrada a los planes conmemorativos del gobierno entonces presidido por Augusto B. Leguía a través del estreno de su segunda versión en 1920, y de las funciones de 1921. En 1924, se estrena en la Catedral de Lima, la *Gran Misa Solemne del centenario de Ayacucho*, a 4 voces mixtas y orquesta, del compositor Pablo Chávez Aguilar.

Pero en ninguno de estos eventos –siempre en el contexto de la denominada música académica– se registra la cantidad de obras, estrenos y concursos relativos a una música que pudiera apelar al imaginario de la Emancipación como fue el caso del Sesquicentenario, en donde a juicio del presente trabajo, resultan siendo tres las obras paradigmáticas: el *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel (1968), *Apu Inqa* (1970) de Francisco Pulgar Vidal, y la *Sinfonía 'Junín y Ayacucho 1824'* (1974) de Enrique Iturriaga. Ha sido bastante sintomática la elección de las formas y géneros de las obras representativas de cada período. Una rapsodia para el cincuentenario en un momento de gran vigencia de formas como la propia rapsodia y la fantasía sobre cualquier tipo de tema musical (principalmente de ópera); una ópera en el contexto del centenario, dado el enorme prestigio que el género ya tenía para entonces, mientras que la actividad sinfónica aún era de mucho menor calado en el medio local. Y en el caso del Sesquicentenario, un formato vanguardista (presencia del elemento electroacústico) en la obra de Valcárcel, mientras que tanto la obra sinfónico-coral de Pulgar Vidal, así como la sinfonía de Iturriaga, si bien apelan a géneros bastante tradicionales, estos quizá no habían tenido oportunidad de consolidarse tanto en el país (sobre todo la sinfonía). En último término, ambas recuerdan a la insistencia de la Comisión Sesquicentenario en el fomento de la construcción de monumentos; las dos son obras que apelan a una sonoridad y a un sentido cercanos a lo monumental.

En cuanto al período comprendido y a la compartimentación de este trabajo, se ha contemplado la necesidad de iniciar en 1970, que es el año de estreno del *Canto Coral* de Edgar Valcárcel y otras obras relacionadas, y porque además es ya un año de pleno funcionamiento de la Comisión. Luego hay un capítulo destinado a lo que sucedió

en 1971, año central del Sesquicentenario, y que vino preparándose desde 1970 con la convocatoria al concurso de obra sinfónico-coral que finalmente premiaría a *Apu Inqa*.

El siguiente capítulo se encuentra dedicado al otro gran concurso (1974) vinculado a la música académica de entonces, que trajo consigo el estreno de la sinfonía de Iturriaga y las demás composiciones relacionadas. El período de este trabajo se cierra en 1976, año en que se da la conmemoración –aunque lejana y tratada con mucha menor trascendencia por el gobierno– del Congreso Anfictiónico de Panamá, con participación musical de algunas de estas obras. Asimismo, hay un capítulo final dedicado a la otra cara de la moneda, es decir a cómo se vivió una aparentemente paradójica oleada de interpretación de música colonial hispanoamericana, que en aquellos años también logró llegar a la programación de la OSN.

Esta investigación fue trabajada inicialmente como parte del libro por los 80 años de la Orquesta Sinfónica Nacional (Roncagliolo, 2023). Partiendo de dicho núcleo el contenido ha sido revisado y en sus diversos pasajes tanto reproducido, como modificado y también ampliado significativamente, así como adaptado al formato del presente artículo.

Una orquesta para Túpac Amaru

En abril de 1971, Juan Acha publicó en la revista *Oiga* un artículo bajo el título de “En busca de un autor para Túpac Amaru”. En aquel texto, el reconocido teórico del arte expuso sus razones acerca del fracaso de los recientes concursos de artes plásticas convocados por diversas instancias del gobierno para oficializar una imagen de Túpac Amaru II: “A todos nos falta la capacidad emocional para interpretar en términos de la esperanza revolucionaria del Perú actual, de nuestro porvenir, la grandiosidad del mestizo rebelde que fue decapitado y descuartizado en la plaza del Cusco” (Acha, 1971, pp. 28-29).

Un intenso debate se cernía en torno a la figura del cacique de Tungasuca que, en virtud de la gesta revolucionaria precursora que emprendió en los Andes, había sido elevado por el gobierno militar a la categoría de supremo arquetipo de la revolución. El principal detonante fue el discurso de la Reforma Agraria que el presidente Velasco concluyó con una cita atribuida a Túpac Amaru: “¡Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza!”. Esta reforma movilizó una intensa campaña propagandística a través de carteles y volantes, más que cualquier otro plan del gobierno, y tuvo como principal referente a la tradición cubana del cartel. Pero, a su vez, logró una original síntesis entre las técnicas del Pop y el Op-Art al servicio de una renovada temática indigenista. Entre los artistas que trabajaron en esa línea destacó Jesús Ruiz Durand, quien además fue el autor de una icónica imagen de Túpac Amaru ampliamente difundida en aquellos años.

Sin embargo, ante los acalorados debates suscitados en torno a la que debería ser la figura de Túpac Amaru –dado que no existe un retrato suyo– el gobierno convocó a dos concursos: uno de pintura –cuya obra ganadora reemplazaría al cuadro de Francisco Pizarro que se encontraba en Palacio de Gobierno– y otro de escultura, destinado a erigir un monumento en la Plaza de Armas del Cusco. Para enero de 1971 ambos habían sido declarados desiertos. Pero antes, el debate general se había engrosado considerablemente: no sólo se discutía ya sobre el posible aspecto, vestimenta y estampa del prócer, sino también sobre la problemática de las bases y la orientación de ambos concursos.

En medio de ese debate de trascendencia nacional, el 30 de octubre de 1970 se llevó a cabo en el Teatro Municipal de Lima el estreno del *Canto Coral a Túpac Amaru II* (1968) de Edgar Valcárcel. Es inevitable vincular este suceso al panorama cultural e ideológico que hemos descrito hasta el momento, y en primera instancia se podría pensar perfectamente en un evento íntegramente orquestado por el gobierno. Sin embargo, veremos que esta suposición no se ajusta al desarrollo de los hechos.

Más exacta es la idea de la convergencia. De hecho, el estreno del *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Valcárcel fue el punto de reunión de un grupo de protagonistas y de distintos sucesos que se remontaban a una década atrás y se le puede entender como uno de los principales encuentros artísticos e interdisciplinarios en torno a la figura de Túpac Amaru. Para la OSN significó un evento multimedial sin precedentes. Antes hubo estrenos de la orquesta que fueron producto de asociaciones creativas entre escritores y compositores, que habían dado buenos resultados, siendo las más importantes el trabajo conjunto entre Iturriaga y Eielson (*Canción y muerte de Rolando*) y también con Jose María Arguedas (*Tres canciones para coro y orquesta*). Además, el 18 de setiembre la OSN acababa de presentar por primera vez en Lima la *Elegía a Machu Picchu* (1965) de Celso Garrido-Lecca, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga, obra inspirada en *La Mano Desasida, Canto a Machu Picchu* de Martín Adán, y que en 1968 había ganado el Premio Luis Duncker Lavalle.

En la obra de Valcárcel, la inspiración literaria provenía del *Canto Coral a Túpac Amaru, que es la libertad* de Alejandro Romualdo Valle, poema publicado en 1958, es decir diez años antes del inicio del gobierno militar, un momento en el que la figura del prócer no tenía la significación que adquirió en la década de 1970. Con la fuerza del famoso estribillo "¡Y no podrán matarlo!", que emerge siempre en el poema como respuesta firme ante circunstancias cada vez más violentas, Romualdo subrayó que no obstante el paso de los siglos, el significado histórico revolucionario de un personaje como Túpac Amaru se encontraba más vivo que nunca.

El trabajo de Valcárcel sobre Túpac Amaru fue también anterior al uso propagandístico que el gobierno militar le otorgaría a esta figura histórica. En 1965 escribió un primer *Canto Coral a Túpac Amaru* para soprano, barítono, coro mixto y orquesta, sobre el texto de Romualdo. En 1966 partió a Nueva York para estudiar música electrónica en el laboratorio de la Universidad Columbia-Princeton, y es en ese período cuando compone la segunda obra de esta serie, en 1968. Al año siguiente se declara el inicio de la Reforma Agraria y el propio Valcárcel resultará afectado económicamente por esta medida. Con ocasión del estreno de su *Coral a Pedro Vilca Apaza* en 1975, se le preguntó lo siguiente en una entrevista del momento:

¿Esta cantata es 'música revolucionaria'? ¿Ha sido compuesta como un aporte a la Revolución Peruana?" a lo que el compositor respondió: "Es la misma pregunta que se me podría hacer en relación a la Cantata a Túpac Amaru. Esta obra la escribí hace diez años, cuando nada se veía venir de los cambios revolucionarios. Era simplemente un acercamiento personal, mío al personaje, una intuición de lo que podía venir después. (Alvarado, 2010, p. 82)

Otro de los protagonistas fue Mario Acha, quien se encargó de las emisiones lumínicas en coordinación con la proyección de *slides* preparados por Romualdo, que incluyeron imágenes y fragmentos del texto. Tanto él como el autor de la música tendrían participaciones performativas en la noche del estreno: Romualdo recitó el poema, mientras que Valcárcel se encargó de la reproducción de la parte electroacústica. El compositor mismo comenta que la obra se encuentra ubicada

en la llamada corriente “mixed media” (medios mixtos). Concebida en base a una gran tensión ascendente que culmina en un gran clímax final. El texto, aparte de su significación interna y motivación original, ha servido para, gracias a un uso fonético de sus elementos y a sus procedimientos letristas, construir estructuras vocales quasi instrumentales. Los elementos aleatorios se presentan a base de alternaciones libres de microestructuras, flexibilidad total de elementos rítmicos y a grafismos como indeterminación sistemática de alturas y figuras melódicas. La tensión ascendente hace uso de acumulaciones instrumentales, vocales y letristas. El clímax está concebido como un gran coral. El número cuatro es un factor estructural y simbólico fundamental. (López Guzmán, 1970, p. 9)

Otros actores de este estreno fueron los integrantes de Orfeo Camerata Vocale, dirigida por Manuel Cuadros Barr. La vinculación de Cuadros con la obra ya tenía historia. Mientras fue director del Coro del Estado logró convocar a un concurso de composición coral (Premio “Coro del Estado”, 1965) de temática libre que, dentro del jurado internacional, contó con la presencia del compositor argentino Alberto Ginastera (M. Cuadros, comunicación personal, 2018), resultando ganador en realidad no éste, sino el primer Canto Coral compuesto por Valcárcel en 1965. En el ínterin del largo proceso calificador, Cuadros fue obligado a salir intempestivamente de la dirección del Coro del Estado, truncándose así el estreno de la obra. En abril de 1969 formaría Orfeo Camerata Vocale, elenco que adquiriría un alto nivel musical, con el que ganó el Concurso Latinoamericano de Coros en Tucumán, en setiembre de aquel año. En 1970 era ya un ensamble capaz de abordar partituras de la complejidad del *Canto coral* de Valcárcel.

Todo ello confluía en la programación de la Sinfónica Nacional hacia 1970, año de estreno en la dirección compartida del elenco por parte de Carmen Moral y Leopoldo La Rosa. Si bien el debate nacional era idóneo para el estreno de la obra de Valcárcel, la apuesta de Moral es también representativa de un rasgo constante en su carrera: la labor como divulgadora de la música del compositor puneño, logrando asumir el estreno de buena parte de su producción orquestal. Aunque ésta no se trataba específicamente de una obra orquestal, por decisión de Moral se incluyó en la temporada de la Sinfónica Nacional, contando además con la participación de los percusionistas de la orquesta y de la propia Moral a la batuta y conducción de la performance multimedia.

Una vez incluida en la programación entró recién a tallar la labor organizativa del gobierno. A diferencia de otros casos, la inclusión de esta obra no fue mediante un concurso directo convocado por el Estado y conducente a estreno. La *première* concitó una enorme expectativa y aquella noche el Teatro Municipal estuvo abarrotado, quedándose afuera una cantidad significativa de público que se había dado cita al

concierto. Entre las personalidades asistentes estaban el ministro de Educación Alfredo Arrisueño y el famoso editor internacional Juan Losada.

El ambiente se cargó de inmediato ante la encendida lectura del poema de Romualdo, que desató enardecidos aplausos, los mismos que se manifestaron con mayor fervor al final de la obra. Manuel Cuadros (comunicación personal, 2018) comparte algunas de sus impresiones sobre el estreno:

Es una obra que exige no solamente cantar, sino también hablar, prácticamente 'destrozar' la letra del poema que es tan hermoso. [...] Es una obra que, si tú te pones en ella, es desgarradora realmente. Es un verdadero 'descuartizamiento', pero de gran efecto, y que causó gran conmoción también. Tan es así que en el Teatro Municipal se desmayaron algunas señoras al oírla. Tuvieron que llevárselas de los palcos.

La obra fue llevada posteriormente a Panamá, donde obtuvo igualmente un éxito resonante (M. Cuadros, comunicación personal, 2018). Luego del estreno en Lima, el siguiente concierto de la OSN, realizado el 6 de noviembre de 1970, acogió la primera ejecución de otra composición cercana a la temática de Túpac Amaru: el *Tarpuy a Micaela Bastidas* de Armando Guevara Ochoa, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa. El programa de esta obra es el siguiente:

I.- Cadenza de: Flauta, arpa y piccolo (Harawi), violín solo (Danza), dúo concertante (Huayno). Pincelada musical (Harawi-canción de amor, Huayno) que pinta el pueblo natal de Micaela Bastidas, su primer encuentro con Túpac Amaru. El dúo concertante simboliza la unión de amor de Micaela y José Gabriel Condorcanqui, que los llevará hasta el sacrificio en su expresión libre e íntima del Huayno en dúo de violines. El huayno, no sólo representa una danza, sino una de las síntesis espirituales, natos de vida del poblador andino.

II.- Marcha Guerrera de la Victoria, que en esta segunda parte el Harawi y el Huayno se presentan en forma marcial, simbolizando el choque de dos culturas, del acero y la piedra, la victoria del ideal profundo de Túpac Amaru.

III.- Brevísimos corales a base de Harawi, con reminiscencias de la marcha de la victoria, simboliza los presagios fatídicos del 18 de mayo de 1781, en que Micaela Bastidas ofrendó su vida por el amor a Túpac Amaru y el Cuzco Milenario, y sembró con su sangre (*Tarpuy*), la Emancipación de América.

Esta breve obra, con el uso de un sencillo lenguaje musical está dirigida a todo peruano de corazón, al campesino dueño de su tierra y su destino. (Orquesta Sinfónica Nacional del Perú [OSN], 1970)

Ese mismo año se tiene noticia de la realización de la segunda versión del *Canto a Túpac Amaru* de Rosa Alarco (Pinilla, 2007, p. 207), aunque no se encuentra vinculada a la OSN, ya que se trata más bien de una pieza para coro, sobre texto y tema de César Calvo y Reynaldo Naranjo.

Volviendo al *Canto Coral* podemos afirmar entonces que, a través de la obra de Valcárcel sobre texto de Romualdo, la Sinfónica Nacional participó a su modo -inherente e inevitablemente sonoro- del debate suscitado en torno a la figura de Túpac Amaru. O visto de otra manera, participó también de un debate invisible, o en realidad

inexistente, sobre la representación sonora de la gesta del cacique, lo que no significa que no existiesen otras manifestaciones musicales al respecto, como el *Canto Triunfal a Túpac Amaru* del grupo Perú Negro, así como la nombrada pieza de Alarco y otras que se mencionarán luego. Tal vez gracias a la ausencia de un concurso regulado, el arte peruano encontraría a la larga en la obra de Valcárcel, aquello que Juan Acha reclamó para la plástica en el título de su artículo de 1971. Y si la música había encontrado un autor para Túpac Amaru, esta particular visión sonora encontró en aquella función de la Sinfónica Nacional, del 30 de octubre de 1970, los medios idóneos para materializarse y hacerse pública a través del rito del concierto.

Figura 1

Recorte periodístico del estreno del Canto Coral a Túpac Amaru II



Nota. Manuel Cuadros Barr, Edgar Valcárcel, Carmen Moral, Alejandro Romualdo y Mario Acha, dialogando sobre la obra. Fuente: *El Comercio*, 1970

Apu Inka Atawallpaman. Extendiendo el imaginario sinfónico hacia la temprana resistencia anticolonial

Un primer concurso para música sinfónica, tema musical libre, obra original y duración no menor de 20 minutos, premio 50,000 soles; un segundo concurso [...] De ser posible se efectuaría la impresión del Concierto Sinfónico Coral. Se aprobó con el parecer en contra del general De la Barra. (Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú [CNSIP], 10 de febrero de 1970)

A diferencia de lo relatado en el capítulo anterior, este extracto del acta de la vigésimo primera sesión de la Comisión Nacional del Sesquicentenario, ante todo revela y confirma una intención estatal y un gesto de planificación anticipada. Dicha sesión se llevó a cabo el 10 de febrero de 1970, es decir un año y medio antes de lo que sería el estreno de la obra ganadora del mencionado concierto sinfónico-coral. Ya en el primer número del boletín de dicha comisión (CNSIP, 1970a), correspondiente al periodo inicial de 1970, se publicó el anuncio de una serie de certámenes que incluían tres en el rubro musical, así como sus correspondientes bases: concurso para la marcha militar “El Sesquicentenario de la Independencia del Perú”, concurso para una obra sinfónico-coral, y concurso de música popular.

Respecto a las bases del concurso sinfónico-coral, se pueden destacar las siguientes características (CNSIP, 1970a, pp. 33-35): El concurso era promovido por la Comisión Nacional del Sesquicentenario. Fue abierto a nivel nacional, destinado a todos los compositores peruanos o residentes en el Perú. El “motivo, sentido y propósito del concurso” se anunció de la siguiente manera: “La Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú desea expresar el homenaje de la nación peruana al histórico acontecimiento de la Emancipación con una obra Sinfónico-Coral, cuyo texto tenga un sentido evocativo de la gesta libertadora” (CNSIP, 1970a, p. 34). La entrega de los trabajos debería hacerse hasta el 30 de setiembre de 1970. Se daba la opción de incluir a la orquesta medios electroacústicos o instrumentos folklóricos. El tema musical sería de inspiración libre, dejando la técnica o textura musicales a criterio del compositor. El fallo se haría sobre la base de un informe de una comisión dictaminadora, y que contaría entre sus miembros al director de la Orquesta Sinfónica Nacional (presidente de la comisión dictaminadora), dos miembros de la Comisión Nacional del Sesquicentenario, un representante del Conservatorio Nacional de Música, un representante de la Sociedad Filarmónica de Lima y un representante del Coro del Estado. Asimismo, habría un consultor designado por la Casa de la Cultura, que en este caso se anuncia que sería Enrique Pinilla. Habría un primer premio de S/. 50,000 que incluye la ejecución de la obra por la OSN y el Coro del Estado, y se anuncia también un segundo premio que consta de una mención honrosa y también una ejecución por parte de los mismos elencos estatales. Se reservaría el derecho de declarar el concurso desierto si fuese necesario. En cuanto a los resultados, el informe de la comisión dictaminadora se haría el 15 de octubre, y la Comisión Nacional del Sesquicentenario emitiría su fallo inapelable el 21 de octubre para ser publicado y difundido.

Después de ello, el Boletín no anunció nada nuevo sobre este concurso hasta su número 5 correspondiente a noviembre-diciembre de 1970 (CNSIP, 1970b). Se publicó, con un retraso de seis meses, el resultado final del concurso de marchas

que dio como ganador al compositor Jaime Díaz Orihuela. Luego se muestra un oficio fechado el 17 de diciembre, donde Juan Mendoza Rodríguez, presidente de la Comisión Sesquicentenario, solicita que en el Festival de Ancón se realicen las eliminatorias del concurso sinfónico-coral, mencionándose, además, que todavía se estaba haciendo la selección de los trabajos (CNSIP, 1970b, p. 98). Por lo que el certamen, cuyo fallo debió haberse emitido en octubre, se encontraba ya con notorio retraso. Aunque hubiese sido algo extraño que no se emitiese ningún comunicado oficial informando sobre un cambio de fechas, lo cierto es que no figura en los números correspondientes del Boletín.

La misma publicación oficial de la Comisión permite hacer un seguimiento de lo que restaba del concurso. El 4 de marzo, el director de la Comisión Sesquicentenario cursó un oficio al director de la Casa de la Cultura (José Miguel Oviedo) manifestando que "de acuerdo a una conversación sostenida con el Sr. Leopoldo La Rosa, se acordó realizar el martes 13 de abril entrante a las 11.00 horas, una función privada para que la Orquesta Sinfónica Nacional ejecute la obra APU-INCA, que ha sido recomendada por la Comisión Dictaminadora para obtener el primer premio en el Concurso convocado para una obra Sinfónico-Coral" (CNSIP, 1971a, p. 102).

Es decir que, terminando el tercer trimestre de 1971, todavía no se había emitido el fallo final. Y hacia fines de abril, la presión era evidente porque el 27 de dicho mes, tanto la OSN como el Coro del Estado recibieron oficios similares de parte de la Comisión, indicando que ya "se ha terminado la copia del material para orquesta y coro de la obra APU INCA", y que la comisión "debe pronunciarse a la brevedad posible sobre la indicada obra", y que ambos directores (Leopoldo La Rosa y José Carlos Santos) tomen a sus respectivos cargos los ensayos en coordinación mutua. El oficio concluye solicitando la fecha y hora en que los miembros de la Comisión podrían escuchar la composición mencionada en el Teatro Segura (CNSIP, 1971a, pp. 105-106).

Esto quiere decir que la obra ya había sido prácticamente elegida, pero quedaba pendiente que los miembros de la Comisión la escucharan. Al parecer el pedido fue denegado nuevamente, ya que el 6 de mayo, el director de la Comisión reitera la solicitud en un oficio dirigido al Director de la Casa de la Cultura, donde insiste en su pedido "sobre los servicios de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Coro del Estado para la interpretación de la obra APU INCA" (CNSIP, 1971b, pp. 98-99). Y seguidamente expone que las celebraciones del momento tienen "una importancia histórica y nacionalista", que eso está por encima de cualquier otra consideración, y que "en la obra sinfónica coral se han hecho gastos de impresión y otros con la exclusiva finalidad de que sea estrenada el 30 de julio próximo, tal como aparece en el programa que se le adjunta y que ha sido aprobado por el Supremo Gobierno" (CNSIP, 1971b, pp. 98-99). Se despide esperando del director de la Casa de la Cultura y de los directores de ambos elencos involucrados, "su cooperación a fin de que el programa elaborado y aprobado no tenga ningún tropiezo en su realización" (CNSIP, 1971b, p. 99).

En efecto, se había solicitado el teatro para el concierto de estreno de la obra ganadora, y ya se encontraba anunciado en el programa oficial de actividades. Sin embargo, la OSN y el Coro del Estado se seguían negando a dar la función privada para los miembros de la Comisión, que era en realidad lo último que faltaba para que se emitiera el fallo. Finalmente, el concierto privado nunca se daría: el acta de sesiones

de la Comisión, del día 11 de mayo, da cuenta de que se produjo una reunión con Carmen Moral, Leopoldo La Rosa por la OSN y con Armando Sánchez Málaga por el Coro del Estado, quienes manifestaron estar de acuerdo “en la imposibilidad de presentar la obra APU INKA para la Comisión Nacional, pero que se ratificaban en el informe de la Comisión Técnica de que dicha obra era de caracteres excepcionales y de que merecía el primer premio” (CNSIP, 11 de mayo de 1971). Y solo entonces, siete meses después de la fecha anunciada en la convocatoria inicial del concurso, se logró abrir el sobre que daba a conocer el nombre del compositor premiado, resultando ser Francisco Pulgar Vidal.

El 24 de mayo se emitió el oficio comunicando al compositor el galardón obtenido (CNSIP, 1971b, p. 101). Asimismo, se publicaron los resultados en los periódicos, informando que la obra ganadora correspondía al sobre n.º 5, y que las demás composiciones se pondrían a disposición de sus autores para ser recogidas (CNSIP, 1971b, p. 101). Se puede concluir entonces, que no se cumplió con el inicial anuncio que contemplaba también un segundo premio.

Llegó entonces julio de 1971, mes central del Sesquicentenario. Las diversas actividades organizadas entonces incluyeron la inauguración del Parque o Monumento a los Precursores y Próceres de la Independencia en la avenida Salaverry, la refacción de las instalaciones del museo de Pueblo Libre —antigua residencia provisional de los libertadores—, la publicación de la *Colección Documental de la Independencia del Perú*, entre otros. Se anuncia también el evento cuya preparación hemos venido siguiendo: el “Concierto Extraordinario por la Celebración del Sesquicentenario de la Independencia Nacional” que brindaría el Coro del Estado y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Carmen Moral para el 30 de julio, con repetición el 1 de agosto.

Sin duda, el principal atractivo de la noche fue evidentemente el estreno de *Apu Inka* de Francisco Pulgar Vidal. En cuanto a la propia temática, lejos de apelar a las referencias e imágenes de la campaña libertadora de 1821, Pulgar Vidal optó por trabajar con un símbolo de la resistencia anticolonial, incluso anterior a la gesta de Túpac Amaru: el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*, considerado como el primer documento de la resistencia indígena. Presumiblemente escrito en el siglo XVI, el poema deplora la muerte del último inca y, con la misma gravedad y dramatismo, expresa la angustia por el significado de este hecho que el poeta ha llegado a comprender.

Fue traducido por primera vez y publicado en 1942 por José Mario Benigno Farfán, pero a partir de la traducción de Arguedas, publicada en 1955, impacta fuertemente en el ámbito artístico peruano. En 1963 Fernando de Szyszlo expuso la serie pictórica *Apu Inka Atawallpaman*, realizada a partir de la lectura del poema. Por su parte, Pulgar Vidal explicó a Chalena Vásquez y Marino Martínez su visión personal sobre este texto:

Leo el poema y veo que no se trata solamente de la muerte de Atahualpa. Es la muerte de muchas cosas, es un pueblo que pierde la libertad, la capacidad de expresarse, ve todas sus cosas destruidas, todo su porvenir en cero; entonces, eso tiene que asimilarse de una manera... no agarrando un fusil... pues no podrías componer con una ametralladora. Se trata de tener una reflexión frente a eso. Una vez que comienza a crearse el fenómeno artístico entonces ya pueden venir las otras reacciones. (Vásquez y Martínez, 2000)

Por su parte, Clara Petrozzi (2009) comenta sobre la obra que “puede considerarse música política por este elemento de protesta social, ya que le da voz a la población andina y presenta el punto de vista de los vencidos en la conquista española quienes, en pleno siglo XX, continuaban oprimidos por la pobreza, el racismo y otras formas de segregación” (p. 188).

El concierto extraordinario por el sesquicentenario tuvo también en su repertorio la *Obertura para el Fausto Criollo* de Ginastera y las famosas *Tres estampas andinas* de Guevara Ochoa (*Cuzco, Vilcanota y Huayno*), que empezaban a consolidarse en el repertorio de la OSN con Carmen Moral como una de sus principales difusoras. Se inició protocolarmente con el Himno Nacional, al que le siguió la *Marcha del Sesquicentenario* de Jaime Díaz Orihuela. Tanto la partitura de este compositor como la que quedara segunda en el concurso correspondiente, la *Marcha Militar Túpac Amaru* de Ferdinando Andolfo Sannicandro, fueron publicadas por la Comisión Sesquicentenario bajo el sello conjunto de Ediciones Nueva Música.

Otro certamen que tuvo bastante presencia en aquellas fechas centrales de las celebraciones de 1971 fue el Concurso de Bandas Militares, realizado el 24 de julio en la Plaza de Acho. Contó con la participación de cinco bandas (Ejército, Marina, Aviación, Guardia Civil, Guardia Republicana) que, entre otras piezas, ejecutaron las dos marchas finalistas del mencionado concurso. La OSN tuvo presencia a través de la participación de Leopoldo La Rosa y Carmen Moral como parte del jurado que, finalmente, declaró como ganadora a la banda de la Guardia Republicana, que obtuvo así el trofeo “José Bernardo Alzedo” (CNSIP, 1971c, pp. 120-121).

Otros eventos musicales o con participación musical anunciados por la Comisión Sesquicentenario son: ‘Danzas Negras del Perú’ del Centro Rosa Mercedes Ayarza de Morales, ‘Una noche de folklore peruano’ función del Ballet Peruano dirigido por Kaye MacKinnon, así como la opereta *La Mariscala*, ésta última, compuesta en 1942 por Luis Pacheco de Céspedes con libreto de César Miró, basado en la figura de Doña Francisca Zubiaga de Gamarra “La Mariscala”, personaje que vivió el momento de la Independencia, pero que tuvo mayor importancia en los primeros años de la República. Se presentó en el Teatro Municipal de Lima, en funciones del 4 y 7 de agosto, con Teresa Guedes en el papel principal, contando con la participación del Ballet Peruano del Instituto Nacional de Ballet, la asesoría artística de Leopoldo La Rosa, cuya presencia, aunque esta vez de manera independiente, no deja de apuntalar nuevamente la importancia –incluso indirecta– que tuvo la Sinfónica Nacional durante las actividades musicales del Sesquicentenario.

Fuera del calendario oficial de la Comisión Sesquicentenario, encontramos por esas fechas un evento más relacionado al cacique de Tungasuca: el espectáculo “Canto a Túpac Amaru”, adaptación libre de poemas de Manuel Scorza, con música de Carlos Sánchez Málaga y dirección musical de Armando Sánchez Málaga, bajo producción de *VarVel* Producciones Culturales del Perú y dirección general de Estenio Vargas, realizado el 5 y 9 de setiembre en el Teatro Municipal.

Salvo el concurso de bandas, puede notarse que las actuaciones musicales de 1971 hasta ahora mencionadas tuvieron lugar en el Teatro Municipal de Lima, un recinto que había permanecido cerrado todos los meses anteriores por refacciones y la instalación de una nueva cámara acústica que sería presentada por el alcalde Eduardo

Dibós Chappuis como “la mejor que se haya construido hasta la fecha en el país” (*El Comercio*, 1 de agosto de 1971). El proyecto, motivado también por las celebraciones del Sesquicentenario, estuvo a cargo del arquitecto Roberto Wakeham, quien meses después comentaría que “ahora sí se puede escuchar a la Orquesta Sinfónica Nacional en toda su magnitud” (*El Comercio*, 1 de agosto de 1971).

Vemos entonces que no eran arbitrarios los insistentes oficios de la Comisión Sesquicentenario pidiendo una audición de *Apu Inqa* específicamente en el Teatro Segura, ya que la orquesta se encontraba ensayando y dando sus respectivos conciertos en dicho local, y solo retornaría a su acostumbrada casa de entonces, el Municipal, para efectuar el concierto extraordinario donde se inauguraría la nueva cámara acústica y se estrenaría *Apu Inqa*. Aquellos meses anteriores, en el Teatro Segura la OSN tuvo una interesante programación, y puede que a ello se debiera, en parte, la negativa de la orquesta a dar audición privada a la Comisión.

Llama la atención la notoria presencia de compositores latinoamericanos en la programación de aquel año, un rasgo no muy habitual en el elenco. No sería extraño que se encontrara influenciada por las ideas del latinoamericanismo o la integración latinoamericana, muy en boga en aquellos años, y que el propio presidente Velasco alude en sus discursos sobre el Sesquicentenario. Vale la pena entonces mencionar en este contexto los estrenos locales a cargo de la OSN, de obras como: *Galaxias* de Héctor Quintanar (22-jul-1971 – dir: Leopoldo La Rosa); *Tres tangos para orquesta* de Astor Piazzolla, *Adagio Elegiaco, en memoria de Gilardo Gilardi* de Juan Carlos Zorzi (27-ago-1971 – dir: Juan Carlos Zorzi); *Concierto para piano* de Alcides Lanza (3-sep-1971) – dir: Leopoldo La Rosa / pno: Edgar Valcárcel); o la ya mencionada ejecución de la obra de Ginastera.

Una expresión más global de aquella integración latinoamericana propugnada por el gobierno en el Sesquicentenario, se dio en el vínculo con los países no alineados a ninguna de las dos superpotencias del contexto de la Guerra Fría, manteniendo así una política neutral y de cooperación grupal. En particular, con el ‘Grupo de los 77’, para quienes el Perú organizó una importante asamblea global en 1971. Se inauguró en Lima el 29 de octubre y el 1 de noviembre se ofreció en el Teatro Municipal un espectáculo destinado a las delegaciones, cuya apertura protocolar fue dada por el Himno Nacional del Perú interpretado por la OSN bajo dirección de La Rosa. Días antes, el 22 de octubre, la orquesta había realizado el estreno local de *Ñacahuasu* de César Bolaños, obra sobre texto del diario del “Che” Guevara que, como tal, al apelar a circunstancias explícitas de la entonces plenamente vigente Guerra Fría, establece en cierta forma un punto de contacto con aquel contexto de intenso debate que se generó aquellos días en Lima sobre la situación geopolítica internacional. El estreno fue dirigido por Luis Herrera de la Fuente.

Siguiendo en la esfera internacional, otro suceso que causó impacto en aquel año central del Sesquicentenario fue el fallecimiento de Ígor Stravinski, acaecido el 6 de abril. Y hay que decir que la OSN tuvo una reacción rápida para rendir un homenaje bastante honroso, en lo que debió configurarse para la dirección de la orquesta en aquel momento como un objetivo artístico acaso tan importante como el Sesquicentenario. El soporte, al parecer, vendría desde la Casa de la Cultura, que ya a inicios de junio organizó una charla en su honor donde participaron Luis Antonio Meza, Leopoldo La

Rosa, Armando Sánchez Málaga y Enrique Iturriaga, que incluyó además un concierto monográfico de música de cámara, que tuvo por intérpretes a Rafael Prieto, Edgar Valcárcel y a miembros de la Sinfónica Nacional. El 10 de junio, bajo la dirección de Carmen Moral, la OSN ejecutó *El pájaro de fuego*. Poco después, el 16 de julio, se produjo el gran suceso: la OSN, dirigida por Leopoldo La Rosa, en el Teatro Segura, abordaba por fin el estreno en el Perú de *La Consagración de la Primavera*, luego de casi seis décadas de espera. Esto corría en paralelo a las actividades del Sesquicentenario, que el día anterior había iniciado oficialmente el programa de festejos con una ceremonia en el Panteón de los Próceres por la mañana y con la firma de la declaración de Lima en el Palacio Municipal por la noche, que incluyó la lectura del Acta de la Independencia de 1821, con la asistencia del presidente Velasco Alvarado.

Sin embargo, quien que se acercó más a una síntesis entre la atmósfera nacionalista local del Sesquicentenario y el carácter internacional de las reacciones tras el fallecimiento de Stravinski, fue Enrique Iturriaga con su *Homenaje a Stravinsky* para cajón solista y orquesta. Como comenta el compositor, al recibir la noticia del deceso, mientras se encontraba en la redacción del diario *El Comercio*, prácticamente concibió de inmediato la idea de una obra dedicada a la memoria del maestro ruso: “tendría que ser un homenaje, pero peruano, que contuviera cosas nuestras” (Iturriaga, 2008). Y así es que el preponderante manejo rítmico del lenguaje stravinskiano le lleva a la posibilidad de incluir un cajón solista y a acoger la presencia de elementos de la música tradicional peruana, entre otras posibilidades. El estreno se realizó en el Teatro Municipal, el 22 de julio de 1971, casi en las fechas centrales del Sesquicentenario, con Ronaldo Campos al cajón solista y la OSN dirigida por Leopoldo La Rosa.

Aquel año la OSN también estrenó el *Concierto para platillos y orquesta* de Adolfo Polack (3-sep-1971 - dir: Leopoldo La Rosa / mimo: Jorge Acuña). También se realizaron estrenos locales de la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler (dir: Carmen Moral / S: Margarita Ludeña), *Dies Irae* de Krzysztof Penderecki (dir: Luis Herrera de la Fuente), *Iris* de Per Nørgård (dir: Gerhard Samuel) y la *Piccola musica notturna* de Luigi Dallapiccola (dir: Volker Wangenheim). Con todas estas menciones se configura un panorama en donde es evidente el apoyo que recibía la orquesta para llevar a cabo su programación. En cuanto a la obra de Polack, al encontrarse inspirada en el movimiento de arte callejero que se veía entonces en la Plaza San Martín, personificado principalmente por el mimo Jorge Acuña, es una música y performance producida en el contexto del Sesquicentenario, y que, si bien no apela a la lejana Emancipación, presenta sí una instantánea social del momento.

Figura 2

Estreno de Apu Inqa en el concierto del Sesquicentenario de la Independencia del Perú



Nota. Aviso periodístico del concierto y programa del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
Fuente: *El Comercio*, 1971.

Una sinfonía para Junín y Ayacucho

Para poder realizar este propósito solicitamos a usted, con toda anticipación, la colaboración del Instituto de su digna dirección, consistente en tomar a su cargo la organización y presentación de dichos números, que se realizarían en el corto período de la presencia de las Misiones Diplomáticas y Delegaciones de diferentes países, o sea, entre el 6 y 13 de Diciembre de 1974. (CNSIP, 1973, pp. 79-80)

Y de pronto, las diversas alusiones relativas a la música sinfónica que había realizado la Comisión Nacional del Sesquicentenario en sus boletines de 1970 y 1971, desaparecieron casi por completo hasta la reproducción de este oficio cursado el 12 de setiembre de 1973 por Juan Mendoza Rodríguez, presidente de la Comisión Sesquicentenario. La destinataria era Martha Hildebrandt, directora del Instituto Nacional de Cultura, entidad que había sido creada en marzo de 1971 en reemplazo de la Casa de la Cultura y que, como tal, solo habría gestionado el tramo final relativo al concurso de 1971 (por razones prácticas, en adelante nos referiremos a aquel certamen no por su año de convocatoria, sino por el de la premiación y estreno de la obra ganadora). En el oficio, Mendoza, entre otras cosas, solicitaba la presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional para un concierto en el Teatro Municipal de Lima en las mencionadas fechas del siguiente año, en conmemoración del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho.

La Orquesta Sinfónica Nacional, por su parte, durante 1972 y 1973, había seguido con una interesante programación, pero con ninguna novedad en lo que tuviera que ver con obras inspiradas en el imaginario de la Emancipación. Indirectamente, lo más cercano fueron obras de corte peruano en donde destacaron: en 1972, el estreno absoluto de la *Suite Peruana* de Enrique Pinilla (dir: Enrique Pinilla), y en 1973, el estreno absoluto de *Hachaña Ma'Karabotasaq* de Edgar Valcárcel (dir: Leopoldo La Rosa /S: Margarita Ludeña), así como el estreno local de *Checán III* del mismo compositor

(dir: Carmen Moral). En cuanto a otras obras de compositores peruanos, se hizo el estreno local de *Laudes I* de Celso Garrido-Lecca en 1972 (dir: Kurt Wöss). También ese año, se realizó la grabación con música de compositores peruanos para el disco publicado por El Virrey Industrias Musicales, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa. Entre las obras internacionales, además de las propuestas por la OSN, también se pudo escuchar en Lima el estreno de la *Sinfonía N.º 1* de Henri Dutilleux, en concierto de la Orquesta de la Radio Televisión Francesa (ORTF) dirigida por Jean Martinon, en el Teatro Municipal.

Volviendo al oficio de párrafos arriba, con relación a la participación de la OSN para el concierto de diciembre de 1974, Martha Hildebrandt respondió lamentando manifestar que “este Órgano de Ejecución del Instituto Nacional de Cultura [la OSN] sólo ofrece conciertos de temporada. Por acuerdos existentes no dedica conciertos ni participa en homenajes” (CNSIP, 1973, pp. 80-81). No hay mayores detalles de los planes que tenía la Comisión Sesquicentenario para el concierto conmemorativo de la batalla de Ayacucho; lo cierto es que el boletín de la Comisión no volvería a mencionar en ninguno de sus números restantes a aquel proyecto de concierto ni a la Sinfónica Nacional.

De todos modos, llegado diciembre de 1974, sí tuvo lugar un concierto en el marco de la conmemoración de la batalla de Ayacucho, en donde se presentaron las obras ganadoras de un concurso de composición sinfónica convocado por el Cuartel General del Ejército. Tal vez por eso, este evento ya no figuró más en los informes de la Comisión, ya que la organización recayó en manos castrenses. Otra diferencia saltante con el concurso de 1971 es que no fue abierto, ya que se realizó más bien por invitación, donde seis compositores llegaron a presentar sus trabajos. Sobre los resultados, se informa que los premios fueron donados por el Ministerio de Guerra: el primero correspondió a Enrique Iturriaga (S/. 100,000), el segundo (S/. 50,000) a Armando Guevara Ochoa y el tercero (S/. 20,000) se destinó a Edgar Valcárcel (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974).

Los otros compositores fueron Leopoldo La Rosa, Enrique Pinilla y César Bolaños. Las obras ganadoras se estrenaron por la OSN en el Concierto extraordinario en Homenaje al Sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, llevado a cabo el 9 de diciembre. Ese día, el presidente Velasco y dignatarios de otros ocho países firmaron la ‘Declaración de Ayacucho’, el acto central de aquellas celebraciones. La conducción de la obra ganadora estuvo a cargo de Armando Sánchez Málaga, mientras que Leopoldo La Rosa dirigió las otras dos composiciones premiadas.

La OSN grabó además un disco con la composición de Iturriaga bajo la batuta de Armando Sánchez Málaga, en los estudios de Sono Radio. Este fonograma fue, en principio, obsequiado a las delegaciones asistentes al concierto extraordinario. En 1975, “dada la gran demanda de su primera edición, la Oficina de Información y Educación del Ejército [lo] editó por segunda vez” (Iturriaga, 1977). Esta publicación llegó a tener una tercera edición, también en disco de vinilo, e incluso, aunque ya varias décadas después, se volvió a lanzar en formato de disco compacto.

Respecto al concurso en sí, varios detalles pueden conocerse por la conferencia de prensa ofrecida en el Círculo Militar y presidida por el Coronel EP Rómulo Zanabria Zamudio, subdirector de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y Presidente de la Comisión de Historia del Ejército (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

En cuanto a la motivación del concurso, se dijo que se originó a raíz de comprobar que la literatura y la pintura ya habían dedicado importantes trabajos a la gestas de Junín y de Ayacucho, pero que sin embargo “faltaba la música en su más alto nivel de expresión en el género clásico” (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974). Carmen Moral (comunicación personal, 2018) ha comentado que la idea inicial de los militares era conseguir una especie de *Obertura 1812* peruana.

Al tener una convocatoria por invitación y en general evidenciar un carácter más cerrado, los datos oficiales de este concurso se hacen más difíciles de reconstruir en comparación con su antecedente de 1970-1971. El dato principal en el que se suele coincidir es en el requisito de la inclusión del tema del Himno Nacional, que cada concursante trató de manera distinta. Se sabe también que las bases establecían que, en primera instancia, se debía componer un único movimiento en donde apareciera el tema del Himno Nacional y que, posteriormente, solo el ganador terminaría de escribir una sinfonía completa. En ese sentido, el testimonio de Enrique Iturriaga (Maggiolo, 2018, p. 65) es clave para colegir algunos datos faltantes, como, por ejemplo, que la invitación a participar habría sido extendida con escasa anticipación, que serían diez los compositores invitados, y que la propuesta inicial habría sido a componer sinfonías, a pesar del poco tiempo disponible y de las advertencias que el propio Iturriaga hizo al respecto. Su actitud inicial, reacia a participar, obtuvo como respuesta de uno de los militares organizadores: “Cualquiera de los compositores me puede decir que no, menos usted, porque es el Director del Conservatorio [Escuela Nacional de Música]” (p. 65).

La obra de Iturriaga fue presentada como *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*. A continuación, se reproduce una síntesis del programa de la composición:

En el primer movimiento, de forma sonata, la idea dramática corresponde al enfrentamiento en Junín entre los Húsares del Perú (llamados, tras la victoria, Húsares de Junín) y las tropas realistas. Se escucha, al empezar la obra, el llamado de las trompetas para la formación de tropa. El segundo movimiento, de forma canción, con giros melódicos propios del yaraví, nace de la estrofa del Himno Nacional (por entonces autorizada): «Largo tiempo el peruano oprimido...» Expresa así, el dolor por los patriotas sacrificados en la lucha. El yaraví en tiempo lento, con su melodía pentafónica, se presta para manifestar un profundo sentimiento nacional de pesar por los caídos. El tercer movimiento está constituido por danzas latinoamericanas con ritmos derivados de la marinera, el joropo y el huayno, en tiempos movidos y alegres que denotan claramente la alegría por la victoria y por la participación de los ciudadanos de los diferentes países sudamericanos en la lucha por la Independencia. El cuarto y último movimiento sugiere en su introducción, que es un adagio, el amanecer en los Andes, antes de la batalla definitiva en los campos de La Quinua, en Ayacucho. El carácter épico se refrenda al final del «allegro» con la cita culminante y majestuosa del Himno Nacional del Perú como victoria final de libertad. (Maggiolo, 2018, pp. 62-63)

Esta obra, así como las otras participantes en el concurso, fue ejecutada también al año siguiente (1975): 2 de marzo, en el Campo de Marte; 4 de marzo, en el Parque Salazar; 5 de marzo, en el Campo de Marte; 17 de octubre en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga. Fue una composición que tuvo un impacto

en aquel momento, estatus que no logró mantener, ya que más pronto que tarde empezó a entrar en cierta disonancia, cada vez más pronunciada, con la situación política y social que se iba configurando en un país que, a su vez, se iba alejando del entusiasmo del Sesquicentenario; sin embargo, ya en el siglo XXI ha vuelto a suscitar gran interés por parte de los músicos y la audiencia. Iturriaga manifestó haber creído en algún momento en el gobierno militar, pero que terminó por desencantarse: "me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos" (Quezada, 1998, pp. 70-71). Tras esta sinfonía, el compositor iniciaría un periodo de silencio orquestal durante veinte años.

La obra de Guevara Ochoa fue presentada como *Homenaje a las Batallas de Junín y Ayacucho y a la Convocatoria al Congreso Anfictiónico de Panamá* (OSN, 1974). Se volvió a interpretar en 1975, a la sazón bajo la dirección del compositor: el 16 de marzo en el Campo de Marte, el 18 de marzo en el Parque Salazar y el miércoles 19 en la Parroquia Sagrado Corazón de Jesús de Magdalena, con el nombre de *Sinfonía en homenaje a las batallas de Junín y Ayacucho*, mientras que el 8 de agosto se tocó, en el Teatro Municipal, como *Sinfonía Junín y Ayacucho* (OSN, 1974). Esta es una constante en las obras de este concurso: el haber sido presentadas y conocidas con diversos nombres. En una nota periodística del día del estreno, esta obra figuraba como *Homenaje al sesquicentenario de Junín y Ayacucho* (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Al igual que en el caso de la sinfonía de Iturriaga, en esta composición la cita del Himno Nacional se encuentra bastante reconocible y expuesta.

En cuanto a la obra de Valcárcel, fue presentada como *Escaramuza de Corpahuayco*, aludiendo a uno de los episodios previos a la batalla final de Ayacucho, aunque en los medios de prensa se le anunció con el título de *Sinfonía 9 de diciembre de 1824* (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Se volvió a presentar al año siguiente, bajo la dirección de Carmen Moral, en el concierto del 16 de febrero en el Campo de Marte, repetido el día 18 en el Parque Salazar y el 19 en el Templo El Faro del Callao, y luego el 22 de agosto en el Teatro Municipal, con repetición el 24. Posteriormente, el compositor la amplió y desarrolló, dando como resultado a la que actualmente se conoce como *Sinfonía* de Edgar Valcárcel. Dada la influencia de Béla Bartók en esta obra, en 1992 fue transcrita por el compositor en su versión ampliada (*Sinfonía*) al bartokiano formato de 2 pianos y percusión, conformando así su *Homenaje a Béla Bartók*. El particularmente tenso y ambiguo empleo de la cita del Himno Nacional que, prestando atención, se puede llegar a oír en la Sinfonía, se encontraba ya en su versión inicial:

El uso del huayño "Flor de Sancayo" en la *Sinfonía* de Valcárcel responde a un ingenioso hallazgo del compositor respecto al requisito más importante del concurso: era obligatoria la inclusión del Himno Nacional y Valcárcel encontró que el intervalo de cuarta justa que da inicio a la obra es el mismo que el de las dos notas iniciales del huayño. A partir de ahí, el intervalo de cuarta justa se convierte en el elemento estructural principal de la obra, algo que percibimos ya desde el telúrico y atronador inicio del primer movimiento, cuya forma general es bitemática. Tras un segundo movimiento que explora un ambiente de desolación y sensación de inmensidad desértica, el tercer movimiento alterna una marcha militar con dos tríos en tempo de

huayno', en donde se puede oír de manera bastante clara el huayño "Flor de Sancayo". El cuarto movimiento retoma el poderoso inicio del primero, y, tras un desarrollo eminentemente ginasteriano, en el que emerge fugazmente un extracto del Himno Nacional para inmediatamente volver a sumergirse en las profundidades estructurales de la obra, todas las fuerzas terminan por desembocar en un gran coral con rasgos temáticos fuertemente emparentados con algunos himnos sagrados quechuas. (Roncagliolo, 2017)

Por su parte, la obra de Pinilla, presentada como *Poema sinfónico Ayacucho 1824*, fue ejecutada por la OSN bajo la dirección del compositor el 23 de marzo de 1975 en el Campo de Marte, repitiéndose el concierto el día 25 en el Parque Salazar. Tal como ha consignado el propio compositor en su catálogo, se trataba del tercer movimiento del proyecto de una sinfonía completa (*Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*) que finalmente quedó inconclusa. Pinilla (Valcárcel, 1999, p. 210) comenta que para esta obra la disposición de la orquesta se encuentra dividida en dos: una "orquesta española" y la "orquesta americana" y acto seguido, narra el programa de aquel tercer movimiento:

- a. Introducción: dura dos minutos y está escrita esencialmente para instrumentos de percusión. Primero, la orquesta española evoca la retirada del Ejército Realista (ritmos marciales de carácter europeo) y su marcha en busca del Ejército Libertador (un minuto). Después, la orquesta americana, en ritmos de carácter peruano, narra el repliegue del Ejército Libertador acechado por el Ejército Realista (un minuto).
- b. Primer *scherzo*: enfrenta a ambas orquestas en la Escaramuza o Combate de Corpahuayco. Los ritmos varían constantemente, alternando y superponiendo los autóctonos a los europeos (dos minutos).
- c. Largo: es un puente entre el primer y segundo *scherzos*, escrito principalmente para orquesta de cuerdas y percusión, que representa el abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos en ambos ejércitos.
- d. Segundo *scherzo*: presenta la batalla de Ayacucho con nuevas ideas melódicas, armónicas y rítmicas, y también con una recapitulación de algunos motivos musicales empleados anteriormente. El ritmo de la batalla va en continuo *crescendo* hasta llegar a un clímax con la victoria del Ejército Libertador y la capitulación del Ejército Realista, donde se escucha en las cuerdas las notas iniciales del Himno Nacional. Termina esta sección con una *coda* basada en los ritmos de este mismo himno. (p. 210)

Acá es donde se produce el más peculiar uso de la cita del Himno Nacional entre todas las obras concursantes, como lo explica Edgar Valcárcel, quien revela además otros detalles del certamen:

las condiciones del encargo del concurso arriba mencionado señalaban que debía incluirse en el tercer movimiento una cita textual del Himno Nacional, sugerencia, por cierto, que incomodó a la mayoría de los compositores participantes. Pinilla, consecuente con las bases, cumplió con incluir la cita patriótica, pero, con su acostumbrada ironía, comentó a Garrido-Lecca que sí cumplió, que sí lo hizo, dando la

melodía del himno “a las violas y violoncellos ... para que no se escuchara”. (Valcárcel, 1999, pp. 185-186)

La obra de Leopoldo La Rosa, también un tercer movimiento del proyecto *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*, fue estrenada por la OSN como *Ayacucho*. Obertura bajo la dirección del compositor, el 23 de febrero de 1975 en el Campo de Marte, con repetición el día 25 en el Parque Salazar y el 26 en el templo de la parroquia Villa María del Triunfo, y luego en el concierto del 12 de marzo en el Cuartel Mariscal Castilla de la División Blindada. Ese mismo año, la OSN estrenaría también otra obra de Leopoldo La Rosa, compuesta fuera de todo concurso, pero que apelaba directamente al imaginario de la Emancipación. Se trataba de *Cahuide. Episodio sinfónico*, cuyo estreno se dio el 3 de octubre en el Teatro Municipal, bajo la dirección del compositor. El nombre se refiere al guerrero inca de la batalla de Sacsayhuamán, presentado en las crónicas de Pedro Pizarro, el cual adquirió relevancia en la década de 1970 a través de la SAIS Cahuide, de Junín, una de las más importantes cooperativas agrarias establecidas en aquellos años en el país. El compositor comenta:

La obra ‘Cahuide’ es un homenaje a este personaje heroico de nuestra historia. Está dedicada al escritor Juan José Vega, ya que la lectura de su libro sobre los ‘Wiracochas’ me movió a escribir algo sobre el personaje. No es una obra programática, es decir no es descriptiva, es un homenaje a esta figura. El material musical usado es la escala pentafónica, que es la que por lo general, se entiende como escala empleada en tiempos de los incas. [...] La forma musical es libre. Es una superposición de temas a la manera rapsódica. Es por eso que su forma puede considerarse solamente un episodio y no una gran forma como podría ser una sonata o un rondó. (*El Comercio*, 3 de octubre de 1975)

Respecto a *Ayacucho*, la obra de Bolaños, el registro de actuaciones de la OSN no menciona su estreno; sin embargo, otra fuente sí nombra que fue tocada por la Sinfónica Nacional bajo la dirección de Leopoldo La Rosa en 1975 (Alvarado, 2009, p. 222). Una obra más, vinculada al mundo de la Emancipación, es el *Coral a Pedro Vilca Apaza* (1975) de Edgar Valcárcel que, aludiendo al líder altiplánico de la revolución indígena de Sorata (1781), quien fuera ajusticiado de igual forma que Túpac Amaru, tuvo su estreno aquel año, no por la Sinfónica, sino en un concierto del Coro de Cámara de la Escuela Nacional de Música en la temporada de la Sociedad Filarmónica de Lima. Poco después, pero ya en un contexto lejano al Sesquicentenario, el compositor peruano Walter Casas Napán escribiría *Simón Bolívar* (1982) para solistas, coro y orquesta, a un año del bicentenario del nacimiento de dicha figura de la Independencia americana.

Con el aniversario de la batalla de Ayacucho en diciembre de 1974, la Comisión del Sesquicentenario había llegado al final de sus actividades oficiales, por lo que se puede decir que todas estas actividades de la OSN en 1975 que se acaban de describir, eran ya ecos del período oficial del Sesquicentenario. Empero, había un hecho histórico anexo que aún faltaba por conmemorar: el Congreso Anfictiónico de Panamá, llevado a cabo en 1826, en donde Bolívar propuso su fallido proyecto de unificación continental. El 20 de junio de 1976 se celebró en el Teatro Municipal de Lima un concierto en homenaje al Sesquicentenario de dicho congreso, que contó

con la presencia de la OSN dirigida por Leopoldo La Rosa, y en donde se ejecutó la *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* de Enrique Iturriaga. Con esta obra y la reposición de *Apu Inqa* de Pulgar Vidal, el 29 de octubre de 1976 (Teatro Municipal – dir: Leopoldo La Rosa), es decir con las dos obras sinfónicas premiadas en los concursos del Sesquicentenario, se puede dar por concluida la exploración cronológica del impacto y las repercusiones directas que tuvieron dichas conmemoraciones en la programación de la OSN.

Figura 3

Fotografía de los ganadores del concurso de 1974 junto a generales del gobierno



Nota. De izquierda a derecha: Edgar Valcárcel, Francisco Morales Bermúdez, Armando Guevara Ochoa, Edgardo Mercado Jarrín y Enrique Iturriaga. Fuente: Archivo de Edgar Valcárcel. Agradecimiento a Fernando Valcárcel

Sine ira et studio. Más allá del estruendo de los cañones

Uno de los concursos mencionados por Juan Acha en su ya comentado artículo (1971) fue el que llevaría a erigir un monumento a Túpac Amaru que tendría que colocarse en la Plaza de Armas del Cusco, certamen convocado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario y que entre fines de 1970 e inicios de 1971 produjo un amplio debate. El problema principal radicaba en la disonancia que dicho monumento pudiera producir con respecto al estilo arquitectónico de la Plaza de Armas de la ciudad, con edificaciones que corresponden más bien al período virreinal. Más allá de la innumerable lista de disquisiciones técnicas al respecto, no se trataba solo de un contraste estilístico, sino también simbólico, por aquella contraposición entre el significado de la imagen del precursor, abiertamente antihispana, y el entorno arquitectónico de la plaza, heredero del orden colonial al que el cacique revolucionario se sublevó.

La idea de un sesquicentenario que apela fuertemente a la figura de una “segunda independencia” y que glorifica ante todo el proceso emancipador, en principio no parece muy amistosa con todo lo que tuviera que ver con el pasado colonial. Sin embargo, en estos años se dan algunos eventos aparentemente paradójicos, como el

hecho de que por fin se publicara, aunque sea póstumamente, *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato* de Andrés Sas, obra paradigmática de la investigación sobre la música peruana durante el dominio español, y que fuera impresa por el Estado peruano a través de la Casa de la Cultura y la UNMSM en 1971 y 1972.

La introducción de Sas (1971) se encuentra encabezada por una frase de Tácito: *Sine ira et studio* ("sin ira ni parcialidad") (p. 21) que sintetiza muy bien el reto que implicaba estudiar la música del pasado colonial en la época en que él lo hizo, e incluso en el propio Sesquicentenario que no llegó a alcanzar. Y para comprender rápidamente esta circunstancia, podemos ampararnos en Robert Stevenson (1974), quien al reseñar el libro de Sas comenta que "en las décadas de 1940 y 1950 muchos prominentes músicos peruanos consideraban antipatriótica cualquier mención entusiasta a los acontecimientos locales antes de 1821" (p. 100). Sas menciona que, tras el caos de la guerra independentista y de los primeros estadios de la República, e incluso pasado más del centenario de la independencia, los países latinoamericanos todavía requerían afianzar su identidad y su historia: "Gran falta hace, para ello, el estudio ecuaníme de muchos documentos todavía sin sondear, que yacen sobre anaqueles conocidos o ignotos" (p. 21).

El propio Sas fue un pionero continental en el trabajo sobre la música del período colonial, que tras el proceso de Emancipación había quedado almacenada en diversos archivos de todo el continente, conservándose principalmente en los repositorios eclesiales. Este acervo permaneció prácticamente en el olvido y no despertó ningún interés sustancial hasta la aparición de dos descubrimientos: las piezas musicales del Códice de fray Gregorio de Zuola, texto cusqueño del siglo XVII, publicadas en 1931 por el musicólogo argentino Carlos Vega, y el anuncio que hizo Sas en el *Boletín de la Biblioteca Nacional* de Lima en 1944, cuando informó haber encontrado las partituras de *La Púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, primera ópera conocida, compuesta y ejecutada en el continente americano. Estos dos hallazgos de música antigua escrita en el Perú, "encontrados relativamente cerca del centenario de la Independencia de aquel país, y en un momento de especial interés en manifestaciones del pasado, potenciado por los estudios que siguieron al "descubrimiento" de Machu Picchu, comenzaban las noticias sobre un repertorio que casi nadie imaginaba: música escrita en la Colonia, en la época barroca" (Albino, 2016, pp. 234-235).

Sas investigó en los archivos catedralicios desde 1942 a 1946 y elaboró la sistematización de los datos y la redacción por lo menos hasta 1949. Ese año, Rodolfo Holzmann y César Arróspide de la Flor compilaron un *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En la década de 1950 visitaría el Perú el eminente musicólogo norteamericano Robert Stevenson, publicando en 1959 *The Music of Peru; Aboriginal and Viceroyal Epochs*.

En 1962, la *Revista Musical Chilena* publicaría un adelanto del estudio de Sas, quien fallecería en 1967. En aquella década, el mismo Sas se había dado también a la tarea de fomentar interpretaciones de este acervo a través del Ensamble de música colonial que dirigió en el Conservatorio Nacional de Música (UNM, 8 de enero de 2023). Recién en la siguiente década se daría una significativa oleada de interpretaciones de este repertorio en el Perú. En 1970, la Orquesta Sinfónica Nacional se inscribe en

la interpretación de esta música al presentar la *Pasión según San Lucas* de Melchor Tapia, bajo la dirección de José Carlos Santos y con la participación del Coro del Estado, en los conciertos del 27 y 29 de noviembre en el Teatro Municipal de Lima.

El 21 octubre de 1971, el coro Orfeo Camerata Vocale realizó una presentación que vale la pena comentar. Incluida como concierto final de la Temporada de abono 1971 de la Sociedad Filarmónica de Lima, se difundió también como concierto pro fondos para restaurar el templo de La Merced, realizándose en el Claustro de los Doctores. El plato de fondo fue *Dido y Eneas* de Purcell bajo la dirección de Luis Antonio Meza. Pero la primera parte, dirigida por Manuel Cuadros Barr, estuvo dedicada a música del período virreinal peruano, con piezas "recopiladas por Samuel Claro e instrumentadas por Enrique Iturriaga y Armando Sánchez Málaga" (*El Comercio*, 22 de octubre de 1971). Las piezas escogidas fueron grabadas al año siguiente en el famoso y pionero disco *¡Ah del Gozo!*

Ya instalada la música colonial en el contexto del Sesquicentenario, pocas personas podrían interpretar ecuánimemente su significación a la luz de las conmemoraciones del momento, como lo hizo César Arróspide (1971) en el prólogo a la magna obra de Sas sobre la catedral de Lima:

Este esfuerzo, iniciado en 1942, asume hoy especial trascendencia, cuando nuestro país, como todos los de Latinoamérica, viven el proceso de afirmación, cada vez más profundo, de su propia personalidad, de la toma de conciencia de su peculiar fisonomía, la que no puede lograrse sin el descubrimiento de sus más hondas raíces culturales de todos los ámbitos de su vida y de su historia. (p. 15)

Pocos meses después de la anteriormente mencionada presentación de Orfeo Camerata Vocale en 1971, la Asociación Artística y Cultural "Jueves" organizó un concierto bajo la dirección de Arndt von Gavel, cuyo repertorio fue grabado en un disco ese mismo año. Los conciertos y discos de ambas agrupaciones contaron con la participación de una selección de músicos de la Sinfónica Nacional. En julio de 1972, se informó que la OSN interpretó en el tradicional *Te Deum* de la Catedral de Lima, música sacra nacional con más de dos siglos de antigüedad. A la salida del oficio eclesiástico, el presidente Velasco Alvarado continuó con las actividades protocolares por el Sesquicentenario, que tenían su punto central aquel día.

Pasado el impulso provocado por las celebraciones, se suscitaron algunos otros acontecimientos en esa década. Von Gavel publicó en 1974, en Lima, el producto de su labor de estudios de aquellos años: *Investigaciones en los archivos coloniales en el Perú*. A la par, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés publicó en Santiago su famosa *Antología de la música colonial en América del Sur*, obra que se convirtió en un referente para los grupos de interpretación de música antigua latinoamericana durante décadas. Una de las piezas transcritas en aquella publicación fue la ópera-serenata *Venid, venid, deidades* de fray Esteban Ponce de León, encontrada en el Seminario de San Antonio Abad en el Cusco. Probablemente, debido a ello, la interpretó en 1976 (27 de julio) la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Leopoldo La Rosa.

Mientras los compositores peruanos se aventuraban en territorios inexplorados, la interpretación de esta música antigua ofrecía al público distintas sensaciones de

descubrimiento de una música antes impensada. Ya había pasado el momento en el que el legado musical colonial fuera considerado por muchos como antipatriótico y, ahora, en los años que gravitaron en torno al Sesquicentenario, esta música se adhería al discurso de la identidad nacional. En el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional, vemos que la importancia no residía en términos cuantitativos, sino en haber podido inscribirse, aunque sea con unas pocas actuaciones, en un movimiento que por entonces cobraba gran vitalidad. Así, no sólo amplió su repertorio hacia el límite del pasado, sino también expandió el imaginario de la historia del Perú que podía ser capaz de evocar en sus conciertos.

Figura 4

Luis Antonio Meza al frente de la Orfeo Camerata Vocale



Nota. Concierto del 21 de octubre de 1971. Fuente: Archivo de Luis Antonio Meza. Agradecimiento a Frida de Meza

Consideraciones finales

- La conmemoración del Sesquicentenario puede ser perfectamente rastreada en la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional desde 1970 hasta 1976, con la participación en eventos clave del calendario conmemorativo, y con el estreno y ejecución de obras que llegaron al elenco de diversas maneras.
- Ya sea como resultado directo de procesos de concurso convocados por diversos estamentos del Estado, o a partir de la iniciativa propia de algunos compositores, los años del Sesquicentenario dejaron un corpus de obras de música académica relativas al imaginario del proceso de Emancipación, siendo la gran mayoría estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Tanto por su papel en el estreno de estas obras, como por la cantidad de ejecuciones de las mismas, así como por diversos roles de asesoría artística que

jugaron sus directores, la OSN se convirtió en uno de los principales protagonistas musicales del Sesquicentenario, si es que no, incluso, el más importante.

- En cuanto a la promoción y difusión de nuevas obras musicales nacionalistas, o de corte patriótico, o relativas al imaginario del proceso de la Independencia, el Sesquicentenario no tiene parangón con otras conmemoraciones similares como el Centenario o el Cincuentenario. Probablemente, dado el carácter nacionalista y revolucionario con el que el gobierno militar veía a estas conmemoraciones, existieron elementos como los concursos, y la proliferación de música con temática de la Emancipación, que establecen puntos de contacto con lo que fuera la situación de 1821, salvando distancias de todo tipo.
- Sucedió de igual modo con las obras, reeditándose y actualizándose así en estos años del Sesquicentenario un subgénero muy concreto de música nacionalista o peruana que versa directamente sobre el imaginario de la Emancipación. Evidentemente, las motivaciones de los compositores del Sesquicentenario habrían sido muy diversas, no necesariamente identificadas con aquellos contenidos históricos, o en todo caso, relacionadas de una manera que no calificaría su música como patriótica, al menos no en un sentido tradicional.
- Para el presente trabajo, en la música académica peruana, la obra paradigmática del contexto del Cincuentenario de la Independencia fue la *Rapsodia Peruana* de Claudio Rebagliati, y la del Centenario fue la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra, en su segunda versión, mientras que para el Sesquicentenario son tres las obras paradigmáticas: *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel, *Apu Inca* de Francisco Pulgar Vidal, y la *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* de Enrique Iturriaga.
- Al haber tenido libertad para su creación, sin ajustarse a las bases de ningún concurso del Sesquicentenario, el *Canto Coral a Túpac Amaru II* consiguió para la música aquello que Juan Acha reclamaba para las artes plásticas: un autor para Túpac Amaru. Y por ello pudo hacer gala de un vanguardismo pronunciado y ser acogido en un evento estatal como un concierto de la OSN, a diferencia de los concursos de artes plásticas realizados en 1970 en torno a la figura del prócer, que manifestaron cierta oposición a las propuestas vanguardistas.
- A diferencia del concurso de 1971, para el de 1974 el gobierno se decantó por una obra de lenguaje más tradicional y sinfónico y no por una composición modernista. En general, los resultados y las preferencias finales de las distintas comisiones encargadas de los concursos de 1971 y 1974 respectivamente, estuvieron también influidos por rasgos como el alcance de la convocatoria, pero, principalmente, por las entidades gubernamentales que los organizaron: el de 1971, gestionado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario; el de 1974, por el Cuartel General del Ejército.
- Paralelamente, y en un gesto en apariencia contradictorio a todo este fuerte movimiento nacionalista y sobre todo glorificador de la Emancipación, el Sesquicentenario avivó la difusión de la música del período colonial, el cual tuvo eco en la programación de la Sinfónica Nacional. Con ello, mientras que el repertorio peruano de la orquesta se ampliaba hacia la vanguardia o a la

nueva música, también lograba extenderse más allá de sus habituales límites en el pasado.

- La ampliación del repertorio peruano de la OSN en aquellos años no sólo se produce en dicho nivel, relativo a los períodos históricos de la música peruana, sino que opera también en cuanto a la temática extramusical de las obras. Así, gracias al imaginario diverso al que estas apelaban, el repertorio de la orquesta era ya capaz de hacer un recorrido por las diversas etapas de la historia del Perú, desde la época prehispánica hasta el presente inmediato.
- En el caso concreto del imaginario de la Emancipación, las obras estrenadas por la OSN en el Sesquicentenario abarcaron un amplio espectro del mismo, desde los hitos tempranos de la resistencia anticolonial (*Apu Inqa*), hasta los sucesos precursores del siglo XVIII (*Canto Coral a Túpac Amaru II*) y, finalmente, a la propia gesta de la década de 1820 (*Sinfonía Junín* y *Ayacucho 1824*). Como se puede notar, se podría hacer, incluso, ese recorrido histórico solo con las tres obras mencionadas como paradigmáticas del Sesquicentenario.

Referencias

- Acha, J. (1971). En busca de un autor para Tupac Amaru: una candente polémica. *Oiga*, (418), pp. 28-30.
- Albino, R. (2016). *Música colonial hispanoamericana*. Edición de autor.
- Alvarado, L. (Ed.) (2009). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Centro Cultural de España.
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la Nueva Música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), pp. 80-100.
- Arróspide de la Flor, C. (1971). Prólogo. En A. Sas, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte* (pp. 11-19). Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (10 de febrero de 1970). *21 sesión del día martes 10 de febrero de 1970* [acta de sesión]. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/1526>
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1970a). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 1. Enero - Abril 1970. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1970b). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 5. Noviembre - Diciembre 1970. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (11 de mayo de 1971). *111 sesión de la Comisión Nacional realizada el martes 11 de mayo de 1971* [acta de sesión]. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/1687>
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971a). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 6. Enero - Febrero - Marzo - Abril 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971b). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 7. Mayo - Junio 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971c). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 8. Julio - Agosto 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1973). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 16. Setiembre - Octubre - Noviembre - Diciembre 1973. CNSIP.

- López Guzmán, R. (Ed.) (1970). Cuatro obras peruanas estrenadas en 1970. 1) "Canto Coral a Túpac Amaru". *Cultura Musical*, (3), p. 9.
- El Comercio*. (1 de agosto de 1971). Alcalde de Lima entregó cámara acústica en el Teatro Municipal.
- El Comercio*. (22 de octubre de 1971). Extraordinario concierto: Camerata Vocale Orfeo.
- El Comercio*. (4 de diciembre de 1974). La Sinfonía "Junín y Ayacucho" estrenará la OSN en el Municipal.
- El Comercio*. (3 de octubre de 1975). Compositor peruano rinde homenaje sonoro a Cahuide.
- El Peruano*. (4 de diciembre de 1974). *Sinfonía "Junín y Ayacucho; 1824"* ganó Concurso Musical del Ejército.
- Iturriaga, E. (1977). *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* (3.^a ed.). Oficina de Información y Educación del Ejército.
- Iturriaga, E. (2008). *Homenaje a Stravinsky*. Filarmonika Music Publishing.
- Kudó, D. (2022). Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la Rapsodia peruana. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 5(1), pp. 43-68. <https://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/110>
- Maggiolo, A. (2018). Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947 - 1974. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos] https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7734/Maggiolo_da.pdf
- Orrego, J. (11 de junio del 2008). La independencia del Perú: el Sesquicentenario (1971). *BlogPUCP*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/06/11/la-independencia-del-peru-el-sesquicentenario-1971/>
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. (1970). *Primer y Segundo Concierto Popular* [Programa de mano]. Casa de la Cultura del Perú.
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. (1974). [Registro de actuaciones].
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad*. [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusic.pdf>
- 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. (1998). Cumbres, desiertos y clases: un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, (19), pp. 53-72.

- Roncagliolo, L. (2017). La sinfonía, el huayño y la guerra. De la quebrada de Corpahuayco a las arenas de Normandía. En *Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, Festival Edgar Valcárcel. "Nancy Fabiola Herrera y los Kindertotenlieder"* [Programa de mano]. Ministerio de Cultura.
- Roncagliolo, L. (2023). *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Ministerio de Cultura.
- Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte*. Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Stevenson, R. (1974). Andrés Sas Orchassal. La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte. Historia General. Segunda parte. Diccionario Biográfico. *Revista Musical Chilena*, 28(128), pp. 99-101.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11993>
- Universidad Nacional de Música. (08 de enero de 2023). *Roque Ceruti - A cantar un villancico (director: Andrés Sas, Ensemble de música colonial CNM, Lima)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/NBF90mPbrlY?si=ta1FqMhbaWOyA9lf>
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Universidad de Lima.
- Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000). *Francisco Pulgar Vidal (5 de 8) - Entrevista, Perú 2000*. [Archivo de video]. YouTube.
<https://youtu.be/-7036tPcU78?si=ELSa7kOWopALL10a>



**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].



César Humberto Vega Zavala (Lima, 1977)



Docente de Tiempo Completo en la PUCP. Bachiller y Licenciado en Música con mención en Educación Musical y Dirección Coral por el Conservatorio Nacional de Música, Magíster en Musicología por la PUCP. Ha sido director de la Banda Sinfónica del CNM, director invitado de la OS de Arequipa y director asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil "Bicentenario". Ha participado en el ensamble Artífex como ejecutante de guitarra barroca. En el 2019 y 2023, como resultado de su investigación sobre las obras de fray Cipriano Aguilar, reestrenó, después de casi 200 años, obras de dicho compositor peruano dirigiendo a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil "Bicentenario", Coro Nacional de Niños del Perú y Coro Nacional del Perú. En el 2022 participó como investigador y ejecutante de guitarra barroca con el ensamble alemán Los Temperamentos en conciertos en Hamburgo y Bremen. También se ha desempeñado como compositor de música para cine, teatro y televisión.

Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar

Music for the temple of Lima's San Agustín convent.
The Chapelmaster Fray Cipriano Aguilar

César Humberto Vega Zavala



Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

cvegaz@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-2283-5773>

Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 11 de octubre

Resumen

Cipriano Aguilar Fernández fue un fraile agustino cuya vida transcurrió durante el paso del Perú virreinal al republicano. En 1837 fue nombrado maestro de capilla del convento agustino de Lima. Algunas obras suyas han sido encontradas, pero ninguna en dicho convento limeño. Estas obras presentan evidencias de que fray Cipriano Aguilar asimiló el estilo musical de Joseph Haydn, pero sujeto a la forma en que dicha estética se implantó en España durante los últimos veinte años del siglo XVIII, en la cual se empleó la orquesta como acompañamiento para la música vocal litúrgica. En este contexto, el espacio conventual se convirtió en un centro para la formación de músicos, cantantes e instrumentistas limeños. Así mismo, se observa el desarrollo estético de una práctica musical que pervivió hasta veinte años después de la Independencia de España lo que permite inferir que hubo una ruptura política con la nación ibérica, pero se buscaba mantener vínculos con la cultura europea.

Palabras Clave

Estilo Clásico; Joseph Haydn; Ilustración; Liturgia; maestro de capilla

Abstract

Cipriano Aguilar Fernández was an Augustinian friar whose life took place during the transition from viceregal to republican Peru. In 1837 he was named chapelmaster of the Augustinian convent of Lima. Some of his works have been founded but none of them in said Lima convent. These works present evidence that Cipriano Aguilar assimilated the musical style of Joseph Haydn, but subject to the way in which said aesthetic was implemented in Spain, during the last 20 years of the 18th century, in which the orchestra was used as accompaniment for liturgical vocal music. In this context, the convent space became a center for training of Lima musicians, singers



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

and instrumentalists. Likewise, the aesthetic development of a musical practice is observed that survived until 20 years after Independence from Spain and allows us to infer that we broke politically with the Iberian nation but, we tried to maintain relationships with European's culture.

Key words

Classic Style; Joseph Haydn; Illustration; Liturgy; Chapellmaster

Introducción

En 1869, José Bernardo Alzedo concluyó su libro *Filosofía Elemental de la Música [sic]* afirmando que: “[...] concretándome a nuestro Perú, yo he conocido y tratado con inmediatez [...] a Fray Cipriano Aguilar, compositor y maestro de capilla del convento principal de Agustinos” (p. 212). Asimismo, define al oficio de “maestro de capilla de la siguiente manera: “[...] encargados del orden, dirección y celo de cuanto concierne al ejercicio de su ministerio; inspeccionando con particularidad las palabras y melodías de los cantos, que tan de cerca tocan al culto exterior y la moral de los fieles” (p. 51). Adicionalmente, se transcribe la nota al pie de página sobre esta misma definición:

Por cantos debe entenderse no solamente los que se expresan verbalmente, sino también los anuncios ó insinuaciones que de los mismos cantos teatrales, nacionales, provinciales ó de cualquiera *otra especie mal sonantes*, se hagan en la Orquesta ó en algún otro instrumento. (p. 51)

Alzedo deja entrever, en una anotación a pie de página, que la música eclesiástica no debía ser teatral, pero, tampoco renunciar al estilo contemporáneo, poniendo de relieve que está podía ser ejecutada por los cantantes, solistas o coros, o por la orquesta, o en algún otro instrumento, como el órgano. Fray Cipriano Aguilar desarrolló las funciones descritas por Alzedo y una revisión de las pocas obras que han sido encontradas de este compositor permitirá saber cómo empleó el lenguaje del estilo clásico para componer música religiosa, entre 1837 y 1841, en la ciudad de Lima que, si bien había roto vínculos políticos con España, mantenía el interés de “estar al día” con lo que musicalmente ocurría en Europa, en el intento de reconocerse como “moderna”, “ilustrada” y “de buen gusto”.

El objetivo de esta investigación es, a través de evidencia documental, mostrar cómo fray Cipriano Aguilar asimiló la estética de Joseph Haydn, la cual se considera, “ilustrada”, sin salir de la ciudad de Lima, durante su proceso de formación como religioso agustino. Una parte de la información aquí vertida ha sido tomada de mi tesis de maestría *La asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N.º 2 de Fray Cipriano Aguilar* en la Pontificia Universidad Católica del Perú, complementada con investigaciones posteriores realizadas en el Archivo de la Provincia Agustina de Nuestra Señora de Gracia.

Contexto formativo de un fraile y compositor ilustrado

Se desconoce la fecha de nacimiento de fray Cipriano Aguilar Fernández, siendo la de su bautizo el 30 de marzo de 1773, según lo informó en su acta de profesión¹ como religioso agustino. Es probable que haya sido bautizado en la parroquia del Sagrario,

contigua a la catedral de Lima. Sin embargo, la partida de bautizo no se encontró en el archivo de esta parroquia. Quizá recibió el bautismo en la de los Huérfanos, vice parroquia de Lima y adjunta a la del Sagrario. Otra posibilidad es que haya ocurrido en una parroquia fuera de la ciudad. Se cree que al momento de ser bautizado ya tenía 3 años de edad. Sus padres fueron Pasqual [sic] Aguilar y Ventura Fernández. El acta de profesión como religioso agustino está fechada el 22 de mayo de 1788 e inscrita en el folio 47 del *Libro de Profesiones* del convento. Para esta fecha, Aguilar debió contar con 18 años aproximadamente, edad mínima para profesar los votos religiosos. El prior² que recibió la profesión religiosa de fray Cipriano Aguilar fue fray Manuel Theron, quien apareció en la lista de suscriptores de *El Mercurio Peruano* en 1791³ y que en 1803 fue acusado ante el Tribunal de la Santa Inquisición por leer obras vedadas (Urraya, 2013, p. 13).

En la biblioteca del convento de San Agustín de Lima se encontraron libros de Rousseau y de otros filósofos franceses, adquiridos en la segunda mitad del siglo XVIII, al poco tiempo de ser publicados en Francia. Asimismo, varios libros sobre masonería, adquiridos en la misma época. Es posible que el interés por este tema se diese por influencia del monje español Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676–1764)⁴ quien redactó textos críticos sobre la masonería y sobre el pensamiento de Rousseau. Pedro Peralta y Barnuevo introdujo en el virreinato del Perú los libros de Feijoo,⁵ a quien conoció personalmente y con quien mantuvo correspondencia. Por otro lado, Pablo Macera (1977) afirma que José de Yrigoyen, miembro del Tribunal del Consulado, fue uno de los primeros en importar al Perú libros del padre Feijoo para la venta (p. 288). El virrey Teodoro de Croix, en agosto de 1786, firmó una factura propuesta por el superintendente Jorge Escobedo en la que los libros del padre Feijoo eran exceptuados de revisión por parte de la Inquisición, porque aquellas obras “que cualesquiera sabe, no tienen riego [sic]” (Guibovich, 2013, p. 72). Feijoo fue el principal difusor de la versión católica de la Ilustración, la cual buscaba una religiosidad austera, libre de supersticiones y ajena a la discursividad de la estética barroca. Una de las razones que permitieron la rápida circulación de las ideas del padre Feijoo fue que éste escribía en español y no en latín; además, evitó el uso excesivo de figuras retóricas, logrando un discurso fácil de entender.

1. Según la RAE, la profesión religiosa es: “Acto por el que una persona libremente se consagra a Dios asumiendo los consejos evangélicos de pobreza, castidad y obediencia, emitiendo un voto público conforme a las normas del instituto aprobado por la Iglesia y bajo la autoridad del superior que lo recibe”.

2. Superior o prelado del convento.

3. Esta publicación se repartía dos veces por semana y fue un medio que permitió la circulación de ideas ilustradas en la sociedad limeña. Esto tuvo un correlato en el alto clero eclesiástico, tanto en el diocesano como el regular. Debemos entender *El Mercurio Peruano* en el contexto de la influencia que la Ilustración –y específicamente la Ilustración española– tuvo en la élite intelectual peruana. [...] La preocupación de los eclesiásticos que en el Perú se vincularon a la denominada Ilustración cristiana, a partir de la década de 1780, estuvo fundamentalmente centrada en las cuestiones educativas, entendiéndolo las ideas ilustradas como medio para el logro de sus propósitos (De la Puente, 2008, pp. 137 - 140).

4. “En ese sentido, la obra de Benito Jerónimo Feijoo aborda creencias y prácticas religiosas con una versión crítica y una posición, visiblemente, contraria a la superstición, que considerada como una característica de *antiprogreso* no debía tener cabida en una sociedad ilustrada” (Gonzales Torres, 2009, p. 2).

5. A Feijoo y Peralta, además del mutuo reconocimiento, los unía, precisamente, el tiempo en el que escribieron, las ideas y avances científicos que conocieron y asimilaron, así como los acontecimientos políticos, marcados por el cambio de dinastía y los nuevos límites territoriales del imperio, que obligaron, en las primeras décadas del siglo XVIII, a un reajuste de la política interior y exterior de la monarquía, fuese en las tensas relaciones que la dinastía borbónica tuvo durante las primeras décadas del siglo con el papado, fuese de la necesidad de articular una estrategia cultural que sostuviera una imagen digna de la nación ante los embates externos a los que se sentía sometida (Gil, 2021, p. 384).

La música no fue ajena al pensamiento de Feijoo, quien reflexionó sobre la música de su tiempo en el primer tomo de su *Teatro crítico universal*, Discurso XIV, publicado en 1726 y donde afirma lo siguiente:

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes [*sic*], Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman Grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas Gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el Templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación. (Feijoo, 1726, pp. 2-3)

En 1749 se publicó la encíclica *Annus qui hunc* del papa Benedicto XIV para reformar la música litúrgica que se practicaba en ese tiempo, influida por la música teatral. En muchos párrafos de esta encíclica se citan textualmente las afirmaciones presentadas por el padre Feijoo. La encíclica se enfoca en tres puntos: 1) Integridad de los textos, 2) Intelligibilidad de las palabras, 3) Diferenciación de los estilos musicales que debían acompañar cada momento litúrgico, sin entrar en el repertorio, ni en la presencia de los instrumentos, para los que las normas no pasaban de ser un conjunto de consejos eruditos (Garbini, 2009, p. 271). Al respecto, José González Valle (2000) afirma:

La encíclica “Annus Qui” no es de ningún modo, como a veces se ha llegado a afirmar, un escrito conservador y cerrado, sino abierto y conciliador, con innumerables tintes ilustrados. Está determinada por el pensamiento de la época, puesto que favorecía y reglamentaba la música eclesiástica instrumental y la relación entre música y texto, de ahí que llegara a ser, como afirma Fellerer, la base teórica de la música eclesiástica de los compositores clásicos vieneses. Su objetivo principal consistía en fomentar la devoción y expulsar de la iglesia lo “puramente teatral”. Si se ocupaba muy poco del gregoriano y de la música litúrgica, se mostraba abierta en cambio a la música de su época, cuyos géneros principales eran la ópera y la sinfonía. Cuidar de la dignidad del culto divino, de la misa, reconocer la majestad de Dios y despertar con medios modernos adecuados la piedad, he aquí la base de sus ideas, por lo que por primera vez el estilo moderno recibió su significado y justificación en la práctica musical eclesiástica. [...] Se autorizaron algunos instrumentos siempre y cuando no pudieran ofender a los asistentes al servicio divino o tocaran algo profano, secular o teatral. (como se citó en Boyt y Carreras, 2000, p. 75)

La encíclica invocó que el canto llano fuese empleado según lo establecido por el concilio de Trento, sobre todo durante el Oficio Divino:

debe ser ejecutado con voces de unísono y el coro debe ser dirigido por una persona experta en canto eclesiástico (llamado canto llano). Este es el canto que está de acuerdo con los cánones del arte musical y que tanto trabajó San Gregorio Magno, Nuestro Predecesor. (Benedicto XIV, 1749, p. 4)

La encíclica también afirma que los instrumentos musicales podían ser utilizados siempre y cuando sirvieran para incrementar la devoción y no trajeran las sonoridades del teatro a la iglesia:

De acuerdo con su opinión, el venerable hermano procurará en sus iglesias, si en ellas está el uso de tocar instrumentos musicales, con el órgano, solo esos instrumentos que están permitidos, que tienen la tarea de fortalecer y sostener la voz de los cantantes, como son la cítara, el fagot, la viola, el violín. En cambio, no están permitidos los timbales, los cornos de caza, las trompetas, oboes, flautas, flautines, arpas, mandolinas e instrumentos similares que se emplean en la música teatral. Advertimos que estos instrumentos se utilizan exclusivamente para apoyar el canto de las palabras, para que el sentido de ellas se vuelva cada vez más impreso en las mentes de los oyentes, y las mentes de los fieles lleguen emocionados a contemplar cosas espirituales, y ser estimuladas a amar a Dios y las cosas más divinas. (p. 15)

También se presentó una regulación para el uso de las sinfonías dentro de la liturgia, las cuales pueden tolerarse “siempre que sean serias, y no aburran, debido a su duración, o inconveniencia grave para aquellos que están en el coro, o que trabajan en el Altar, en Vísperas y Misas” (p. 16).

En España, la aceptación de la encíclica fue inmediata.⁶ Como corolario, se redujo el número de villancicos, o fueron eliminados. No obstante, se mantuvo el uso de cornos, trompetas, flautas, oboes y arpas, además de las cuerdas y el órgano, siendo en las partes vocales, solistas y coros, en las que se observa el influjo de la encíclica *Annus qui*. Las líneas melódicas de los solistas evitaban todo exceso virtuosístico, que trajera a la memoria sonoridades propias de la música teatral o del ámbito popular. Las partes de los coros *de ripieno* emplearon una escritura similar a la polifonía del siglo XVI, con figuras como las redondas, blancas, negras y, ocasionalmente, corcheas. Respecto de la música vocal, Ramón Ramírez i Beneyto expone en su tesis doctoral (2005):

Prácticamente cada versículo textual es afrontado, desde este punto de vista, de forma diferente y contrastante. Es precisamente ese el principio que rige la composición, de donde se convierte la propia continuidad de la obra como un todo entero: el contraste de efectivos sonoros, por medio de los cuales se llega –aunque en un principio pueda parecer un contrasentido– a la total cohesión de las partes independientes. Con esa alternancia de medios se obtiene una gran diversidad de posibilidades en cuanto al

6. Entretanto, las disposiciones de la célebre encíclica papal de Benedicto XIV, *Annus qui*, del año 1749, parece que dieron lugar enseguida a una readecuación de los repertorios musicales habituales en las iglesias españolas, en el sentido de retornar a su concepción originaria, más ortodoxa, en detrimento de la paulatina inundación que se había ido produciendo, con el paso del tiempo, a base de tomar prestados elementos y características propias de la música de comedias, villancicos y otras composiciones en lengua romance (Ezquerro, 2004, pp. 34-35).

volumen sonoro; y es también el uso de esa variedad de recursos que resulta, hasta cierto punto, innecesario el empleo excesivo de signos de graduación dinámica. Se evidencia con facilidad –por el uso de unas u otras fuerzas vocales– la propia dinámica sonora del discurso, que ante el escaso uso de la grafía de signos indicadores del volumen sonoro debemos entender que la práctica y la formación de los instrumentistas hacían lógica la aplicación del volumen apropiado –en el contexto resultante– por parte del acompañamiento orquestal. Sus misas se abordan desde la perspectiva de dos corazones distintos y diferenciados con la lacónica leyenda “primero y segundo”. (2005, pp. 283-284)

Esto permitió que la práctica policoral fuera resignificada; el primer coro, o coro *favorito*, era de solistas; el segundo, o coro de *ripieno*, era uno más grande en cuanto a la cantidad de integrantes y que permitió la variedad y el contraste dinámico:

En este punto, sin embargo, debemos especificar que mayoritariamente no se trata de dos coros reales –como se ha dicho–: mas pronto se trata de un coro de solistas que se ve reforzado por el coro general para el *tutti* o segundo coro, que prácticamente se limitará a duplicar al primer coro para conseguir mayor ampulosidad en los momentos en los que se pretende obtener una mayor masa sonora. (Ramírez i Beneyto, 2005, p. 284)

En el caso peruano, en 1754, el arzobispo de Lima, Pedro Antonio de Barroeta y Ángel, emitió un edicto con la intención de reformar las prácticas musicales que se llevaban a cabo en las iglesias de Lima:⁷

[...] no introducir nuevas figuras en el Canto de la Iglesia, que las que permite el Gregoriano, sino lo que es más detestable, que assi en las Misas solemnes, como antes de ellas, [...] se tocan Sonatas, Arias y Minuetes, y otras canciones, en que en lugar de mover a la devoción y levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles, como dice el grande Agustino, los exalta a la memoria de los festines, y otras consideraciones muy pecaminosas [...] Mandamos [...] Excomunió mayor, *ipso facto incurrenda*, a todos los Músicos, e instrumentistas [...]. (1754, p. 22)

La cercanía entre la fecha de publicación de la encíclica en Roma y el edicto del arzobispo de Lima, hace suponer que Barroeta estaba alineado con los preceptos de ésta. Asimismo, tanto la encíclica papal como el edicto de Barroeta siguen las concepciones expuestas por el padre Benito Feijoo. El edicto de Barroeta no tuvo mayor acogida entre el clero y la feligresía de Lima. El Tribunal de la Santa Inquisición dictaminó que el edicto de dicho arzobispo era imposible de cumplir por presentar un elogio a la antigüedad clásica pagana, antes que fundamentarse en la tradición bíblica. A pesar de que fue anulado no se pudo evitar que una corriente de pensamiento y estética novedosa se implantara en Lima. Es oportuno mencionar la publicación del libro *Júbilos de Lima* de Francisco Ruiz Cano (1755), a quien Pablo Macera (1963) califica como el “introdutor del modernismo en el Perú”. En esta publicación, Ruiz

7. “Se trataba de un modelo vertical de austeridad al que la barroca religiosidad colonial estaba lejos de estar acostumbrada” (Estenssoro, 2001, p. 21).

Cano expone la conveniencia del cambio estético ocurrido en la portada de la Catedral de Lima, destruida a consecuencia del terremoto de 1746. La estética barroca, considerada “bárbara”, fue cambiada por la ahora “moderna” estética neoclásica. Juan Carlos Estenssoro afirma lo siguiente:

Es importante, aunque muy lento, un cambio de adjetivos a partir de 1755 en que va penetrando la estética modernista, para afianzarse recién hacia 1790 [...] Es importante señalar que en las consideraciones de Ruiz Cano no sólo está presente la problemática discutida al mismo tiempo por la estética europea, sino que en algunos aspectos sus propuestas se vinculan directamente con las de Rousseau, Diderot y Eximeno con varios años de anticipación. (1989, pp. 25-27)

Barroeta no fue el único arzobispo ilustrado. Lo fueron también el vallisoletano Manuel Abad Yllana, obispo de Arequipa (Benito, 2005) y Baltazar Jaime Martínez Compañón, obispo de Trujillo, quien en 1785 realizó un censo en su diócesis y editó el código “Truxillo del Perú”, en el cual informa a la corona española cómo se estaban cumpliendo las reformas borbónicas.

El proceso de formación de fray Cipriano Aguilar como religioso coincidió con esta etapa de convulsión ideológica y social. Su profesión se realizó el 22 de mayo de 1788. El período del noviciado dura un año y es la etapa previa a la profesión religiosa. Esto implica que, al haberla iniciado a los 18 años, Aguilar debió ingresar al convento como postulante a los 15. Para este tiempo, la división entre frailes españoles y peruanos fue más notoria, generando constantes conflictos en el convento. Otro problema fueron los privilegios de los frailes que accedían a grados académicos, así como los religiosos que administraban las haciendas, propiedad de la orden, para la manutención de la comunidad. El padre fray Benigno Urraya Cámara O.S.A (La Rioja, 1932-Lima, 2020), en *El Colegio de San Ildefonso de Lima* (1990), informa que “el visitador y reformador P. Raya tomó providencias en 1779 para que los religiosos dejaran de administrar haciendas y se reintegraran a sus claustros” (p. 125). En sintonía con el padre Urraya, el padre Javier Campos (2010) dice:

El siglo XIX comenzó con una Provincia en notable estado de descomposición material y espiritual, personal y comunitaria, colaborando a esta situación la fatalidad de que los superiores provinciales de estos primeros años fallecieron antes de finalizar su mandato –e incluso recién comenzado–, teniéndose que nombrar un Rector Provincial hasta que se cumpliera el tiempo reglamentario del cuatrienio constitucional, con lo que esto tenía de provisionalidad en unos años donde la guía de una mano firme y un espíritu fuerte hacían más falta que nunca. (p. 15)

El terremoto que azotó Lima la noche del 28 de octubre de 1746, dejándola en escombros, detonó el proceso de cambio en el “gusto” estético por parte de la sociedad limeña. La reconstrucción de la ciudad se llevó a cabo bajo las perspectivas estéticas y arquitectónicas “modernas”, produciéndose el cambio del gusto barroco al neoclásico reformista. Gabriel Ramón (2015) informa que:

Al arrasarse con el patrimonio inmueble de la capital virreinal el sismo dejó el camino libre para la introducción de nuevos estilos artísticos y nuevas técnicas constructivas. Asimismo, el terremoto provocó un replanteamiento de los modos de ocupación de la ciudad, que tuvo como resultado la dispersión espacial. (p. 305)

Este sismo afectó las instalaciones del convento agustino de Lima y diversas estancias conventuales se destruyeron, incluidas el coro y el refectorio. El proceso de reconstrucción se prolongó hasta 1797. Al respecto, el padre Javier Campos O.S.A (2011) hace saber lo siguiente:

Hay autores que ponen el comienzo de la relajación del clero regular limeño en el devastador terremoto que sufrió la capital del virreinato el 28 de octubre de 1746, fruto del cual los religiosos vieron rota su vida comunitaria durante mucho tiempo por los estragos que sufrieron los conventos, cuyas circunstancias extraordinarias aceleraron el desarrollo de los gérmenes que ya existían, y que posteriormente se unieron a los otros factores del Siglo de las Luces ya conocidos. (p. 88)

La música que se ejecutó en el convento de San Agustín de Lima a mediados del siglo XVIII también permite observar este cambio de “gustos”. Las obras compuestas en estilo barroco, que sirvieron para la representación del *ancient regime*, el de los Habsburgo,⁸ fueron paulatinamente reemplazadas por obras compuestas en estilo galante,⁹ considerado “ilustrado”, “moderno” y de “buen gusto”. Las obras de compositores que emplearon estética barroca, como fray Esteban Ponce de León, quien vivió en el mismo convento limeño de San Agustín antes de partir al Cusco, no se han conservado allí. Lo único que nos ha llegado de dicho compositor agustino se encuentra en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad del Cusco.¹⁰ Otro fraile del que no queda rastro alguno es del hermano Joseph Artieda, que fue maestro de capilla del convento de San Agustín de Lima y que en 1762 redactó, a solicitud de José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, su “parecer” cuando éste concluyó su *Cartilla Musica*, la cual se publicó en 1763.

Se puede afirmar que, musical e ideológicamente, fray Cipriano Aguilar, quien nunca fue ordenado sacerdote, siendo tan solo hermano lego,¹¹ asimiló los preceptos

8. “[...] la música hallada corresponde al denominado barroco medio hispano, o estilo Habsburgo, que se desarrolla aproximadamente entre 1620 y 1700, durante los reinados de Felipe IV (1621 - 1665) y Carlos II (1665 - 1700)” (Quezada Macchiavello, 2004, p. 159).

9. “La música galante era música solicitada por hombres y mujeres galantes para entretenerse como oyentes, para educarse y divertirse como intérpretes aficionados, y para glorificarse a sí mismos como mecenas de la música más ingeniosa, encantadora, sofisticada y de moda que el dinero podía comprar” (Gjerdingen, 2007, p. 17).

10. En el Seminario de San Antonio Abad del Cusco se encontraron obras compuestas por el fraile agustino Esteban Ponce de León (1692 - 175?), hermano de fray Paulo Ponce de León quien llegó a ser Prior de Lima en 1725 y Prior General de la Orden Agustina de 1746 a 1750. Toda la formación de fray Esteban Ponce de León se realizó en la ciudad de Lima. “Desde el Capítulo Provincial de 1725 [llevado a cabo en Lima] su nombre desaparece de las actas capitulares” (Mosca, 2017, p. 100). En el Cusco llegó a ocupar el puesto de “Maestro de Capilla” de la Catedral. Cuando fray Esteban Ponce de León arriba al Cusco se identifica como “lector jubilado” (p. 99).

11. En los conventos que cuentan principalmente con frailes no faltan los hermanos, que también son miembros con pleno derecho, aunque no reciban las órdenes sagradas. Para expresar su condición se usa a veces el nombre de coadjutores, u otros términos equivalentes. En las antiguas órdenes mendicantes se llamaban generalmente hermanos legos. En esta expresión, el término hermanos significa religiosos, y la precisión legos quiere decir no ordenados sacerdotes. Además, si consideramos que en algunas órdenes antiguas a esos religiosos se les llamaba frailes conversos, se percibe fácilmente una alusión a la historia de su vocación, en la mayoría de los casos, es decir, una referencia a la conversión que, al comienzo, los había impulsado a elegir la entrega total de sí a Dios al servicio de los hermanos sacerdotes, después de muchos años de vida pasados en las diversas profesiones del mundo: administrativas, civiles, militares, mercantiles, etc. (*Dicastero per la Comunicazione*, 1995).

de la Ilustración, sobre todo los de la versión católica surgida en España bajo las ideas y reflexiones del padre Benito Feijoo. Como se citó antes, la encíclica *Annus qui* sirvió de marco teórico para los compositores de su tiempo y se implantó en España y en sus territorios de ultramar, de un modo particular.

Fueron aquellas décadas a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX las que principalmente adoptaron este nuevo estilo como una revelación ilustrada, moderna y cosmopolita, un contraste universalista (al menos en el sentido Atlántico) a una aislación percibida generacionalmente. (Izquierdo, 2016, p. 22)

La Ilustración encontró en la música compuesta en estilo clásico, afianzada por Joseph Haydn,¹² una manera de significarse artísticamente, siendo la versión española de este estilo, la que se implantó en el Perú. Respecto a ello, Antonio Ezquerro (2004) plantea que

la música española de la época vio pasar de largo, aunque a su lado, el ascenso paulatino y generalizado en todo el continente de modelos o referentes indiscutibles de gran talla contra los que competir, favorecidos por la pujanza de una imprenta musical muy activa en el resto de Europa que iba a facilitar la existencia, circulación y difusión de numerosísimas partituras impresas que contribuyeron, poco a poco, a regularizar, aproximar estilos (rococó, galante, pre-clásico en general, el propio de la escuela de Mannheim...), y conformar, en suma, una nueva corriente o estilo internacional que tomará como modelos a Haydn, Mozart y Beethoven. (p. 10)

Asimismo, Francisco Javier Garbayo (2013) informa:

Entendemos por tanto, que así como en el centro de Europa se produce después de 1780 la consolidación de un movimiento musical en el que Haydn y Mozart fraguan un lenguaje propio asumiendo en diferente manera algunos de los postulados del Estilo Galante y que este estilo llega a influir en el propio Beethoven, en otros centros periféricos –caso de España– dicho estilo no llegó a cristalizar con similar dimensión, si bien sí se dejaron notar de manera clara sus influencias. (p. 266)

Las órdenes religiosas instaladas en Lima mantenían vínculos comerciales con sus pares españoles, realizando pedidos expresos, los cuales eran remitidos desde los puertos de Sevilla, primero, y de Cádiz, luego. Como corolario de las reformas administrativas impuestas por el rey Carlos III, se liberalizó el comercio entre los virreinos y otros puertos europeos, lo que permitió que se tuviesen relaciones comerciales directas con otros centros culturales del Viejo Mundo sin que las mercancías fuesen informadas a la aduana de indias en Cadiz. Asimismo, la circulación de frailes era constante. Se trataba de un personal que partía desde las colonias o hacia las colonias llevando mercancías que luego eran comercializadas en las porterías conventuales. Libros, objetos,

12. El estilo clásico se terminó de configurar entre los años 1780 y 1790, siendo las obras de Joseph Haydn de este periodo en donde se evidencia este proceso evolutivo y su establecimiento como paradigma (Vega, 2020, p. 39).

instrumentos y partituras, de aparición reciente en Europa, fueran importadas al Perú.¹³ Por informaciones periodísticas, se conoce que seguía ocurriendo en el convento agustino de Lima en 1833.¹⁴ Por ello, fray Cipriano Aguilar debió conocer tanto las obras de compositores españoles que trabajaban para la iglesia y que habían asimilado el estilo de Haydn,¹⁵ sobre todo en las décadas de 1770 y 1780, así como las obras para consumo doméstico del mismo compositor que circularon en España desde 1775 y en Lima desde 1780, dentro de colecciones de partituras para piano, junto con piezas de otros compositores.

Las vías a través de las cuales la obra de Haydn llegó a España fueron, principalmente, de dos tipos: mediante contactos directos entre el compositor y una institución o un aristócrata español –siempre a iniciativa de estos últimos–, o a través de la red comercial de librerías y agentes especializados que, justo en estos momentos, había alcanzado una estructura consolidada de ámbito transnacional. Una vez que llegaba su música, las copias manuscritas multiplicaban con velocidad su difusión, alcanzando incluso las colonias, aunque no pueden descartarse contactos comerciales directos entre éstas y los libreros europeos. (Marín, 2014, p. 488)

En España no sólo se asimiló el tratamiento técnico y formal de Haydn, “lo que alababan los contemporáneos hispanos fueron también los ideales estéticos y, por implicación, los nuevos espacios y funciones vinculados a su obra” (Marín, 2014, p. 487). En paralelo al estilo de Haydn, también se observa la presencia de obras de compositores italianos y no italianos, que emplearon la estética napolitana.¹⁶ Respecto del caso español, Antonio Ezquerro (2004) plantea lo siguiente:

En este sentido, es obvio que en el ámbito hispánico penetró –y no poco– “lo italiano”, –como en el resto del mundo occidental, al que casi inundó– pero no lo hizo tanto “lo alemán”, que, sobre todo a partir del siglo XIX, iba a imponerse de manera definitiva a nivel internacional. (p. 10)

13. Los conventos agustinos, y muy especialmente los de Sevilla o La Habana, fueron lugares de tránsito de los frailes agustinos que iban a la Corte, a Roma, de visita a un capítulo de la orden o de retorno a sus conventos americanos. Cualquiera de estos viajeros pudo encargarse de llevar una petición (y el dinero necesario) a la ciudad de Sevilla. [...] En otros casos fueron los priores americanos los que escribieron pidiendo libros para sus conventos o bien utilizaron a factores del comercio atlántico para adquirirlos. El hilo de la correspondencia, los encomenderos y la red de contactos de la orden podían constituirse en poderosos aliados para dar curso a estas peticiones de impresos, permitiendo el tráfico de libros con notable facilidad. El mundo atlántico fue muy permeable gracias a estos constantes intercambios (Rueda, 2011, p. 19).

14. Carlos Raygada (1956), en la entrada sobre la Academia de Música del Convento de San Agustín, informa de una noticia publicada el 5 de setiembre de 1833 en el periódico *Miscelánea*, en la que se da cuenta del recibo de partituras traídas de Europa, “colecciones modernas y del mejor gusto”, las cuales pueden ser adquiridas en el convento de San Agustín (p. 10).

15. La consideración de la obra de Haydn como encarnación perfecta de un lenguaje universal que atravesaba fronteras políticas y estratos sociales estimuló su difusión y pronto se erigió como modelo compositivo y estético, adaptado ocasionalmente en cada país en función de los contextos interpretativos y las prácticas compositivas de cada lugar (Marín, 2014, p. 485).

16. Afirma Griesinger que en esta misma época, y por intermedio del poeta Metastasio, Haydn conoció a Nicola Porpora (1686–1768), quien ya estaba de avanzada edad, razón por la cual era “demasiado remilgado y demasiado comodón para acompañar al pianoforte a sus alumnos” (2011, p. 51). Porpora tomó al joven Haydn como acompañante al fortepiano para sus estudiantes de canto. Sin embargo, la experiencia no fue del todo grata, ya que “no faltaban los Asino, Coglione, Birbante y los golpes en las costillas”, los cuales Haydn soportaba debido a que era mayor el provecho que sacó de Porpora en canto, composición y lengua italiana (2011, p. 53). El estar al servicio de Porpora le permitió dar conciertos a los que concurrían compositores como Gluck, Wagenseil, Dittersdorf y otros, de quienes recibía comentarios que le significaron un estímulo especial. Haydn también conoció la música de Sammartini, compositor italiano de sinfonías, pero lo considero un “compositorzuelo” (2011, p. 55).

El mismo Haydn, quien fue discípulo de Nicola Porpora, asimiló la estética napolitana y la empleó en la composición de sus obras. Por lo tanto, distintos estilos musicales circularon paralelamente. La forma en que la estética vienesa se hegemonizó tiene que ver con las agencias editoriales desplegadas por los comerciantes de partituras y, posteriormente, por los propios compositores, que tomaron el control de las negociaciones y ganancias, producto de la circulación y venta de sus obras. Al respecto:

Por un lado, se ha equiparado al Clasicismo vienés con toda la música –sobre todo instrumental– de aproximadamente el último tercio del siglo XVIII, olvidando que no se trata de un periodo histórico de aplicación universal, sino de un estilo compositivo originado en torno a Viena y que, por razones estéticas e historiográficas acabó siendo considerado de forma retrospectiva y algo generalizadora como el estilo de finales del siglo XVIII. (Marín, 2014, p. 497)

Fray Cipriano Aguilar compuso música litúrgica empleando un estilo cosmopolita, en correlato con lo que se componía en España. Hizo uso de la orquesta incluyendo partes de instrumentos solistas en interacción con las partes vocales; apeló a la sobriedad en las líneas melódicas de los cantantes solistas, sin abandonar el uso de figuras retóricas, si el texto así lo requería; recurrió al uso de la masa coral, la cual ejecutaba líneas distintas a las de los solistas; construyó la música con fraseos periódicos e incluso dentro de la forma sonata.

La lógica aplicada es realmente interesante: las sociedades filarmónicas, los espacios para la multiplicidad de instrumentos –en diálogo de iguales, asumimos–, nacieron como respuestas a aquella música que llegaba desde el otro lado del océano y que, claramente, era leída como una nueva estética, distinta a aquella apreciada por generaciones anteriores. Hay una sensación de revolución, progreso y cambio, de irrupción de algo relevante en el contexto local. (Izquierdo, 2016, p. 23)

Figura 1
Misa a 4, fray Cipriano Aguilar. Introducción

Misa a quatro
"La Extranjera"

Fr. Cipriano Aguilar

Introducción
Allegro

Clarinete en Do 1
Clarinete en Do 2
Trompa en Fa 1
Trompa en Fa 2
Violín 1
Violín 2
Bajo Acompañamiento

Nota. Fuente: Elaboración propia

El convento de San Agustín de Lima como un espacio para la formación de músicos

La enseñanza en los conventos agustinos no fue una práctica exclusiva del siglo XVIII. La costumbre fue que donde se fundaran conventos, se creaban escuelas o universidades. Fray Antonio de la Calancha (1584-1654), en su *Chronica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú* (1631), plantea los objetivos de la labor educativa agustina en la enseñanza de indios:

Que mañana y tarde les dijesen la doctrina y la diesen a entender instruyéndoles en la Ley de Dios y en toda cristiana policía asemejándoles en el trabajo a los españoles en los casos y cosas que no dañasen a su propia naturaleza, para que estimando la honra fuesen olvidando sus costumbres obscenas y las acciones viles [...] poniéndoles escuelas donde aprender a leer, escribir, contar haciéndoles aprender oficios y artes. (pp. 356-358)

En estas escuelas no solo se formaban los seglares, sino también los propios religiosos, no siendo la formación musical algo meramente decorativa. En el caso del colegio San Nicolas de Tolentino, en la Real Audiencia de Quito, se informó:

En abril de 1654 se disponía que los religiosos tengan lecciones de canto y órgano, porque el "órgano y canto llano están en notable baja y que no hay religioso alguno que se aplique voluntariamente a ministerios de tanta importancia como éstos, y para que de aquí en adelante haya algún reparo es una cosa tan esencial de el P. fray Julio Salas escoja dos hermanos, a quienes todos los días tenga dos lecciones de órgano con toda puntualidad ni falta ningún día en este ministerio". Muchos años después, siguiendo este ejemplo, hacia 1810, fray Tomás Mideros, funda una escuela de música en el convento donde se enseñaba canto y a tocar instrumentos hasta ese entonces desconocidos. (Peñaherrera y Costales, 2003, p. 31)

La academia de música del convento de San Agustín "es quizá la más antigua de que se tiene noticia en Lima" (Raygada, 1956, p. 9). Una nota aparecida en el diario *El Telégrafo de Lima*, del 31 de Julio de 1829, comunica:

Existen muchas personas del país y extranjeros que por su larga vecindad entre nosotros pueden recordar la escuela diaria de música que sostenían los religiosos agustinos en esta capital. De allí salieron músicos cuyas composiciones han merecido el aplauso de la culta Europa. Tal vez a esta fecha ha dado alguna en la Europa el acreditado [¿José María?] Filomeno, hombre apreciable bajo este respecto. (p. 10)

Los conventos fueron los primeros espacios en donde se dio instrucción musical a la sociedad limeña. De estas academias salían los compositores e instrumentistas que trabajaban al servicio de las instituciones civiles y eclesiásticas, y que, al afianzarse el Coliseo de Comedias de Lima como un espacio en donde se ejecutó ópera italiana, sobre todo desde el arribo del genovés Andrés Bolognesi en 1812, formaron parte de la orquesta de dicho coliseo. Estos mismos músicos fueron quienes se encargaron de los conciertos, o también llamadas "academias", en las casas de nobles o aristócratas limeños en donde se ejecutaba música de cámara, así como sinfonías que estaban de moda, incluyendo a compositores peruanos. Al respecto, Alzedo comenta:

Sin embargo, era tal la general tendencia á la Música, que á pesar de estos obstáculos, se contaban en Lima doce orquestas más o menos numerosas, de buena inteligencia y mejor ejecución: gracias al laudable comedimiento é incansable diligencia de los Maestros de Capilla de las órdenes regulares de Agustinos, Dominicos y Mercedarios, que recibiendo y aun alimentando desinteresadamente niños, los enseñaban á cantar para el servicio del culto divino, destinándolos después al aprendizaje de los instrumentos que los mismos elegían. (1869, p. 20)

Fray Cipriano Aguilar ocupó los oficios de maestro de niños de la Academia de Música y luego maestro de capilla. Las fechas de estos nombramientos no han sido determinadas con precisión. Hasta este momento, los únicos documentos oficiales son las cartas entre la prelación del convento de San Agustín y el Arzobispado de Lima, así como los libros de cuentas de 1837 a 1841.

Proceso de exclaustación de fray Cipriano Aguilar seguido desde Ica

La publicación del *Reglamento de Reforma de los Regulares* en 1826 tuvo un fuerte impacto en la vida comunitaria del convento agustino. En un mensaje redactado en Lima, el 22 de octubre de 1822 por parte del Prior del Convento del Santísimo Rosario (frailes dominicos), fray Santiago Polar, dirigido al Gobernador del Arzobispado, Francisco Xavier Echague, le informó lo siguiente: "Las nuevas ideas introducían en los conventos actitudes de inquietud y de protesta ante prácticas internas que antes eran aceptadas, y en las que a veces también participaban algunas de sus autoridades" (Villanueva, 2016, p. 85). El *Reglamento* de 1826 favoreció la secularización de los religiosos que afirmasen tener "motivos graves de conciencia" para abandonar los claustros. Además, se informó que "no se permitirá que ningún religioso viva fuera de su convento" (Campos, 2010, p. 9). Muchos religiosos iniciaron procesos de exclaustación para hacer vida en el "siglo", es decir reducirse al estado laical, o reubicarse en el clero secular y de esta manera, estar sujetos a un obispo y no a un prior conventual, para luego ser enviados a lugares alejados a cumplir funciones de párroco "doctrinero". El interés gubernamental por tener más curas doctrineros se debió a que ellos podían llegar a lugares adonde los agentes del Estado no llegaban, asumiendo, tácitamente, las funciones de alcalde y juez. También se condicionó el acceso de los jóvenes a la vida conventual: "en lo sucesivo no se dará el hábito a candidatos de ambos sexos con edad inferior a veinticinco años cumplidos y un especial permiso del Ordinario" (Campos, 2010, p. 9). Quedaron suprimidos los conventos que no tuvieran ocho religiosos. Además, las órdenes no pudieron tener más de un convento en cada ciudad. La administración de los bienes temporales de los conventos quedaron en manos de ecónomos laicos y se esperaba que los religiosos pudieran ocuparse sólo de su sagrado ministerio.

En 1827, desde la ciudad de Ica, fray Cipriano Aguilar presentó al Arzobispado de Lima una solicitud de exclaustación "debido a la holgura con que se manejó fuera del convento". En esta solicitud le otorga poder al coronel de los ejércitos del Perú don Ignacio Alcázar.¹⁸ Éste fue un militar ecuatoriano que llegó con el libertador Simón Bolívar y ocupó diversos puestos en el Perú, entre otros, como miembro del Congreso Constituyente de 1822 por el departamento de Puno. Para 1827, Aguilar contaba con una acrecentada fama como compositor lo que propició que tuviese relaciones con personas vinculadas al poder político y militar. No se sabe en qué circunstancias, ni por cuáles razones llegó Aguilar a la ciudad de Ica. Sólo se ha documentado que su proceso de exclaustación¹⁹ fue solicitado desde allí y que se tramitó en el Arzobispado de Lima, debido a que, en ese tiempo, la ciudad de Ica pertenecía a la diócesis de Lima.

Tomando en cuenta lo que ocurrió con su ex discípulo José Bernardo Alzedo, es posible que Aguilar hubiera decidido asimilarse al ejército como músico en alguna de las bandas de los regimientos y para lo cual requería del apoyo de alguien con prestancia y poder, como el coronel Ignacio Alcázar. No hay documentación que certifique que

18. Militar que luchó en las milicias de Guayaquil en 1821. Organizó el batallón de defensores con unas 450 plazas. Perteneció a la plana mayor como segundo comandante. El 28 de noviembre de 1823, Bolívar comunica al ministro de Gobierno del Perú que ha nombrado prefecto del Departamento de Huaylas, al coronel Don Ignacio Alcázar.

19. Hago notar que entre los muchos frailes que solicitaron la exclaustación ese mismo año figura fray Agustín Lladó, en cuya gestión como prior del convento de San Agustín de Lima, entre 1837 y 1841, permitió el retorno de fray Cipriano Aguilar a Lima.

dicha exclaustación haya sido aceptada o que fray Cipriano haya abandonado el claustro conventual de Ica. Lo que sí está documentado es que, en junio de 1827, el Prior de Ica, padre José Vicente Vicuña, pide licencia para readmitir –en realidad no se habían marchado–, a unos religiosos que habían obtenido la secularización.

A repetidos influjos de un seductor oculto que les propuso un plan ruinoso de estado regular... pero considerándolo después con una seria meditación y consultándose han conocido que de ningún modo deben dejar sus hábitos, y se reputan en el día como si no hubiesen hecho tal solicitud... y más cuando ellos no han variado en el cumplimiento de sus deberes, ni en la buena conducta, que siempre han observado. (Campos, 2010, p. 24)

No consta que fray Cipriano Aguilar fuese parte de este grupo de frailes, pero, por la información posterior se puede inferir que no llegó a exclaustarse.

De vuelta en Lima como maestro de capilla

En 1837 fray Agustín Lladó es elegido prior del convento de San Agustín de Lima. Mediante una carta al prior del convento de Ica y al Arzobispado de Lima, Lladó solicitó que se le pagaran las mesadas pendientes a fray Cipriano Aguilar para que éste pudiera venir a Lima y ocupar el puesto de maestro de capilla del convento de San Agustín. Este proceso está registrado en el Archivo Arzobispal de Lima, en el apartado Agustinos.²⁰

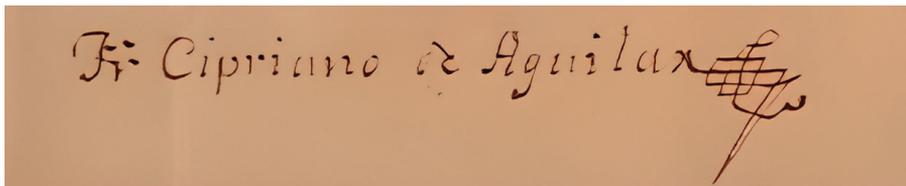
1544. xxiii:44, 1837. Lima. Comunicación de fray Manuel Rojas, de la prelación del convento de San Agustín, al Arzobispo de Lima, sobre la necesidad de tener en el templo como maestro de capilla al hermano fray Cipriano de Aguilar, que se encuentra como conventual de la orden en Ica, pidiendo se ordene al prelado en Ica que se le pague lo que se le debe de sus mesadas, a fin de pasar a servir a Lima sin inconvenientes. 1f., 1b. (2012, p. 237)

La respuesta del Arzobispado de Lima, accediendo a lo solicitado por fray Cipriano Aguilar, se envió al prior del convento agustino, fray Agustín Lladó, el 9 de noviembre de 1837. En el Libro de Cuentas de ese año, el nombre de Cipriano Aguilar aparece desde el 1.º de agosto y con él, su firma: “fr. Cipriano de Aguilar”.

20. Sobre la catalogación de estos documentos, Campos y Gutiérrez (2012) señala que: Primero va un número correlativo de todos los documentos existentes en negrita, que luego es al que remiten los índices. A continuación, se indica la signatura que tiene el documento en el Archivo legajo y número de expediente, seguido del año y de la ciudad con la que tiene relación y, finalmente, la descripción del contenido (p. 65).

Figura 2

Firma de fray Cipriano Aguilar



Nota. Fuente: Archivo Provincial de la Orden de San Agustín: Provincia de Ntra. Sra. de Gracia del Perú. Libro de Cuentas del convento de San Agustín, 1837.

Los Libros de Cuentas registrados durante el priorato de fray Agustín Lladó, desde 1837 hasta 1840, permiten verificar el funcionamiento de la capilla y la academia de música del convento de San Agustín de Lima. Asimismo, deja conocer los gastos en músicos y en transporte de instrumentos. El único Libro de Cuentas que no se ha encontrado es el de 1838.

Entre los gastos que se registran en los Libros de Cuentas de 1837 a 1841, está el realizado en la Semana Santa de 1839:

N.º 175

Recivi [sic] del M.R.P. Mtro. Prior Fr. Agustín Llado sesenta [sic] y siete pesos y cuatro reales en esta forma: sesenta y dos pesos por la Musica [sic] de toda la Semana Santa, tres pesos seis reales por la [conducción] y llevada del Piano, y un peso seis reales para el completo de la Musica en las Misas de los jueves [sic] de Ntro. Amo. Y para que conste de este en 30 de marzo de 1839.

Fr. Cipriano de Aguilar
Mtro de Capilla

El uso del piano se debió a que en la reforma de Pío V se prohibió el uso del órgano en estas fechas, por lo tanto, se empleó el clavecín o el órgano portátil, que en España se le llamó realejo. Este uso del piano es similar al que se le dio en este país en los servicios litúrgicos, el cual interactuaba con instrumentos de cuerdas, violines primeros y segundos, flautas, oboes o clarinetes en pares e instrumentos de acompañamiento, cellos, contrabajos y arpa u órgano.

Para la Semana Santa de 1840 se reportó, junto al pago por el traslado del piano, uno que se hizo a un fuellero, es decir, la persona encargada de operar el fuelle del órgano mientras el organista ejecutaba el instrumento. Según las normas litúrgicas vigentes en ese tiempo, durante la Semana Santa, el órgano "grande" sólo se podía utilizar el Sábado de Gloria, para la Vigilia Pascual, y el Domingo de Resurrección, estando prohibido su uso el Jueves y el Viernes Santo.

N.º 142

Recivi [sic] del M. R. P. Mtro. Prior Fr. Agustín Llado treinta y ocho pesos y cuatro reales y medio: en esta forma. Treinta pesos dos reales por la Musica [sic] de toda la Semana Santa y neluso [sic] el fuellero, cuatro pesos por la trayda [sic] y llevada del Piano, y un peso para la Música de los sacramentos del P. Mtro Pedrajoz y tres pesos dos reales y medio para el completo de los once pesos que se gastan en las Misas de Ntro. Amo. Y para que conste di este en 30 de abril de 1840.

Fr. Cipriano de Aguilar
Mtro de Capilla

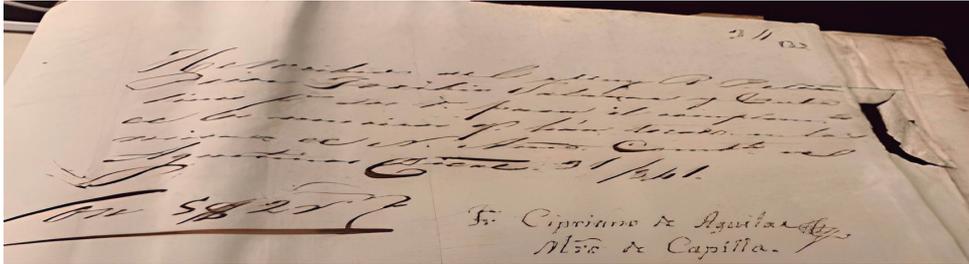
Este mismo Libro de Cuentas informa que el puesto de maestro de solfa lo ocupa fray Juan Berdejo, sacerdote, mientras que el puesto de maestro de capilla lo sigue ocupando fray Cipriano Aguilar. Esto implica que fray Juan Berdejo se encargó de la enseñanza a los niños de la academia de música del convento, al igual que el propio Aguilar en su juventud, y que éste se dedicó exclusivamente a su labor como maestro de capilla. Carlos Raygada refiere que, en ese mismo tiempo, aparecieron en diferentes periódicos "remitidos" con opiniones respecto a la elección del director de la Academia Nacional Filarmónica:

En el año de 1840, Manuel Rodríguez fue elegido para dirigir la Academia Nacional Filarmónica, este nombramiento provocó varios "Remitidos" en los periódicos de la época, en los que Cipriano Aguilar, Zavala y Bañón, lo acusan de ser mal compositor y violinista, pese a los muchos años que tenía dedicados a la profesión. (1956, p. 492)

En el año 1841 fue elegido prior conventual fray Toribio Salazar y Cuba, en reemplazo de fray Agustín Lladó. Un dato importante de observar es que gran parte de los reportes de gastos de 1841 parecen haber sido redactados por otra persona, pero están firmados por fray Cipriano Aguilar.

Figura 3

Reporte de gastos con firma de Cipriano Aguilar



Nota. Fuente: Archivo Provincial de la Orden de San Agustín: Provincia de Ntra. Sra. de Gracia del Perú. Libro de Cuentas del convento de San Agustín, 1841.

No se han encontrado los Libros de Cuentas de 1842 a 1854. Como se informó antes, su ex discípulo, José Bernardo Alzedo señaló que fray Cipriano Aguilar y la academia de música del convento agustino de Lima, continuaban en actividad en 1845. Aún se desconoce la fecha de defunción de Aguilar.

Referencias

- Alzedo, J. B. (1869). *Filosofía elemental de la Música: ó sea la exegesis de las doctrinas conducentes á su mejor inteligencia*. Imprenta Liberal.
- Barroeta y Angel, P. A. (1754). *Constituciones synodales del Arcobispado de los Reyes, en el Peru. Hechas, y ordenadas por el illustrissimo, y reverendissimo señor D. Bartholomè Lobo Guerrero, arcobispo de la dicha Ciudad de los Reyes, del consejo de su Magestad. Y publicadas en la synodo diocesana, que su señoría illustrissima celebrò en la dicha ciudad, el año del señor de 1613. En los Reyes por Francisco del Canto, año de M.DC. XIIIJ*. Juan Joseph Morel
- Benedicto xiv. (1749). *Annus Qui Hunc*. Dicastero per la Comunicazione. Editrice Vaticana.
<https://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i--19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>
- Benito, J. (2005). Un vallisoletano ilustrado en el Perú: el prelado Manuel Abad Yllana, 1713-1780. En M. Rosas, *Luces y reformas en el Perú. Siglo XVIII*. Universidad de Piura, (pp. 25-104).
- Cadena y Herrera, J. O. A. de la (2001). *Cartilla música 1763; Diálogo cathe-músico 1772; La máquina de moler caña 1765*. J. C. Estenssoro (Ed.). Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Calancha, A. de la (1631). *Chronica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos egenplares de esta monarquia* (t. 1-6). Ignacio Prado Pastor.
- Campos, J. (2010). Los agustinos en el Perú en el tránsito del virreinato a la república (1790-1840). En L. Martín (Dir.), *Le soppressioni del secolo XIX e l'Ordine Agostiniano*. Congresso dell'istituto storico agostiniano, Roma, (pp. 553-615).
- Campos, J. (2011). *Los agustinos en América del Sur a comienzos del siglo XIX. El drama de una fidelidad*. Ediciones Escorialenses.
- Campos, J. y Gutiérrez, L. (2012). *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. Estudios Superiores del Escorial.
- De la Puente, J. (2008). *El Mercurio Peruano y la religión*. Archivo de Historia Eclesiástica.
- Dicastero per la Comunicazione. (22 de febrero de 1995). Juan Pablo II. Audiencia General. Miércoles 22 de febrero de 1995. La Santa Sede.
https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/audiences/1995/documents/hf_jp-ii_aud_19950222.pdf
- Estenssoro, J. C. (1989). *Música y Sociedad Coloniales*. Colmillo blanco.
- Ezquerro, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Feijoo, J. B. (1726). *Teatro crítico universal*. Filosofía en Español.
<https://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>
- Garbayo, F. (2013). Estilo Galante y Sinfonías de F. J. Haydn en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): La renovación del repertorio instrumental. *Anuario Musical*, (68), pp. 262-292.
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Alianza Música.
- Gil, V. (2021). Glorias españolas y crónicas de España; la historia de España vindicada de Pedro Peralta Barnuevo. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (27), pp. 381-409.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
- Gonzales Torres, A. (2009). Cultura barroca y las ideas ilustradas: el pensamiento de fray Benito Feijoo y la religiosidad popular novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII. *XXII Encuentro Nacional del Pensamiento Novohispano*. Ciudad de México.
- González Valle, J. V. (2000). Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800. En M. Boyd y J. J. Carreras (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. The Press Syndicate of the University of Cambridge, (pp. 67-86).
- Griesinger, G. A. (2011). *Apuntes Biográficos sobre Joseph Haydn*. Turner Publicaciones.
- Guibovich, P. (2013). *Lecturas Prohibidas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Izquierdo König, J. M. (2016). Ilustración y Contrailustración de un cuarteto arequipeño (o cómo escribir un yaraví en el estilo de Haydn). En *Relazione musicale euro-latinoamericana fino al secolo XIX*, *Quaderno Ruspoli 1* (pp. 3-45). Librería Musicale Italiana.
- Macera, P. (1977). *Trabajos de Historia* (t. 1). Instituto Nacional de Cultura.
- Marín, M. (2014). Joseph Haydn y el clasicismo vienés en España. En J. M. Leza (Ed.), *La Música en el Siglo XVIII, Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 4, pp. 484-500). Fondo de Cultura Económica de España.
- Montero, M. (2014). El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla. *Espacio y Tiempo*, (28), pp. 59-70.
- Mosca, J. (2017). Nuevos aportes para el estudio de la figura de Fray Esteban Ponce de León y propuesta de reconstrucción histórica de su vida y carrera. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 31(31), pp. 97-168.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1303>

- Peñaherrera de Costales, P. y Costales, A. (2003). *Los Agustinos Pedagogos y Misioneros del Pueblo (1573-1869)*. Ediciones Abya-Yala.
- Quezada Macchiavello, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ramírez i Beneyto, R. (2005). *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium: "Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona ecce sacerdos magnus"* [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. <http://hdl.handle.net/10803/10313>
- Ramón, G. (2015). Urbe y orden: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño. En S. O'Phelan (Comp.). *El Perú en el siglo XVIII* (pp. 295-324). Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (12), pp. 3-77.
- Rueda, P. (2011). El abastecimiento de libros de la biblioteca conventual de San Agustín de Puebla de los Ángeles a través de la carrera de indias. *Estudios de Historia Novohispana*, (44), pp. 17-43. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2011.044.24000>
- Urraya, B. (1990). El Colegio de «San Ildefonso» de Lima. *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, (1), pp. 89-110.
- Urraya, B. (2013). *La Provincia de Nuestra Señora de Gracia del Perú*. Organización de Agustinos en Latinoamérica. <http://www.oalagustinos.org/edudoc/Peru1.pdf>
- Vega Zavala, C. (2020). *La Asimilación del "Estilo de Haydn" en la transición del Perú Virreinal a la República: La Vigilia de difuntos N.º 2 de Fray Cipriano Aguilar* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17203>
- Villanueva, C. (2016). *Francisco Javier de Luna Pizarro: parlamentario y primer Presidente del Congreso Peruano*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Prácticas musicales



La técnica Stevens Grip aplicada en pasajes arpegiados de la *Chacona en re menor* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach

The Stevens Grip technique applied in arpeggiate passages of the *Chacone in d minor* BWV 1004 by Johann Sebastian Bach

Cristhian Eduardo Mendoza Yllescas



Universidad Nacional de Música



Lima, Perú

cristhianeduardomendozay@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0002-0471-5751>

Introducción

La *Chacona en re menor* BWV 1004 para violín solo de Johann Sebastian Bach es, sin duda, una de las piezas más destacadas del repertorio para violín del Barroco (Cantrell, 2019; Sigismund y Vasile, 2000; Ryan, 2016). Esta pieza representa un reto no sólo para el instrumento para el cual fue escrito, sino también para instrumentos como la marimba, debido a la exigencia técnico-musical, memorización y resistencia física que se requiere por su extensa duración (Boegner, 2012; Ryan, 2016). Durante el estudio de la interpretación en marimba de la chacona, se observó la escasez de información en dos pasajes importantes. Dichos fragmentos requieren de articulaciones, dinámicas y una digitación coherente que permita ejecutar un desarrollo de los arpeggios indicados en la partitura.

La presente investigación analiza los dos pasajes con arpeggios de la *Chacona en re menor*, desde el enfoque Stevens Grip. Se exponen los conceptos básicos sobre la aplicación y la ejecución de la técnica Stevens para las diferentes articulaciones y permutaciones en la marimba. De esa forma, se facilita la elección de digitaciones, dinámicas y articulaciones, solucionando las complicaciones del desplazamiento técnico en la marimba y dándole una visión más elaborada al intérprete sobre la pieza musical.

Además, se expone el análisis armónico aplicando los conceptos técnicos de Stevens Grip y la propuesta de las digitaciones para los dos pasajes de los arpeggios.

Para lograr resultados que sean significativos en términos técnico-musicales, se realiza la descripción de las diferentes articulaciones en marimba mediante la autoobservación empleada por esta técnica. Asimismo, se incluyen las permutaciones propuestas por Leigh Howard Stevens para una mayor perspectiva sobre las posibles combinaciones. También, se realiza un análisis armónico de los pasajes de arpeggios, logrando identificar las frases principales en cada sección y su relevancia a nivel interpretativo. Finalmente, se aplican las dinámicas, articulaciones y digitaciones bajo el enfoque Stevens Grip, siguiendo la conducción armónica.



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

1. Técnica Stevens Grip: origen, publicación y ventajas

El origen de la técnica desarrollada por Leigh Howard Stevens se remonta a 1972, cuando Stevens decide dejar la batería y especializarse en la marimba, realizando un viaje a Nueva Zelanda para estudiar con Vida Chenoweth, quien en un principio le pide que emplee la técnica Musser Grip, que hasta entonces era frecuentemente empleada por percusionistas (Weiss, 2006). Sin embargo, debido a la incómoda abertura al ejecutar intervalos rápidos y la falta de independencia y precisión al tocar, se vuelve difícil de manejar produciendo tensión en el ejecutante (Sulpicio, 2011; Zirkle, 2003). Por esta razón, Stevens alteró ciertos aspectos de la posición y la empuñadura de las baquetas, formulando ideas sobre el movimiento y los tipos de golpes, haciendo énfasis en la independencia y el control total de cada baqueta, creando la técnica Stevens Grip que él mismo describe como una modificación de la técnica Musser (Muller, 2016).

Posteriormente, Stevens organizó sus ideas sobre la técnica y las variantes del método de la marimba en su libro *Method of Movement for Marimba* (1979). En él, se describe al método como el funcionamiento de su propia técnica, incluyendo fotografías sobre la manera de sujetar las baquetas, la posición del cuerpo y los diferentes tipos de golpe: golpe simple independiente, golpe simple alternado, golpe doble vertical y golpe doble lateral (Stevens, 1979). Además, propone veinticuatro ordenamientos, llamados también permutaciones, para los golpes con cuatro baquetas, asignando una digitación para cada uno. Sin embargo, no se muestran ejemplos para la aplicación musical de esta técnica. En 1990 publicó una edición actualizada de su libro, agregando más detalles sobre la ejecución de la técnica, la rutina de ejercicios y el repertorio sugerido (Esteve, 2014).

Por otro lado, la técnica diseñada por Stevens permite que las baquetas funcionen de manera independiente, facilitando los golpes en intervalos de más de una octava y otorgando flexibilidad dinámica para cada baqueta. La flexibilidad se obtiene sujetando la baqueta interna entre los dedos índice y pulgar, apoyándose en el dedo medio y dejando la baqueta externa entre el anular y el medio, siendo abrazados por los dedos meñique y anular (ver Anexo 1). Esta técnica ofrece una ventaja para el estudio del repertorio contrapuntístico, a diferencia de las demás técnicas para marimba como son Burton Grip, Traditional Grip y Musser Grip (Ayarza, 2021; Muller, 2016).

Stevens ha transcrito obras importantes para el repertorio de marimba, enfocadas a fomentar el desarrollo y la destreza técnica del ejecutante como el *Preludio y fuga en si bemol mayor*, el *Preludio en sol mayor*, la *Sonata en la menor*, la *Sonata en si menor*, *Invenções a dos voces (1, 4, 8, 14)* y las seis *Suites* para violonchelo. Según Weiss (2006):

Sammur recuerda que su maestro, François Dupin, hablaba a menudo del hombre que revolucionó la marimba. La técnica que creó Leigh es más que un nuevo agarre, es una filosofía: los mazos están libres en las manos, por lo que los músicos que usan esta técnica pueden descubrir una profunda conciencia del sonido a través de todos los diferentes movimientos. Lo que es más importante, su enseñanza permite a los estudiantes desarrollar el aspecto más esencial que se requiere para convertirse en un buen músico: escuchar. (p. 1)

1.4. Articulaciones y permutaciones según Stevens Grip

Antes de ejecutar una pieza hay que conocer las posibilidades técnicas, físicas y sonoras del instrumento en el cual se va a interpretar. En el caso de la marimba se debe considerar las dimensiones del instrumento, ya que existen marimbas de cinco octavas. La *Chacona en re menor* se transporta una octava más grave para aprovechar su resonancia. Este cambio de registro ocasiona una mayor exigencia en el desplazamiento entre notas y, a su vez, brinda una sonoridad más rica en armónicos. El uso del *do* grave puede agregar un sonido muy metálico, un sonido bonito y suave o un sonido dramático, según Robert Aldridge (Schweitzer, 2008). Teniendo en cuenta este primer detalle, será necesario aclarar ciertos conceptos básicos sobre tipos de articulación y permutaciones con el enfoque de Stevens Grip que se suele emplear en la marimba, ayudando a la interpretación. Pius Cheng señala que para ejecutar diferentes tipos de articulación en un instrumento idiófono como la marimba, debemos definir tres conceptos básicos: el tipo de golpe, las diferentes velocidades y los diversos niveles de peso (Cheng, 1983, como se citó en Esteve, 2014).

Los tipos de golpe se dividen en *up*, *full* y *down*. El primer golpe, llamado *up*, empieza abajo y termina arriba, subiendo la baqueta rápidamente después de golpear. El segundo, denominado *full*, empieza arriba y termina arriba, cerrando los dedos ligeramente al golpear y abriéndolos al subir. El tercero, *down*, es uno acentuado que empieza arriba y termina abajo, dejando caer las manos y cerrando los dedos. En cuanto a las velocidades, estas pueden describirse como lento, relajado, normal, rápido y agresivo, determinándolas el intérprete de acuerdo con el contexto de cada pieza. Por último, los niveles de peso se determinan por el peso natural que se aplica en varias partes del cuerpo como los dedos, muñeca, brazo y antebrazo.

Una vez aclarados los conceptos básicos, se explica la aplicación en las diferentes articulaciones en marimba mediante la autoobservación, empleando la técnica de Stevens Grip. Entre estas articulaciones están el *legato*, *staccato*, *acento* y *tenuto*. Cabe resaltar que las articulaciones son muy subjetivas, dependiendo del contexto en el que son usadas y el criterio de cada intérprete (Davis, 2018).

En primer lugar, el *legato*, que se traduce del italiano como "ligado", implica que cada nota debe proceder suavemente a la siguiente sin realizar un ataque entre ambas. Sin embargo, esto no es posible en la marimba en condiciones normales, debido a que se necesita golpear las notas individualmente para crear sonido. Siendo así, se propone reducir la velocidad de los movimientos entre cada nota y dar ataques más suaves para producir un efecto de *legato* con la técnica de Stevens Grip. En ocasiones, se puede usar la baqueta inclinada para evitar el ataque producido por el núcleo de la baqueta (Figura 1).

Figura 1

Inclinación de baqueta con técnica Stevens



Nota. Fuente: Elaboración propia

En segundo lugar está el *staccato*, traducida del italiano como “destacado”. Esta articulación implica una separación entre las notas acortando su duración original y realizando un ligero acento. Para lograr esta articulación en la marimba se puede usar un golpe hacia arriba (*up stroke*), a una velocidad rápida y evitando poner peso sobre las baquetas. Además, con la técnica Stevens Grip se sugiere agilizar aún más el movimiento ascendente con la muñeca. “La marimba, al igual que el tambor, es un instrumento inherentemente *staccato*. Una vez que una nota es golpeada, hay una descomposición de la resonancia muy rápida” (Fletcher & Rossing, 1998, como se citó en Broughton & Stevens, 2009, p. 138).

En tercer lugar está el acento. Esta articulación, independientemente del peso que se le aplique, se usa para destacar notas de mayor relevancia. Para lograr esta articulación con la técnica de Stevens Grip, se puede realizar un golpe descendente con una velocidad más rápida y colocando mayor peso como si se usara un golpe *full*.

La velocidad e intensidad con la que se realice este golpe determinará si se trata de un acento o un *marcato*.¹

En cuarto lugar se encuentra el *tenuto*, traducida al español como “tenido”. Se diferencia del acento normal porque cumple la función de dar más importancia a un sonido sin emplear mayor volumen o velocidad. Para este tipo de articulación se propone realizar un golpe descendente con una velocidad media, apoyando ligeramente el peso de la muñeca y el antebrazo.

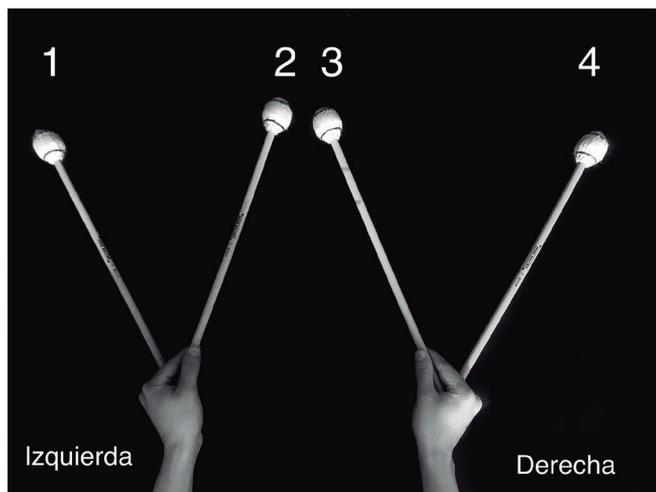
Por último está el *sforzato*, que significa “forzado” o “con fuerza”. Esta articulación está relacionada con un contexto dinámico que pone mayor énfasis a la nota, empleando una dinámica más fuerte que el acento y un carácter más agresivo. Para esta articulación se recomienda usar un ataque violento, con un movimiento descendente rápido que libere todo el peso del brazo hasta la muñeca.

Según Schutz y Lipscomb (2007), los gestos largos y cortos que acompañan al golpeteo de una nota de marimba, influyen en la percepción visual sobre la duración de la nota como larga o breve, aunque acústicamente la duración es la misma. (Broughton & Stevens, 2009, p.138)

A continuación, se ejemplifica cómo se usa la digitación en las permutaciones, según Stevens Grip:

Figura 2

Digitación según Stevens Grip



Nota. Fuente: Elaboración propia

1. *Marcato*: esta articulación indica que una nota, acorde o pasaje, se interpreta más fuerte con respecto a su intensidad original y también al de la música de su entorno cercano.

Según Leigh Howard Stevens (1979), existen veinticuatro permutaciones (Figura 3) divididas en tres patrones básicos: los que alternan manos por cada golpe, los que alternan manos cada dos golpes y los que comienzan con un golpe y luego alternan manos cada dos golpes (el primer y cuarto golpe se tocan con la misma mano).

Figura 3

Tabla de permutaciones según Stevens Grip

1	2	3
1-3-2-4	1-2-3-4	1-3-4-2
1-4-2-3	1-2-4-3	1-4-3-2
2-3-1-4	2-1-3-4	2-3-4-1
2-4-1-3	2-1-4-3	2-4-3-1
3-1-4-2	3-4-1-2	3-1-2-4
3-2-4-1	3-4-2-1	3-2-1-4
4-1-3-2	4-3-1-2	4-1-2-3
4-2-3-1	4-3-2-1	4-2-1-3

Nota. Stevens, L.H. (1979). *Method of Movement for Marimba with 590 exercises*. Charles Dummont & Sons. (p. 6).

Al poner en práctica estos conceptos, se obtiene un panorama con gran versatilidad de opciones a elegir al momento de desarrollar cualquier pieza, especialmente si se trata de secciones con bastante movimiento en la marimba, como es el caso de los pasajes arpegiados de la chacona.

2. Análisis armónico de pasajes arpegiados empleando Stevens Grip

En esta sección, se presenta un análisis armónico separando las voces de los acordes comprendidos entre los compases 89 y 120 y compases 201 y 208, designados como pasaje 1 y pasaje 2 respectivamente. Esta elección se debe a que la única indicación señalada por Bach en su manuscrito fue el arpegio, el cual se escribió en forma de sucesión de acordes de gran dificultad técnico-musical que desafían la capacidad del ejecutante y hacen pensar que Bach lo compuso para luego darle libertad al intérprete y desarrollarlo. En consecuencia, la carencia de indicaciones podría significar una variedad de opciones a la hora de ejecutar dichos arpeggios en la marimba.

Este análisis permite identificar las frases en cada sección y las líneas melódicas en cada frase mediante la conducción armónica, logrando entender su relevancia a nivel interpretativo, facilitando la elección de permutaciones, dinámicas y articulaciones con Stevens Grip que ayuden a dar claridad al discurso musical.

Para el pasaje 1, se hace un análisis armónico sobre la partitura sin modificaciones adicionales. En el pasaje 2, se realiza una división y simplificación de voces. Además, ambos pasajes son presentados con un desarrollo de notas en el cual se indican las dinámicas y la digitación de las permutaciones (ver Anexo 2 y 3).

Pasaje 1: Golpes alternados

En este pasaje realizamos un análisis armónico mediante el cual identificamos que el pasaje 1 se divide en seis secciones, formalmente llamadas variaciones, en tonalidad de *re* menor, repartidas en frases de cuatro y ocho compases, empleando pequeños retardos y apoyaturas (ver Anexo 2).

Se observa que en la armonía de las cuatro primeras secciones, cada una formada por cuatro compases, Bach suele usar progresiones cerradas enfatizando la tónica, dominante y subdominante, a diferencia de las dos últimas secciones en donde hace mayor uso de dominantes secundarias, lo que genera mayor tensión (ver Anexo 3).

Una característica a destacar es la dirección descendente que toman las voces y el contrapunto en las cuatro primeras secciones del pasaje, en contraste con la sección 5, la cual toma una dirección ascendente, al emplear mayor cromatismo y llegando a un clímax en la sección 6 que poco a poco retoma una dirección descendente, pero sin perder la tensión e intensidad acumulada en las secciones anteriores.

Toda la tensión es liberada en el compás 121 con una pequeña cadencia, siguiendo la dirección descendente y retomando, brevemente, el tema inicial de la chacona en el compás 126 (Figura 4).

Figura 4

Fragmento de Chacona en *re* menor, Johann Sebastian Bach

38 Cadencia

121

123

Tema

125

Nota. Fuente: Dominio Público. Tomado de IMSLP. Ed. Günter Haußwald (1958). Neue Bach-Ausgabe, Serie VI, Band 1 (pp.30-41). Bärenreiter Verlag.

[https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

Pasaje 2: Golpes dobles laterales

En este pasaje se utilizó un método de separación y simplificación de notas para dar más claridad a las líneas melódicas señaladas con recuadros, las cuales comparten una estructura motivica similar, pero con ciertos tratamientos. Luego de realizar la separación y simplificación de las voces, se realizó el análisis armónico, notando que este pasaje está escrito en tonalidad de *re* mayor, y que, al ser más corto (8 compases, más un compás de tónica), contiene una sola sección conformada por dos frases principales de cuatro compases cada una, las cuales han sido identificadas por la llegada de la dominante a la tónica (Figura 5).

Figura 5

Frase 1. Análisis armónico con división y simplificación de voces

Violin I

Violin II

Viola

Contrabass

♩ = 80

I VI II7 V7 V7/V V V7

Nota. Fuente: Elaboración propia

En la primera frase (Figura 5), se observa que la armonía propuesta por Bach emplea los grados I, VI, II7, V7, V7/V, V, V7, I. Además, se percibe que la voz de soprano tiene una dirección ascendente, contrastando con el bajo que se inicia con una bajada de *re* a *sol*. El final de esta frase reposa en la dominante en el bajo; sin embargo, la voz del tenor de la segunda frase se inicia cuando la soprano aún no termina, formando así un encadenamiento entre la primera y la segunda frase.

Figura 6

Frase 2. Análisis armónico con división y simplificación de voces

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

I I7 IV7 II V7/V V VII7/VI VI IV V I

Nota. Fuente: Elaboración propia

En la segunda frase del pasaje 2 (Figura 6) se analiza el uso de los grados I, I7, IV7, II, V7/V, V, VII/VI, VI, IV, V, I. En este punto se percibe que la voz principal se repite en el contralto y tenor, pero con cambios interválicos y la reiteración de la célula de corcheas de la Frase 1 en forma ascendente y descendente (Figura 7, Figura 8 y Figura 9).

Figura 7

Célula de corcheas, compás 4, voz de soprano, fragmento de Frase 1



Nota. Fuente: Elaboración propia. Tomado de Figura 5. Frase 1. Análisis armónico con división y simplificación de voces.

Figura 8

Células de corchea transportadas a la quinta y cuarta descendentes, voz de contralto, fragmento de Frase 2



Nota. Fuente: Elaboración propia. Tomado de Figura 6. Frase 2. Análisis armónico con división y simplificación de voces.

Figura 9

Célula de corcheas ascendente y descendente, fragmento de Frase 2



Nota. Fuente: Elaboración propia. Tomado de Figura 6. Frase 2. Análisis armónico con división y simplificación de voces.

2.1 Digitaciones para los pasajes arpegiados

Para la digitación de las permutaciones del pasaje 1 se proponen dos alternativas: La primera se ha escrito con letras negras sobre cada nota, sin usar recuadro, y la segunda, se ha puesto en recuadro negro con números blancos. Ambas digitaciones pueden ser usadas como se describe en los anexos 2 y 3, o combinarse en ciertos pasajes para un mejor desenvolvimiento. Además, se han propuesto dinámicas y articulaciones para cada sección de dicho pasaje, con base en la conducción armónica antes analizada, resaltando el inicio y final de cada sección. Las digitaciones se mantienen hasta que aparezca una nueva.

Todo el pasaje es una sucesión de acordes con melodías que van destacando entre las voces, simulando un coral. El intérprete podría ejecutar el pasaje incrementando

progresivamente la intensidad, desde un *piano* hasta un *fortissimo*, para generar una tensión que posteriormente se liberará en los compases siguientes. El desarrollo de este pasaje exige una mayor resistencia y agilidad con las permutaciones, cuidando la conducción rítmico-melódica de las baquetas externas y, especialmente, las baquetas internas, ya que al repetir las mismas notas podría descuidarse el balance sonoro entre ambas.

En el pasaje 2 se ha propuesto una sola digitación, debido a su corta duración. Para el desarrollo, a diferencia del pasaje 1, se proponen notas dobles laterales para dar claridad a la repetición de notas. Además, este desarrollo, junto a la digitación, permite una mejor conducción de voces, logrando destacar las células de corcheas antes mencionadas. Dichas células ayudan a dar mayor movimiento a las voces.

En la siguiente figura, la digitación para las permutaciones del pasaje 2 se ha escrito en forma vertical, en el orden que aparecen las notas, de arriba hacia abajo.

Figura 10

Pasaje 2 desarrollado con digitaciones

The image shows a musical score for Marimba and Mrb. (Marimba) in 3/4 time, key of D major. The tempo is marked as *poco rubato* and *poco rit.*. The score consists of two systems. The first system is for the Marimba, starting with a tempo of *ca. 65*. It features a series of chords and single notes with fingerings: *p* 1 4 4 1 / 3 3, 1 4 4 1 / 2 3 3 2, *poco a poco cresc.*, *mf*, and *cresc.*. The second system is for the Mrb. (Marimba), starting with a tempo of *a tempo*. It features a series of chords and single notes with fingerings: *subito mp* 1 4 4 1 / 3 3, *cresc.*, 1 4 4 1 / 2 3 3 2, *ff*, *molto rit.*, *sfz*, and *dim.* 4 4 4 4 / 3 3 2 1, 1 2 1 / 1. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Nota. Fuente: Elaboración propia

El desarrollo del pasaje 2 exige un mayor dominio de los golpes dobles intercalados hasta con cuatro baquetas, los cuales forman bicordios que van abriendo y cerrando los intervalos. Por ello, hay que tener presente en todo momento las pequeñas voces internas que se van intercalando, ya que si no se destacan dichas voces, el pasaje pierde claridad y movimiento.

Conclusiones

- La *Chacona en re menor* contiene pasajes arpegiados contrapuntísticos de gran dificultad, que no se relacionan con el desplazamiento eficaz en la marimba. Por ello, se debe considerar la aplicación de la técnica Stevens Grip, ya que dicha técnica ayuda al desplazamiento en la marimba, otorgando flexibilidad e independencia en cada baqueta.
- El análisis y la contextualización de la pieza musical inducen al instrumentista a elaborar su interpretación, adaptando nuevas digitaciones y articulaciones que favorecen su ejecución sin alejarse del contexto.
- El reconocimiento de los conceptos básicos sobre la aplicación de la técnica Stevens Grip en las diferentes articulaciones, facilita el desenvolvimiento técnico durante la ejecución, evitando tensar el sujetar las baquetas y previniendo futuras lesiones.
- Es necesario considerar las posibilidades y características físicas del ejecutante, ya que ello puede influir al momento de elegir una digitación con Stevens Grip. De igual manera, se debe tener en cuenta la naturaleza del instrumento para encontrar un balance entre la pieza musical, las posibilidades del ejecutante y las del instrumento.
- Las digitaciones propuestas en esta investigación facilitan un mejor desplazamiento en la marimba y pueden reducir la sobrecarga sobre los tendones. Estas digitaciones deben ser estudiadas mediante la autoobservación exhaustiva, enfatizando el desplazamiento eficaz en diferentes velocidades.
- Aun cuando la *Chacona en re menor* de Johann Sebastian Bach es una pieza valorada en el repertorio de violín -y marimba-, resulta esencial que el intérprete analice la pieza musical y los aspectos técnicos de Stevens Grip. De este modo, se logra la elección consciente de una digitación que facilite el desenvolvimiento técnico en pasajes contrapuntísticos con gran desplazamiento en la marimba, lo cual favorecerá la perfección al momento de interpretar los pasajes arpegiados.

Referencias

- Ayarza, F. (2021). *Un análisis musical, compositivo e interpretativo del Preludio Nro. 3 en Do Mayor para marimba a 4 baquetas de Ney Rosauero* [Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/19695>
- Boegner, M. (2012). J. S. Bach - Aspects of the Chaconne for Violin Solo. Fine Arts International Conference 2010. *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University*, 14(2), pp. 53-56.
- Broughton, M., & Stevens, C. (2009). Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. *Psychology of Music*, 37(2), pp. 137-153. <https://doi.org/10.1177/0305735608094511>
- Cantrell, B. (2019). Three B's-Three Chaconnes. *Current Musicology*, (12), pp. 63-74. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i12.4080>
- Davis, A. B. (2018). *The Art of Marimba Articulation: A Guide for Composers, Conductors, and Performers on the Expressive Capabilities of the Marimba*. [Disertación, University of North Texas Libraries].
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1248483/>
- Esteve, A. (2014). *Articulación en la marimba*. [Tesis de maestría, Escola Superior de Música de Lisboa] <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/10102?locale=en>
- Maggioni Guglielmetti Sulpicio, E. C. (2011). *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras* [Tesis de doctorado, Sao Paulo, Universidad da Sao Paulo]
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16032012-143314/en.php>
- Mueller, B. S. (2016). The improvisational technique of Eric Sammut [Tesis de doctorado, Indiana University]. <https://hdl.handle.net/2022/21126>
- Ryan, D. (2016). *Performing Bach's "Chaconne" on marimba*. [Tesis de maestría, California State University, Long Beach].
https://csulb.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?context=L&vid=01CALIS_ULB:01CALIS_ULB&search_scope=NZ_LZ_CI&tab=Everything&docid=alma991010580259702910
- Schweitzer, V. (29 de junio de 2008). The Marimba, Rich and Warm, Makes Itself Heard. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2008/06/29/arts/music/29schw.html>
- Stevens, L. H. (1979). *Method of Movement for Marimba with 590 ejercicios*. Keyboard Percussion Publications

Toduță, S. & Herman, V. (2000). La chacona de la Partita núm. 2 en re menor para violín solo BWV 1004 de J. S. Bach. *Revista de especialización musical Quodlibet*, 16, pp. 78-102. <http://hdl.handle.net/10017/36080>

Vogel Weiss, L. (2006). Leigh Howard Stevens. Percussive Arts Society. <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/leigh-howard-stevens>

Zirkle, T. A. (2003). *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J. S. Bach*. [Tesis de Doctorado, Louisiana State University] https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3099

Anexos

Anexo 1. Stevens Grip



Fuente: Elaboración propia

Anexo 2. Pasaje 1 con Digitación

♩ = c.a. 50

89 Sección 1

91 *mp* I *poco a poco cresc.* II *mf* *poco dim.* V *poco rit.*

93 Sección 2 *a tempo* I *mp* *cresc.* VII/IV

95 *mf* IV I *poco dim.* V7 *poco rit.*

97 Sección 3 *a tempo* I *mp* *poco a poco cresc.* VII/IV *dim.* V *poco rit.*

99 I *mf* *poco a poco cresc.* VII/IV *dim.* V *poco rit.*

101 sección 4 *a tempo* I *p* *poco a poco cresc.* VII/IV *mf* V7 I *poco dim.* V *poco rit.*

103 I *mf* V7 I *poco dim.* V *poco rit.*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four sections. Section 1 (measures 89-92) starts with a piano (*mp*) and includes fingerings like 3 1 4 1 and 3 1 1 3 1 1. Section 2 (measures 93-96) is marked *a tempo* and *mp*, with fingerings like 2 3 4 3 and 1 3 4 3. Section 3 (measures 97-100) is also *a tempo* and *mp*, with fingerings like 2 3 4 3 and 1 3 4 3. Section 4 (measures 101-104) is *a tempo* and starts with *p* (piano), with fingerings like 1 3 2 4 2 3 and 1 3 2 4 2 3. The score includes various chords (I, II7, V7, VII/IV) and dynamic markings such as *poco a poco cresc.*, *cresc.*, *mf*, *poco dim.*, and *poco rit.*

Fuente: Elaboración propia

Anexo 3. Pasaje 1 con Digitación

105 Sección 5
a tempo

107 *mp* *cresc.* *mf* *cresc.* *V/IV*

109 *a tempo*

111 *f* *poco dim.* *poco rit.* *VI* *VII/IV* *IV* *f* *VII/IV* *V* *subito mp* *molto cresc.* *molto rit.*

113 Sección 6
agitato

115 *ff* *sfz* *sempre forte* *V/IV* *V* *poco dim.* *VII*

117 *f* *VII/IV* *I* *poco dim.* *VII*

119 *subito mf* *III* *V/VII* *VII* *poco a poco cresc.* *IV/VI* *VI* *IV* *I* *V/IV* *molto rit.* *V* *ff* *I*

El *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello*: una visión desde la Dirección Coral

Kyrie and *Gloria* of *Papa Marcello Mass*:
An Overview from Choral Conducting

Guillermo Gabriel Otsu Ramírez-Gastón



Universidad Nacional de Música



Lima, Perú

gabriel.otsu@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-3805-160X>

Introducción

La *Misa del Papa Marcello* es una de las obras más emblemáticas del repertorio coral (Godt, 1983, pp. 22-23). Compuesta en el siglo XVI por Giovanni Perluigi da Palestrina, siguió los lineamientos del Concilio de Trento en el proceso de Contrarreforma. Existe abundante literatura relacionada a la estructura y recursos de composición, como se puede ver, por ejemplo, en las investigaciones de Rickards (1997), Grimshaw (2012) y Frampton (2019); sin embargo, existe muy poca información respecto a cómo debe interpretarse.

Este trabajo explora qué recursos de la dirección coral son necesarios al interpretar el *Kyrie* y el *Gloria* de esta misa, para que directores corales y educadores la ejecuten. Para ello, se ha identificado el carácter y textura de ambas partes de la misa, llegando a la conclusión de que son contrastantes. De cada una de ellas se han escogido fragmentos que son analizados, revisando la teoría del contrapunto imitativo de estilo estricto y de la conducción melódica, a fin de brindar alcances para su interpretación.

1. Un acercamiento desde la Dirección Coral

La esencia de la Dirección Coral en sí misma es la de una actividad no verbal e incluye expresiones faciales del director, contacto visual, posición y postura del cuerpo y, finalmente, el gesto. En la práctica, la comunicación del director con su coro es cien por ciento no verbal, y este lenguaje es universal (Vieth, 2003, p. 62). El intérprete es visualmente consciente de la notación, los movimientos musicales de sus compañeros y los gestos físicos del director. Estas actividades simultáneas pueden ser un desafío, especialmente para los estudiantes de música y coreutas aficionados (Byo & Lethco, 2001, p. 22). El contacto visual es una habilidad de interacción humana que se gana con los años y es la principal forma de comunicación del director con su instrumento, el coro.



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

Un repertorio bien seleccionado es fundamental para alcanzar una mejor calidad vocal y adquirir habilidades musicales. También es la clave para motivar a los cantantes y elevar su nivel de atención en el trabajo con su director. Esto es directamente proporcional al tiempo que se tarda en percibir los logros del coro (Williams, 2012, p. 2). Es decir, cuanto más rápido suene bien el coro, los cantantes estarán más interesados en llevar a cabo la práctica coral. Si la selección del repertorio permite un éxito inmediato, seguido de cerca por el interés musical y el desafío de las obras, lo más probable es que los cantantes presten atención y luchan contra la fatiga que conlleva el calendario de ensayos. En otras palabras, los cantantes estarán motivados por la interacción con música de calidad.

Una destreza que se desarrolla en la práctica coral es la técnica vocal. En una misma agrupación coral puede haber integrantes sin un entrenamiento vocal previo, así como personas experimentadas. Con frecuencia, el director es el único maestro de canto para los coreutas y, por ello, una de las principales cualidades del director coral debe ser cantar bien. Es decir, poseer calidad de tono, entonación apropiada, interpretación musical, flexibilidad, excelente respiración y apoyo y confianza (Vieth, 2003, p. 63). El conocimiento del estilo de canto correspondiente a cada época también es de suma importancia.

Después de adquirir las habilidades y los conocimientos necesarios, el director debe utilizarlos para proporcionar un liderazgo efectivo a su agrupación coral. Así, debe hacerse cargo de desarrollar un entorno psicológico adecuado para impulsar habilidades musicales en los coreutas y ser capaz de promover la satisfacción compartida (Apfelstadt, 1997, p. 23).

El estudio de un repertorio debe incluir también el conocimiento del estilo correspondiente. En este caso, la *Misa del Papa Marcello* de Giovanni Perluigi da Palestrina pertenece al Renacimiento. El compositor medieval y renacentista no colocaba indicaciones de dinámica, *tempo* o expresión en la música, ni escribía siempre las alteraciones. Muy a menudo, él era el ejecutante y se sometía a una tradición interpretativa (Greenberg, 1961, pp. 62-63). El director debe apoyarse en su propia musicalidad para ejecutar el repertorio, pero no debe fiarse de su propia visión de la obra.

1.1. La música sacra en el Renacimiento

El Renacimiento fue una época de la historia que tuvo como principal filosofía el antropocentrismo en contraparte a la visión teocéntrica de la Edad Media. El modelo fue la antigua Grecia, buscando imitar los cánones clásicos de las artes.

En Grecia, se le atribuía un origen divino a la música y se señalaba como sus inventores a dioses y semidioses como Apolo, Anfión y Orfeo. También se decía que poseía poderes mágicos: podía curar enfermedades y purificar el cuerpo y la mente (Grout y Palisca, 2001, p. 19). Aristóteles, en el libro VII de su *Política*, consideraba que la música tenía cualidades pedagógicas, "afinaba el juicio y el entendimiento" (Robledo, 1998, p. 393). En el Antiguo Testamento, un ejemplo de este efecto sanador se encuentra en el pasaje que narra cómo el rey Saúl fue curado por el arpa de David (Grout, Palisca, 2001, p. 19).

En opinión de Lewis Lockwood, citado por Paulino Capdepón, (2021, p. 73), el Renacimiento fue una época de “nuevas creencias y actitudes en los individuos [...] una era de descubrimientos y cambios acelerados”, de enorme repercusión en la música. En este período, los polifonistas tenían como fuente literaria textos sagrados (antifonas, salmos, responsorios, lecturas bíblicas, graduales o evangelios) y como procedimiento o recurso de composición el contrapunto, a pesar de que sacrificaba la inteligibilidad del texto.

El *Diccionario Harvard de la Música* define el contrapunto como “la combinación de dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente” (Randel, 2009). Un concepto un poco más amplio lo da el *Diccionario Oxford de la Música*: “Combinación coherente de distintas líneas melódicas en música [...] con una serie de reglas a tener en cuenta” (Latham, 2008, p. 371). De aquí provendría la preocupación del clero por una música que “distraía” a la feligresía, pues al estimularla con tantas voces cantando, se prestaba poca atención al culto religioso (Miserachs, 2004, p. 261).

1.3. Palestrina y la Misa del Papa Marcello

Grout y Palisca (2001) hacen una breve reseña del compositor:

Palestrina (1526 – 1594), estuvo muy ligado a la iglesia desde su infancia, sirviendo como niño cantor. Su educación musical la recibió en Roma. En 1551 fue nombrado maestro de coro de la Capella Giulia, en San Pedro de Roma; en 1554 publicó su primer libro de misas, dedicado a su protector, el Papa Julio III. En 1555 fue, durante poco tiempo, cantor de la Capilla Sixtina, capilla oficial del Papa. Se hizo cargo del puesto de maestro de coro en San Juan de Letrán (Roma) y seis años más tarde se trasladó a una ocupación similar, aunque de mayor importancia, en Santa María Maggiore. Durante la última parte de su vida, supervisó la revisión de la música de los libros litúrgicos oficiales, para que la misma estuviera de acuerdo con los cambios ya efectuados en los textos por orden del Concilio de Trento y para depurar los cantos llanos (canto gregoriano) de “barbarismos, oscuridades, contrariedades y superficialidades” que se hubiesen deslizado en ellos, según el Papa Gregorio XIII “de resultas de la torpeza o de la negligencia y aún de la perversidad de compositores, copistas e impresores”. (p. 332)

Al componer la *Misa del Papa Marcello*, Palestrina fundió las técnicas del contrapunto modal con las demandas de la Iglesia. Hizo su música inteligible de una manera lo suficientemente funcional para que la iglesia la aceptara y, al mismo tiempo, sublime en su expresión artística (Schaefer, 1994, p. 24). Incluso, al poco tiempo de su muerte, se hizo común hablar del *stile da Palestrina*, el estilo de Palestrina, como patrón de la música religiosa polifónica (Grout, Palisca, 2001, p. 333). Sin embargo, su música no era revolucionaria, sino que siguió el antiguo sistema de composición y lo “purificó” (De Vito, 1969, p. 5).

En palabras de Andrews, citado por Grimshaw (2012, pp. 7-8), aún los musicólogos no han determinado si la *Misa del Papa Marcello* está basada en un *cantus firmus*, el cual denota una melodía preexistente que se toma como base para una nueva composición polifónica y suele estar escrita en valores largos. Tales melodías pueden ser de tres tipos: canto llano, canto secular y temas inventados. El canto llano, por lo general, era mantenido en notas largas en la voz más baja (Latham,

2008, p. 290). La teoría más aceptada es que está basada en una canción secular de su tiempo, *L'homme armé* (Godt, 1983, pp. 25-26).

Como se dijo previamente, Palestrina siguió el antiguo sistema de composición. En sus primeros trabajos, empleó la práctica común de utilizar canciones seculares como *cantus firmus* y luego recurrió a la combinación de éstas con los textos sagrados. Y si bien el *cantus firmus* iba tradicionalmente en la voz del tenor, se observa que en la misa se encuentra también en la voz de soprano. Su manera de componer es el eje del *Tratado de contrapunto* de Fux (De Vito, 1969, p. 5).

2. Análisis musical del Kyrie y el Gloria de la Misa del Papa Marcello

Se propone una serie de recomendaciones para abordar la *Misa del Papa Marcello* a partir de la Dirección Coral. Para ello, el método se basa en el análisis contrapuntístico y melódico de secciones puntuales del *Kyrie* y el *Gloria*. Éstos se han escogido por ser de carácter y texturas contrastantes.

2.1. Kyrie

La primera sección de la misa está elaborada usando el contrapunto imitativo. Este recurso es usual en los comienzos de las obras polifónicas sacras del siglo XVI (Toro, 2012, p.156). Gauldin (1995, p. 179) indica que la distancia entre la entrada de la primera voz y la segunda es usualmente un número par de pulsos (2, 4, 6 u 8); además, que las distancias interválicas más usadas son la octava (*diapason*), la quinta justa (*diapente*) y la cuarta justa (*diatessaron*). Si la segunda voz entra imitando a la primera, a una distancia de quinta y está por debajo de ésta, se utilizará el prefijo sub. De la misma manera incorporamos al análisis el prefijo epi en caso la imitación sea sobre la voz principal.

En la Figura 1, se observa cómo el tema principal, que llamaremos sujeto, es imitado progresivamente por cada una de las voces, creando densidad. Para el director coral es importante hacer esta observación, ya que no podrá estar pendiente exclusivamente de una sola voz. Para este fin, debe ser capaz de dar el gesto preparatorio inicial en todos los pulsos del compás (Busch, 1995, p. 88). Por ello, como regla general, el pulso anterior a la entrada servirá como gesto preparatorio. Éste indica a los coristas la unidad métrica que precede al comienzo, el *tempo*, la intensidad, el carácter y la respiración de la obra (Gallo et al., 1979, p. 36).

Figura 1
Inicio del Kyrie. Contrapunto imitativo

Kyrie eleison Sujeto: in diapason

Soprano Ky - ri - e e - le - i

Alto Ky - ri - e - e - le - i Sujeto: hipo-diapente

Tenor 1 Ky - ri - e e

Tenor 2

Bass 1 Ky - ri - e e - le - i Sujeto: hipo-diapente

Bass 2

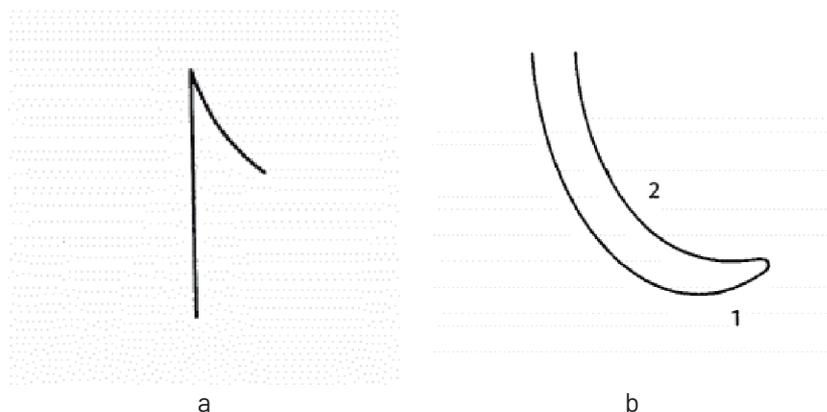
Nota. Adaptado de "Messa Papa Marcello" por G. P. da Palestrina, 2000. Ed: Claudio Macchi.

En este caso (Figura 2a), el tenor 1 empieza la obra en el pulso 1, por ello, el tiempo 2 servirá como preparación. Inmediatamente, el director pasará a la siguiente voz dándole el alzar previo y así sucesivamente con las demás voces que se vayan sumando. Se debe fijar la mirada en la voz a la que vamos a darle su entrada. Se recomienda utilizar el esquema de dirección de (Figura 2b) compás binario para este compás de 2/2. La blanca será la unidad de tiempo.

De preferencia, la mano derecha deberá usarse para marcar el pulso, mientras que la mano izquierda servirá para indicar el fraseo respectivo. En eso estamos de acuerdo con Vieth (2003, p. 63) cuando sostiene que la "función principal de la mano izquierda es generar una respuesta expresiva de los cantantes [...] y enfatizar las instrucciones dadas por la mano derecha". Además, puede ser usada para dar indicaciones de dinámica, fraseo, *crescendi* y *diminuendi*, acentos, *rallentandi* y *accelerandi*.

Figura 2

Esquema del gesto preparatorio o anacrusa



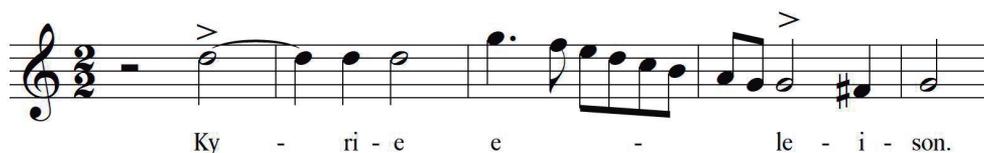
Nota. a) La línea curva hacia arriba o “levare” incluye la respiración, *tempo*, carácter e intensidad de la obra. b) Esquema de dirección del compás binario. Adaptado de Busch, B. (1995). *El director de coro. Gestos y metodología de la Dirección*, (p. 15). G. Agenjo S. A.

Respecto de la conducción melódica, se pondrá énfasis en la prosodia de la palabra y de la frase, teniendo especial cuidado de no incurrir en falsos acentos cuando la melodía ascienda o realice saltos. En latín, la separación silábica es **Ky-ri-e e-le-i-son** con los acentos donde aparecen las negritas (porque las palabras son esdrújulas), pero excepcionalmente los compositores contraían las sílabas “le-i” en una sola: “lei”. Las notas largas o tenidas siempre deberán ser desarrolladas *in crescendo*. Al terminar la frase, se cantarán *decrescendo* para darle paso a la siguiente voz que va a ingresar.

La frase melismática en la palabra **eleison** debe desarrollarse en la primera vocal “e”. Se colocará la vocal “i” recién en la última negra antes de -son (Figura 3).

Figura 3

Soprano, compás 1-5. Interpretación melódica y fraseo

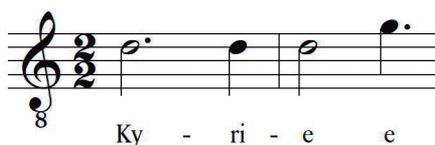


Nota. Fuente: Elaboración propia

Asimismo, desglosando la melodía (Figura 4), tenemos que el intervalo más importante es la 4.^a justa ascendente. Este motivo se irá repartiendo en todas las voces:

Figura 4

Elemento constructivo principal del sujeto



Nota. Fuente: Elaboración propia

Igualmente, el canto será lo más claro, tranquilo y gentil posible. Para Phillips (2014, p. 7-9), en este tipo de repertorio renacentista es necesario eliminar el *vibrato*, ya que éste no permitirá la escucha clara de la línea melódica.

2.2. Gloria

El *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello* tiene una textura contrastante. A diferencia del *Kyrie*, que era contrapuntístico, ahora aparece un tejido homorrítmico que hace inteligible el texto cantado. Desde la *Misa de Notre Dame* de Machaut —siglo XIV—, el *Gloria* y el *Credo* se sustentan en la textura homofónica por la extensión del texto, Palestrina se valió de este recurso para cumplir con las conclusiones del Concilio de Trento.

En el inicio del *Gloria*, un cantante solista entonará “Gloria in excelsis Deo”. Este verso se hacía en canto llano, buscando que hubiera concordancia con el modo eclesiástico en que había sido compuesta la polifonía

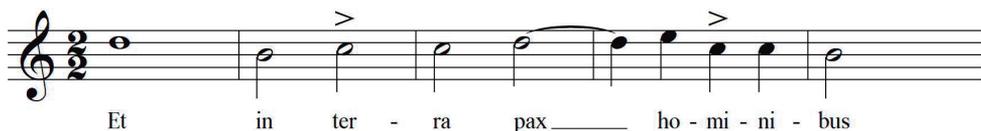
Para el análisis melódico del *Gloria*, se utilizará el mismo método que para el *Kyrie*. Ahora el texto es más extenso, por lo que la acentuación prosódica de las palabras y fraseo serán diferentes. Se analizan los compases 1 al 6. La acentuación por palabras es:

Et in terra pax hominibus

Sin embargo, *terra* tiene menos peso que *hominibus*; es por eso, que tendrá un acento secundario. Toda la conducción melódica deberá dirigirse hacia la sílaba *-mi*.

Figura 5

Soprano. Compás 1-4. Interpretación melódica y fraseo



Nota. Fuente: Elaboración propia

Podemos subdividir al coro en esta sección en dos partes, a modo de pregunta y respuesta (ver Anexo 1). En la tabla 1, observamos la distribución de las voces de cada uno de estos subcoros y el texto que utilizan:

Tabla 1

Distribución de las voces y texto de los compases 1 al 11

Coro 1	Coro 2
Et in terra pax hominibus (S, A, T2 y B1)	Bonæ voluntatis (S, A, T1 y B2)
Laudamus te (S, A, T1, T2, B1 y B2)	Adoramus te (T1, T2 y B1)

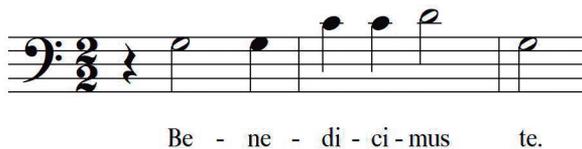
Nota. En esta tabla, S: Soprano, A: Alto, T, Tenor y B: Bajo, se observa que no todas las voces participan necesariamente en las secciones homofónicas.

Será necesario observar las voces que participan en cada uno de estos “subcoros” para darles el gesto preparatorio con la debida anticipación. Utilizar la mirada, girar el tronco, respirar con el coro. Con la mano izquierda, el director puede indicar el fraseo barriendo de manera horizontal de izquierda a derecha. Con la mano derecha se marcará el pulso y el carácter festivo y solemne de la sección. Hay que considerar que, al ingresar varias voces al mismo tiempo, la dinámica y el gesto serán más amplios ya que el texto así lo exige.

Finalmente, se observan varias frases melódicas con ritmo acéfalo; es decir, que empiezan después del tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte, como aquella que encontramos en el compás 8, en la línea del bajo 2. Para resolverla, Nardi (1979) sostiene que será necesario “hacer un gesto hacia abajo muy vigoroso” (p. 40). Este gesto se hará en la fracción de tiempo representada en el silencio de negra, como se puede observar en la Figura 6.

Figura 6

Bajo 2. Compás 8-10. Gesto preparatorio de un ataque acéfalo



Nota. Para realizar el gesto preparatorio de un ataque acéfalo, será necesario batir la mano de forma perpendicular hacia abajo, de manera vigorosa. El impulso deberá contener el silencio de negra y la respiración necesaria para que el coreuta pueda saber en qué momento cantar. Fuente: Elaboración propia

Conclusiones

- El Renacimiento fue una etapa que tuvo como modelo de las artes a la antigua Grecia. El clero católico utilizó la música para promover las conclusiones del Concilio de Trento. Se dio un debate respecto al contrapunto, ya que se temía que el exceso de voces simultáneas distrajera a la feligresía del culto religioso. Palestrina al componer la *Misa del Papa Marcello* con las técnicas del contrapunto modal, contribuyó al cumplimiento de los acuerdos del Concilio.
- El tratamiento de la melodía es similar en ambas secciones de la misa. La acentuación prosódica de las palabras determina la conducción del discurso melódico y el fraseo.
- La gética de dirección es distinta para ambas secciones. En el *Kyrie* se debe poner énfasis en el ingreso de cada voz que canta el sujeto del contrapunto imitativo, a diferencia del *Gloria*, donde se dirigen grandes grupos de voces cantando simultáneamente un mismo texto en forma homorrítmica.

Referencias

- Apfelstadt, H. (1997). Applying Leadership Models in Teaching Choral Conductors. *The Choral Journal*, 37(8), pp. 23-30. <http://www.jstor.org/stable/23551359>
- Byo, J. & Lethco, L. (2001). Student Musicians' Eye Contact with the Conductor: An Exploratory Investigation. *Contributions to Music Education*, 28(2), pp. 21-35. <http://www.jstor.org/stable/24127034>
- Capdepón, P. (2021). Historia de la música y Edad Moderna: estado de la cuestión. *Vinculos de Historia*, 15(10), pp. 71-89. https://www.vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/vdh_2021.10.04
- De Vito, A. (1969). Giovanni Perluigi da Palestrina. *The Choral Journal*, 9(4), pp. 22-26. <http://www.jstor.org/stable/23543184>
- Frampton, A. (2019). Zelenka, Palestrina and the Art of Arrangement: A New Manuscript Fragment. *Musicology Australia*, 41(2), pp. 174-198. <https://doi.org/10.1080/08145857.2019.1699003>
- Gauldin, R. (1995). *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Waveland Press Inc.
- Gallo, J., Graetzer, G., Nardi, H. y Russo, A. (1979). *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana.
- Godt, I. (1983). A New Look at Palestrina's *Missa Papae Marcelli*. *College Music Symposium*, 23(1), pp. 22-49. <http://www.jstor.org/stable/40374161>
- Grout, D. y Palisca C. (2001). *Historia de la música occidental*, 2. Alianza Música
- Greenberg, N. (1961). El Repertorio Coral Renacentista y el director de Coros. *Revista Musical Chilena*, 15(77), pp. 61-66. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1608>
- Grimshaw, J. (2012). Compositional phenomena in the *Missa Papae Marcelli*. *Recercare*, 24(2), pp. 5-33. <http://www.jstor.org/stable/24430179>
- Hill, J. (2008). *La música barroca*. Ediciones Akal
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Miserachs, v. (2004). La polifonía clásica, punto cardinal de la Reforma del *Motu Proprio* de San Pio x. *Revista de musicología*, 27(1), pp. 257-272. <https://doi.org/10.2307/20797850>
- Phillips, P. (2014). Singing Polyphony. *The Musical Times*, 155(1929), pp. 7-18. <https://www.jstor.org/stable/24615654>
- Randel, M. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial

- Restrepo, M. (2014). Propagando la Contrarreforma: Los madrigales de Francisco Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). *Revista de Musicología*, 37(1), pp. 141-168.
- Rickards, G. (1997). First Performances: Pfitzner's 'Palestrina'. *Tempo*, 201(70), pp. 35-37.
- Robledo, L. (1998). La música en el pensamiento humanista español. *Revista de Musicología*, 21(2), pp. 385-429. <https://doi.org/10.2307/20797531>
- Schaefer, E. (1994). A Reexamination of Palestrina's Role in the Catholic Reformation. *Choral journal*, (35), pp. 19-25.
- Toro, J. (2012). *Contrapunto sacro-vocal del siglo XXI. El estilo de Palestrina. Un análisis comparativo de los textos más representativos* [Tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. <http://hdl.handle.net/10784/515>
- Vieth, R. (2003). The Effect of the Left Hand Conducting Gesture on Inappropriate Vocal Tension in Individual Singers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 30(157), pp. 62-70. <https://www.jstor.org/stable/40319187>
- Williams, H. (2012). Children's Choir: Starting from Scratch: Ideas for a Successful Conference Choir. *The Choral Journal*, 52(9), pp. 67-69. <https://www.jstor.org/stable/23560706>

Principios del tratado *L'art de préluder* aplicados en la *Suite op. 5 n.º 3* de Hotetterre

Principles of Treaty *L'art de préluder* applied in the *Suite Op. 5 n.º 3* by Hotetterre

Andrea Yolanda Tarmeño Juscamaita



Universidad Nacional de Música



Lima, Perú

2018075044@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-4280-9244>

Introducción

Los elementos interpretativos presentados en el tratado *L'art de Préluder* proveen de recursos para la ejecución de la música barroca francesa, resultando de gran utilidad en la interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3* (Beghin, 2015, p. 60). Sin embargo, cada elemento necesita un estudio profundo de cómo llevar a cabo su ejecución, ya que la música francesa, por más que esté escrita, tiene reglas que es necesario entender y saber utilizar.

El estudio de los recursos interpretativos del tratado tiene como objetivo guiar la interpretación de la obra y este proceso se ha materializado a través de la práctica de cada elemento interpretativo. Para explicar cada parte, se proponen indicaciones relacionadas con las articulaciones, el *tempo* y la ornamentación, además de incluir la transcripción de la *suite*.

1. Música barroca francesa por Jacques Martin Hotetterre

En la época barroca, Jacques Martin Hottetterre, uno de los músicos más influyentes de la corte de Luis XIV, proporcionó fuentes de información para entender y ejecutar el estilo francés. Sus escritos servirán para la ejecución de la *Suite op. 5 n.º 3* transcrita a *fa* mayor para flauta dulce. Esta *suite* consta de cinco danzas y cada una de ellas requiere un estudio detenido de sus elementos para su interpretación.

1.1. Música y escritos teóricos de Jacques Martin Hotetterre

La mayor parte de la música de Hottetterre fue publicada entre 1707 y 1723. Aparte de ser intérprete y compositor, era conocido como pedagogo (House, 1991, p. 265). Como refiere Brown (1969), la obra *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez* de 1707 (*Principios de la flauta traversa o flauta alemana, de la flauta de pïco o flauta dulce y oboe*), es considerado el primer libro de instrucciones dedicado a estos instrumentos con el fin de describir las digitaciones, embocadura, articulaciones y ejecución de los ornamentos. Todos estos recursos muestran al ejecutante ideas para la interpretación de la música barroca francesa de los siglos XVII y XVIII (p. 266).



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

Hotteterre compuso otras obras llamadas sinfonías, las cuales se publicaron como *suites*. Está la primera colección titulada *Pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse continue, op. 2*, publicada en 1708, conformada por tres *suites* (Bowers, 1984, p. 42). Según House (1991), esta obra fue dedicada al rey e interpretada por el mismo Hotteterre, evidenciando su importancia en la corte. Esta colección fue modificada por el autor en 1715, al incluir cinco *suites*, que se publicó con el nombre de *Premier livre de pièces pour la flûte-traversière et autres instruments, avec la basse, op. 2*. (Haynes, 2001, p. 169-170).

Según House (1991), Hotteterre publicó el mismo año un segundo libro llamado *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et d'autres instruments, avec la basse, op. 5*, conformado por *suites*, aunque la tercera y la quinta recibieron el nombre de sonatas, mostrando así la influencia italiana de Arcangelo Corelli. Hotteterre presenta una tabla de ornamentos junto con la demostración de cómo realizar las ornamentaciones italianas.

Como señala Bowers (1984), además de las colecciones de *suites*, la producción de Hotteterre incluye también una colección de *Sonates en trio pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violons, op. 3*, publicada en 1712. En 1722 dio a la luz *La Troisième suite, op. 8*. Cada una de estas *suites* se editó sola y no como parte de una colección más amplia. La *Première suite de pièces à deux dessus, sans basse continue, pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violes, &c., op. 4* y *Deuxième suite de pièces à deux dessus, pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violes, &c., op. 6*, se publicaron en 1712 y 1717 respectivamente (p. 43).

1.2. *L'art de Préluder Op. 7*

El libro *L'art de préluder* (1719) constituye la fuente más importante sobre la improvisación de preludios en la primera mitad del siglo XVIII, ya que el tratado está ilustrado con numerosos ejemplos. El texto consta de once capítulos en los cuales se explican los principios básicos de ejecución de la música francesa barroca como el compás, el *tempo*, la *inegalité* y la ornamentación (Beghin, 2015, p. 60). Según Douglas (1968) estos tratados constituyen uno de los recursos más valiosos que tenemos sobre las características de la música de Hotteterre.

Además de sus *Principes de la flûte*, Hotteterre escribió otros dos tratados importantes considerados obras pedagógicas, *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments* (1719) y *Méthode pour la musette* (1737). Se argumenta que los tratados de Hotteterre son su mayor legado. En ellos, el autor proporcionó información práctica y muy detallada sobre la técnica, el estilo, la articulación y la ornamentación (Douglas, 1968, p. 45).

Los rasgos y características del tratado de Hotteterre lo convierten en un modelo de enseñanza, ya que tienen una indudable función pedagógica (Rey, 2001, p. 24). Dice Hotteterre (1719) que este tratado concede una exposición rica en detalles, no solo para el estudio de los preludios, sino también para la interpretación de la música instrumental francesa.

1.3. Contribución del facsímil

De acuerdo con Grier (2008), el facsímil se considera la fuente más confiable para una interpretación de época. Según Lawson y Stowell (1999), el uso del facsímil en

la interpretación de una pieza ha contribuido a la práctica de la lectura en notaciones antiguas, por lo que los intérpretes obtienen un enfoque mucho más claro acerca del fraseo, la articulación y otros elementos interpretativos de la época (p. 34).

Al momento de consultar el facsímil de la *Suite op. 5 n.º 3*, se puede notar que la tonalidad original de la pieza está en *re* mayor, escrita en clave de *sol* en primera línea y para flauta travesa (Hotteterre, 1715, p. 24). Para tocarla en flauta dulce se debe tener en cuenta que es un instrumento de tesitura baja. Según Laszewski (1984), al momento de tocar *suites* en la flauta dulce, será necesario transponerlas (p. 591). Para ello, teniendo en cuenta que el sonido más bajo de la flauta travesa es el *re*, la transposición será una tercera menor ascendente pasando a *fa* mayor (Addington, 1984, p. 42).

2. Interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*

Los aspectos que se desarrollarán en esta sección estarán enfocados en mi interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*, mediante la aplicación de elementos como los indicadores de *tempo*, ornamentaciones y la *inegalité*.

2.1. Los indicadores de *tempo* y ornamentaciones

En este punto se comenta acerca de dos indicadores de *tempo*, el *Lentement* y el *Gay* que se encuentran en los dos primeros movimientos de la *Suite op. 5 n.º 3* de Hotteterre. El primero, *Prelude* tiene *Lentement* como indicador. Asimismo, en el segundo, el término *Gay* hace referencia a la *Allemande*. De acuerdo con Brossard (1701), los indicadores mencionados ayudarán a determinar la velocidad con la que se interpreta la pieza. Por un lado, el término *Lentement* se encuentra a lo largo del periodo Barroco en la música francesa. Éste se puede tratar de manera pesante, con una actitud somnolienta (p. 292). A primera vista, esta connotación de *tempo* no se puede interpretar por sí sola; en los diccionarios modernos se la refiere como un *tempo* lento (Sawkins, 1993, p. 368). Por otro lado, según Rousseau (1767), el indicador *Gay* se utiliza en movimientos relativamente rápidos y moderados, como es el caso del segundo movimiento llamado *Allemande*. Para tener una referencia, en la música francesa el término *Gay* es equivalente al *Allegro* italiano (p. 144).

Tras la introducción de los indicadores de *tempo* *Lentement* y *Gay*, es posible deducir que la velocidad de la pieza sea relativa, ya que antes de la invención del metrónomo sólo se utilizaban palabras que describían el carácter y su velocidad. Para tener una idea más clara del *tempo*, propongo un pulso que se ajuste al objetivo de la pieza en busca de una exactitud e interpretación aún más informada. En este caso, el *Lentement* se llevará a $\text{♩}=35$ y el *Gay* a $\text{♩}=80$.

Hay que tener en cuenta que la propuesta del *tempo* es sugerida con base en lo expuesto anteriormente. Dependerá del intérprete si se varía el *tempo* de los indicadores *Lentement* y *Gay* de acuerdo con su buen gusto. Se llegó a este punto mediante la información teórica, aunque lo que realmente ayudó a definir los *tempi* fueron las primeras ejecuciones de la pieza, que resultaron experiencias clave para entender el carácter de ésta.

Para este primer punto, los *tempi* propuestos del *Lentement* y el *Gay* serán esenciales a fin de que el intérprete tenga una guía al empezar la interpretación de la *suite*, a partir de un estudio informado en el estilo francés.

Otro factor a considerar en la interpretación en la música barroca francesa son las ornamentaciones. Primero, se deberá conocer cómo se ejecutan y en qué momento agregarlos. Para introducirlos, el intérprete tendrá que interiorizar el estilo.

En la música barroca francesa, la ornamentación se encuentra escrita en la partitura. Compositores como Hotteterre, Couperin y Rameau escribían sus adornos tal cual querían que se tocasen (Hotteterre, 1708, p. 5). Hotteterre, en su *op. 2*, incluye una tabla de adornos junto a los modos de ejecución. Cada ornamentación que se presenta en la Figura 1 es protagonista en la *Suite op. 5 n.º 3*.

Figura 1

Figures des agréments



Nota. Tomado de *Premier livre de pièces pour la flûte traversière*, de J. M. Hotteterre, 1715, *Advertisement* p. 2.

Los adornos más utilizados en la *Suite op. 5 n.º 3* son el *port de voix*, el *coulement* y el *port de voix doublé*. Saint (1761) señala que el *port de voix* es considerado uno de los adornos más recurrentes en la música francesa. Este adorno se encuentra entre dos notas, repitiendo la nota inicial. Según Bang (1975) es el que puede expresar lo que el alma siente, ya que trata de llevar la voz de una nota a otra (p. 293). Por otro lado, el *port de voix doublé* se encuentra en un intervalo de tercera (Saint, 1761, p. 17).

Una de las reglas principales de los trinos, dependiendo del estilo de la pieza, es que comienza con la nota superior. Por otro lado, el *coulement* es similar a la apoyatura, considerado como un *port de voix* en espejo (Gury, 2014, p. 31). Hotteterre (1708) sugiere una regla para su uso y dice que en cada intervalo de tercera descendente se puede hacer un *coulement* (p. 5). En la Figura 2, se presentan las ornamentaciones más comunes en Hotteterre junto con su interpretación.

Figura 2

Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième Livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715 *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25.

En los últimos compases del *Prélude* podemos notar algunos de los adornos más frecuentes, como el trino y el *port de voix*. El trino en el barroco siempre empezará desde la nota superior, pero el *port de voix* se tomará desde la nota anterior, la cual vendrá siempre de forma ascendente.

Al empezar la ejecución de una pieza se debe tener una visión general de las indicaciones y ornamentaciones presentadas en la partitura.

2.2. Aplicación de la *inegalité*

Ésta dependerá del tipo de compás que se presente en cada movimiento. Las reglas están explicadas en el capítulo once del tratado *L'art de Préluder*, titulado “Des différentes espèces de mesures, avec des explications sur les croches”, traducido como “Diferente tipo de compases, con explicaciones de las corcheas” (Hotteterre, 1719, p. 57). Según Ponsford y Byrt (2000), este capítulo solo indica en qué indicador de compás se utiliza la *inegalité* (p. 333).

Moelants (2011) afirma que las notas *inégaies* forman parte fundamental de la música barroca francesa. A diferencia del estilo italiano, éstas se tocarán de diferente forma según sea el caso (p. 449). De acuerdo con Mozart (1756), las notas *inégaies* o *inegalité* se refieren a la desigualdad rítmica de dos o más notas de igual valor, es decir, si hay dos corcheas, ambas se tocarán diferentes. Según Neumann (1988), la *inegalité* se puede tocar como largo-corto o corto-largo (p. 144).

La primera duda al momento de interpretar las notas *inégaies* es determinar la duración de cada una de ellas. Incluso, con las instrucciones de los tratados, es poco probable que se logre una separación exacta de las notas. Una forma de presentarlas es agregando un puntillo a la nota *inégal*. Louille, en 1696, ilustró la ejecución de estas con una corchea con puntillo seguida de una corchea normal (Moelants, 2011). Una de las características de las notas *inégaies* es que haya un espacio entre ellas, es decir, crear la ilusión de pequeñas cesuras entre notas (Dolmetsch, 1915, p. 58). De igual manera, la *inegalité* se caracteriza por aplicarse en las notas más rápidas en una pieza. Dependiendo del indicador de compás, se aplicará en las semicorcheas, corcheas y negras y solo se empleará mientras la melodía se mueva por grado conjunto (Hotteterre, 1719, p. 58).

El primer y segundo movimientos de la *Suite op. 5 n.º 3* están en compás de 4 tiempos, el cual se representa en forma de C. La *inegalité* en este compás se aplicará en las semicorcheas (Hotteterre, 1719, p. 57). Para los instrumentistas de viento, la *inegalité* va de la mano de la articulación “tu-ru” o “te-re”. La articulación “ru-re” se aplicará en las notas largas. El motivo por el cual la *inegalité* no se escribe es para interpretarla de manera sutil (Mozart, 1756).

A continuación, se presenta la partitura original y la transcripción para flauta dulce con mi interpretación de la *inegalité* y su articulación. En este primer movimiento, la *inegalité* se aplica en las semicorcheas. En el primer compás hay un silencio de semicorchea y tres semicorcheas; entonces, la primera semicorchea, es decir, la nota *fa*, será corta, el *sol*, largo y el *la*, corta. Para realizar la *inegalité* de una manera exacta, se le agrega un puntillo a las semicorcheas que deban ser más largas. Uno de los recursos que ayuda a la *inegalité* es la articulación, la cual dependerá del intérprete. En mi forma de articular las tres semicorcheas, usaría las articulaciones “te re te”. La articulación “re” dará la impresión de que la nota dura más y podremos realizar la *inegalité*.

Según Quantz, para tocar notas breves se recurrirá a las sílabas “ti” o “te”. Para notas más prolongadas se articularán las sílabas “di” o “de”, así como también “ri” o “re”. La sílaba “ri” no se puede utilizar al comienzo de cada frase, ya que para empezarla se tiene que dar un ataque claro (Murillo, 1997, p. 90).

En el cuarto tiempo del primer compás, la *inegalité* se presenta en una galopa. En este caso, la ligadura va junto a una corchea y una semicorchea, la notas *mi* y *fa* se tratarán con la articulación “te-re” y la segunda semicorchea se articulará ‘te’. En el segundo compás, en la anacrusa al segundo tiempo, la *inegalité* se aplicará desde la primera semicorchea junto a la segunda. Las semicorcheas se tratarán de la siguiente manera: “te-re te-re te”. La articulación “re”, se refiere a las notas largas o a las notas con puntillo. La *inegalité* en el *Prelude* se presenta en la Figura 3 (Anexo 1) y en la Figura 4 se muestra el facsímil de la pieza.

Figura 3

Troisième Suite, Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 24.

Figura 4

Troisième Suite, Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 24.

En el segundo movimiento, las semicorcheas serán también *inégaes*, pero en este caso, las tres semicorcheas del segundo tiempo se tratarán de manera *égal*, ya que no se encuentran por grado conjunto. Los intervalos de tercera y demás rompen con la regla de la *inegalité*. En el cuarto tiempo, las semicorcheas de la galopa se tratarán *égales*. La aplicación de la *inegalité* se muestra en la Figura 5 (Anexo 2), y se presenta el facsímil en la Figura 6.

Figura 5

Troisième Suite, Allemande



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 25.

Figura 6

Troisième Suite, Allemande



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25

El tercer movimiento de la *suite*, denominado *Courante*, en algunos casos se puede interpretar como intensamente lento o intensamente vivo (Hotteterre, 1971, p. 58). Hilton (1977) considera que la *Courante* se caracteriza por tener una vivacidad rítmica y una nobleza inherente (p. 161). Hotteterre (1719), afirma que las corcheas son *inégales* en el compás de 3/4. El uso de la *inegalité* puede variar si la melodía va por saltos o no se encuentran por grado conjunto (Neumann, 1965, p. 321).

Las corcheas en este movimiento serán *inégales* y las que no se encuentren en grado conjunto, como en el compás 2, serán tratadas como *égales*. En el siguiente sistema las corcheas ya tienen la indicación de cómo se tratarán. En este caso, tampoco están en grado conjunto, lo cual ayuda a decidir que serán *égales*, es decir, cada valor de corchea será la misma. La *inegalité* se presenta en el compás de 3/4 del *Courante* en la Figura 7 (Anexo 3).

Figura 7

Troisième Suite, Courante



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25

En el cuarto movimiento, *Grave*, el indicador de compás es 3/2. En este caso la *inegalité* se aplicará en las negras (Hotteterre, 1719, p. 58). Ésta se encuentra en los compases 6 y 7. La primera negra del compás 6 será corta, la segunda, larga y la tercera, corta. La *inegalité* se presenta en el compás de 3/2 en la Figura 8 (Anexo 4). El facsímil se muestra en la Figura 9.

Figura 8

Troisième Suite, Grave



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième suite op. 5 n.º 3*, p. 27.

Figura 9

Troisième Suite, Grave



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième suite op. 5 n.º 3*, p. 27.

En este movimiento, la *inegalité* se aplica en las negras, las cuales solo las encontramos en los compases 6 y 7. De igual manera, se asociarán como notas corta y larga a partir de la primera negra. Las articulaciones que se tratarán serán “te-re-te”, pasando al siguiente compás, cuando cae en el primer tiempo fuerte. Las siguientes dos negras serán *égal*, es decir, ambas notas serán iguales y se usará la articulación “te-re”.

Como señala Hotteterre (1719), si el indicador de compás es de 6/8, compuesta por dos tiempos de negra con punto, las corcheas son *égales* y las semicorcheas son *inégaes*. Este tipo de compás, generalmente, hace referencia a la *Gigue* (p. 60) que tiene un carácter alegre, es decir, está conformada por ritmos saltados. La *Gigue* se escribe en compases de 6/4 y 6/8.

En el último movimiento, la *inegalité* también se realizará en las semicorcheas, pero en este caso todas las notas serán *égales* por ser corcheas, mas no semicorcheas. La *inegalité* se presenta en la Figura 10 (Anexo 5) y en la Figura 11 se muestra el facsímil del movimiento.

Figura 10

Troisième Suite, Gigue



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 28.

Figura 11

Troisième Suite, Gigue



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la base continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 28.

Conclusiones

- Se llegó a profundizar en la música de Jacques Martin Hotteterre mediante la introducción de la parte teórica, el aporte musical del tratado y el uso del facsímil, lo que permitió tener una visión más cercana al carácter de su música para la interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*.
- El objetivo de esta investigación fue abordar las dificultades de la música barroca francesa. El tratado *L'art de Préluder* de Hotteterre resultó clave para resolverlas. El aporte principal de este trabajo se basa en mi interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*, dando recursos para ejecutarla. Los resultados obtenidos resolvieron dudas acerca de la *inegalité*, indicadores de *tempo* y ornamentación.
- Tras el estudio de los indicadores de *tempo*, se tuvo una mejor visión de los dos primeros movimientos y se concluyó que, proponiendo un *tempo* a cada indicador, la interpretación lograría la sonoridad de la época según al estilo francés. La ejecución de las ornamentaciones en la música francesa hizo no solo interpretarlas de acuerdo con la partitura, sino también aplicarlas en el caso que no se encuentren escritas. Los intérpretes tomarán estas ornamentaciones como referencias para sus propias interpretaciones.
- En el tratado *L'art de Préluder* se obtuvo información necesaria para abordar la *inegalité*. Para ello, se propone una serie de sugerencias y posibles articulaciones a fin de que este recurso esté aún más claro a la vista de los intérpretes de la música barroca francesa.
- El conjunto de todos los aspectos realizados en esta investigación brinda posibilidades para una más adecuada interpretación de una *suite* francesa o música francesa en general.

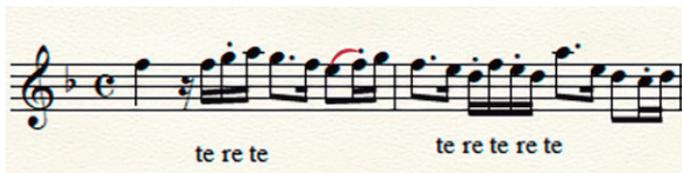
Referencias

- Addington, C. (1984). In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750. *Early Music*, 12(1), pp. 34-48. <https://doi.org/10.1093/earlyj/12.1.34>
- Bang, B. (1975). Interpretation of French Music. *Early Music*, 3(3), pp. 293-295. <https://doi.org/10.1093/earlyj/3.3.293>
- Beghin, T. (2015). *The virtual Haydn: Paradox of a twenty-first-century keyboardist*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226195353.001.0001>
- Bowers, J. (1984). The Hotteterre family of woodwind instrument makers. En R. de Reede (Ed.). *Concerning the Flute*, (pp. 33 - 54). Broekmans en Van Poppel.
- Brossard, S. de. (1701). *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez*. Christophe Ballard. [https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Brossard,_S%C3%A9bastien_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard,_S%C3%A9bastien_de))
- Brown, H. M. (1969). Principles of the Flute, Recorder & Oboe. *Notes*, 26(2), pp. 266-267. <https://doi.org/10.2307/896148>
- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*. Handbooks for Musicians. https://books.google.com.pe/books/about/Interpretation_of_the_Music_of_the_17th.html?id=bWBs3Ginx9sC&redir_esc=y
- Douglas, P. M. (1968). *Rudiments of the Flute, Recorder, and Oboe (Principes de la Flûte)*. Dover Publications. https://books.google.com.pe/books/about/Principles_of_the_Flute_Recorder_and_Obo.html?id=8S5wKNYYXpYC&redir_esc=y
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Akal Ediciones, Cambridge University Press, [1996]. <https://doku.pub/documents/grier-james-la-edicion-critica-de-musica-historia-metodo-y-practica-yl4wm3zkzwqr>
- Haynes, B. (2001). *The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy 1640-1700*. Oxford University Press. https://books.google.com.pe/books/about/The_Eloquent_Oboe.html?id=LflrQndxBjgC&redir_esc=y
- Hilton, W. (1977). A Dance for Kings: The 17th-Century French "Courante". Its Character, Step-Patterns, Metric and Proportional Foundations. *Early Music*, 5(2), pp. 160-172. <https://www.sjsu.edu/people/gordon.haramaki/courses/performance/s1/Hilton.pdf>
- Hotteterre, J. M. (1708). *Premier livre de pieces pour la flûte-traversiere, Op. 2*. Christophe Ballard.
- Hotteterre, J. M. (1719). *L'art de preluder sur la flute traversiere, Op. 7*. L'auteur, Foucault. [https://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_(Hotteterre,_Jacques))

- Hotteterre, J. M. (1715). *Pieces pour la flute traversiere, Op 5. L'auteur, Foucault.*
[https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_Op.5_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_Op.5_(Hotteterre,_Jacques))
- Laszewski, R. M., Higbee, D., & Haas, E. C. (1984). The Baroque Flute. *Early Music*, 12(4), pp. 587-591. <https://doi.org/10.1093/earlyj/12.4.591-a>
- Lawson. C. & Stowell. R (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction.* Cambridge University Press.
<https://assets.cambridge.org/97805216/21939/sample/9780521621939wsc00.pdf>
- Moelants, D. (2011). The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(5), pp. 449-460.
<https://doi.org/10.1525/mp.2011.28.5.449>
- Murillo, R. (1997). *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's esaii d'une méthode pour apprendre á jouer de la flute traversiere.* Arizona State University.
- Neumann, F. (1965). The French "Inégales", Quantz, and Bach. *Journal of the American Musicological Society*, 18(3), pp. 313-358. <https://doi.org/10.2307/830704>
- Neumann, F. (1988). The Notes inégales Revisited. *The Journal of Musicology*, 6(2), pp. 137-149. <https://doi.org/10.2307/763711>
- Ponsford, D. & Byrt, J. (2000). Interpreting the Notes Inégales Evidence. *Early Music*, 28(2), p. 333. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXVIII.2.333>
- Rey, B. (2001). Manuels scolaires et dispositifs didactiques. En Y. Lenoir et al. (Dir.), *Le manuel scolaire et l'intervention éducative. Regards critiques sur ses apports et ses limites* (pp. 25-40). Editions du C.R.P. <https://doi.org/10.24452/sjer.24.3.5384>
- Rousseau, J.J. (1767). *Dictionnaire de musique.* Chez la veuve Duchesne.
<https://archive.org/details/dictionnairedem00rous/page/n5/mode/2up>
- Sawkins, L. (1993). Doucement and légèrement: Tempo in French Baroque Music. *Early Music*, 21(3), pp. 364-374. <https://doi.org/10.1093/em/XXI.3.365>

Anexos

Anexo 1. Articulaciones para ejecutar la *inegalité*



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 24.
[https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_op.5_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_op.5_(Hotteterre,_Jacques))

Anexo 2. La articulación presentada fue *égal* porque se rompió la regla de la *inegalité*



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 25.

Anexo 3. Se presentan notas *inégales* y *égales*



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 26.

Anexo 4. La *inegalité* se presentó en las negras por ser el valor más pequeño del movimiento



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 26.

Reseñas



Manu Vera Tudela: *21 guitarristas del Perú*

Asociación por la Cultura y Educación Digital 2022

María Alejandra Carrillo Fidel
→ **Sociedad Filarmónica de Lima** ←
Lima, Perú
male.carrillof@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-3694-1980>

A primera vista, el espíritu inquisidor del entrevistador parece caer en un relato similar: casi todos los entrevistados tenían un amigo o amiga que tocaba la guitarra, un hermano mayor o un tío que llegaba a casa de vez en cuando con este instrumento entre las manos. Muchos músicos se iniciaron con una guitarra perteneciente a sus padres, esa que no se tocaba así no más. Por momentos, parece que la guitarra se cruza en sus caminos; para otros es una búsqueda. Al leer los relatos que Vera Tudela reúne, parece que el hogar es la base de este aprendizaje y rápidamente escala gracias a una mezcla de talento natural y una tenaz práctica. La guitarra se encontraba en todos los hogares sin importar el estatus social o económico, en diferentes regiones del Perú. Estas historias comunes, que hasta pueden sonar a cliché, van dejando en el lector un sabor diferente, superan lo anecdótico y viran hacia nuevos caminos de aprendizaje. A través de las preguntas, tal vez sin proponérselo, Vera Tudela crea las bases de la reconstrucción de una escena musical particular: el mundo de los guitarristas peruanos.

Manuel Vera Tudela (Lima, 1984) es un periodista, guitarrista y cantautor peruano, que actualmente radica en Viena, Austria. Estudió periodismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su género favorito, como él mismo señala, es la entrevista y no dudó en emprender una aventura que tomó años, grandes esfuerzos de logística para contactar a los diferentes guitarristas y superar los nervios de entrevistar a gente que admiraba. En cafés, casas, escuelas de música o a través de Skype, Vera Tudela despliega una serie de preguntas a 21 guitarristas de diferentes edades, géneros, rubros musicales, mundos laborales. 21 visiones diferentes sobre la música, pero todos con un elemento en común: la guitarra.

La imagen que queda como lector al final del libro es la descrita por Lucho González, el guitarrista como el gran armonizador. Un instrumento que en su versatilidad ha encontrado espacios diversos y representantes en diferentes géneros. El libro reúne reconocidos nombres como Andrés Prado y sus trabajos de jazz. Vera Tudela tuvo la suerte de entrevistar a leyendas de la música peruana como Jaime Moreyra, guitarrista del grupo Los Shapis o a Martín Choy, reconocido por sus años junto a Los Mojarras y la emblemática canción "Triciclo ambulante". Las entrevistas trascienden edades, periodos históricos o géneros. Por ejemplo, Lucho González narra su trabajo con Chabuca Granda y Mercedes Sosa, pero no deja de lado la enorme influencia que tuvo la música brasileña en su trabajo y arreglos. La guitarra andina tiene un espacio



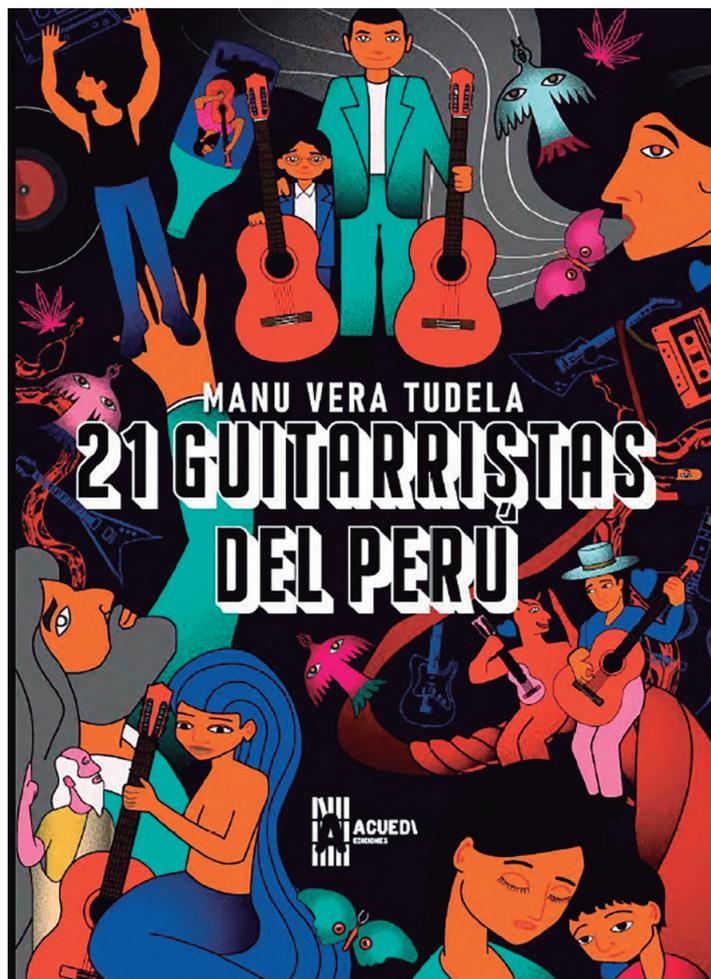
especial en las entrevistas a Manuelcha Prado u Omar Vargas, guitarristas que pueden parecer muy diferentes entre sí, pues sus visiones y experiencias no se parecen, pero que forman parte de un espacio poco estudiado en el Perú: las escenas musicales andinas. Vera Tudela no deja de lado a las mujeres, aunque él mismo asume que por razones de tiempo y espacio tuvo que dejar a otras fuera del libro. Entre las guitarristas que logra entrevistar están Natalia Vajda Viacava, Ruth Huamani y Veronik. La guitarra criolla tampoco queda de lado. Por ejemplo, una extensa entrevista a Willy Terry se encuentra hacia el final del libro.

Todas las entrevistas mantienen una estructura similar: se van ampliando o estrechando según la historia personal del entrevistado, algunas respuestas son muy breves, precisas, otras se explayan, pues narran historias, vivencias, nuevas visiones del mundo y su relación con la música. Cada entrevista se inicia con una pregunta en común: cuándo y cómo se iniciaron como guitarristas. A partir de esta pregunta se empieza a jalar una madeja diferente entre los 21 personajes. Algunos como Gonzalo Manrique cuentan su paso a través de la formación clásica y académica. Hay respuestas como las de Charly Parra que se decantan más en ejemplos, referentes musicales, anécdotas personales sobre el escenario. Omar Vargas o Andrés Prado dan respuestas profundas, a veces hasta filosóficas. Parece que responden planteando una incógnita, abriendo una nueva ventana de reflexión. Por momentos, las entrevistas pueden caer en tecnicismos sobre marcas de guitarras, notas y estilos que no son usuales para muchos lectores, pero una vez superados esos pasajes, lo revelado por los músicos dibuja un collage diverso que parece un esbozo de la diversidad musical del Perú y el primer paso para conocer parte de la historia de la música peruana contemporánea.

El libro de Manuel Vera Tudela es una invitación a conocer un espacio íntimo, fuera del concierto, del videoclip, del disco y que transporta a un café, a una sala donde el músico no es solo aquel sujeto talentoso. Más allá de sus virtudes es un humano que se desarrolla en un espacio donde hay competencias, dificultades, prejuicios, discriminación y hasta la necesidad de mantener ingresos económicos. Deja al lector con la confluencia de diversos discursos sobre la música andina, sobre el rock, sobre la educación musical en el Perú. Incluso, da la oportunidad de comprender las complejidades, limitaciones y luchas impuestas a las mujeres que deciden elegir la música como una profesión y la capacidad de usar la música como vehículo para empoderar nuevas generaciones, como es el caso de Natalia Vajda Viacava, fundadora del Warmicamp.

Las entrevistas a Jaime Moreyra, por ejemplo, trazan la historia de la chicha en el Perú, su importancia y su desarrollo desde una de sus voces fundadoras. Recopila nombres de la guitarra andina o criolla antes que se pierdan en el tiempo. Asimismo, muestra una escena diversa donde también se crea jazz, blues, rock o lo que llaman en el libro, "fusión". Como menciona Martín Choy, este libro es una oportunidad: "Si seguimos y si la gente sigue viendo y reconociendo que hacia adentro hay mucho por explorar, y explotar también con respeto, utilizar la música como herramienta para unir y hacer un movimiento que de alguna forma se pueda llamar, como se reclama hace tiempo, un rock peruano, que suene a Perú; lo que es un poco difícil porque el Perú puede sonar a muchas cosas". Tal vez, Vera Tudela, sin proponérselo, dio en este libro de entrevistas la oportunidad – aunque de a pocos – de conocer e ir estableciendo una historia de la música en el Perú que suene a Perú, para que quienes decidan leer este libro, reconozcan

entre sus líneas la labor de recopilación de información, datos, conocimientos, visiones que servirán a futuras generaciones para la reconstrucción de escenas musicales. Reconocer que en el formato propuesto por el autor existe la posibilidad de más conocimiento sobre la guitarra, la música peruana y sus actores, quienes muestran que es posible hacer arte en este país sin pensarlo sólo como un pasatiempo.



Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana

Julio Mendivil / Raúl R. Romero, editores.
Instituto de Etnomusicología PUCP, 2023

Luis Alvarado

→ **Pontificia Universidad Católica del Perú** ←

Lima, Perú

unautobus@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8001-1089>

La aparición de un libro como *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* apunta a poner de manifiesto el desarrollo de la musicología en el Perú, a pesar de las condiciones difíciles que dicha disciplina tiene para establecerse en nuestro medio. Ese desarrollo tiene que ver con una cada vez mayor producción teórica y la aparición de nuevos investigadores, como también con la creación de una Maestría en Musicología, el surgimiento de una Asociación Peruana de Musicología (ASPEMUS) y la producción de un primer congreso. Esto apunta a dinamizar y generar un movimiento que hace visible las iniciativas y trabajos que se están realizando. Habría que añadir que, como un marco general, este libro se sitúa también en un momento de reconfiguración y ampliación de focos de estudio, que habían estado ausentes en el debate académico. No sólo estamos ante un libro que busca una mayor inclusión de géneros musicales, sino, sobre todo, nuevos ángulos para abordar el fenómeno musical. La gran ausencia en el libro son los estudios de géneros amazónicos, pero, por otro lado, es destacable encontrar aproximaciones desde la teoría de género para el estudio de música andina y de las prácticas musicales de las comunidades LGBTI.

Compuesto de doce textos, agrupados en tres secciones. "Identidades" (En construcción)", "Liderazgos (En disputa)", y "Transgresiones (En negociaciones)", hay mayoritaria presencia de textos que abordan música y artistas relacionados, de una u otra forma, con el mundo andino; tres más sobre compositores académicos, dos sobre rock y uno propiamente relativo a estudios de género que aborda el universo de una nueva música joven de Lima. Si bien todos los textos ameritan un comentario, quiero destacar algunos que permitan presentar la diversidad de pensamientos que el libro alberga.

El de Zoila Vega, sobre los modelos normativos que produce la socialización de producciones discográficas en la interpretación de yaravies, permite entender lo entroncada que la música popular se encuentra con las tecnologías de grabación y reproducción, y cómo se va construyendo o fijando una tradición a partir de esa forma de socialización de la música que permite la tecnología. Queda abierta aún la pregunta



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

acerca de cuánta influencia e importancia tuvieron los productores de los principales sellos discográficos en la producción de la música popular. Por otro lado, el texto de Raúl Romero sobre los compositores indigenistas de la década del 20, propone entender cómo se ha construido esa leyenda negra por la cual, a dichos compositores, se les atribuye cierto carácter de amateurs, solo por el hecho de componer en su mayoría para piano o utilizar melodías pentatónicas. Romero busca esclarecer las condiciones en las que estos compositores trabajaron y la riqueza que tienen como movimiento generacional. De alguna manera, lo que se busca es cuestionar el relato de un progreso, asociado a una visión discriminatoria, que ha puesto a esta generación en desventaja, y más bien entenderlos a partir de la relación que ellos tienen con su época y con el centralismo limeño. Es muy significativo que esta generación se haya desarrollado principalmente en ciudades como Arequipa, Cusco y Puno.

El texto de Aurelio Tello sobre los compositores de la Generación del 50, propone una sistematización muy detallada, que hacía falta para entender la forma en cómo se desarrolló dicha generación. Es muy valioso porque ésta fue muchas cosas, además de traer los sonidos de la vanguardia musical. Entender a la Generación del 50 implica también entender su relación con la Orquesta Sinfónica Nacional, con las redes internacionales, con la filiación a la música popular, etc. En suma, la Generación del 50 es también un mosaico complejo que Aurelio Tello ha logrado muy bien retratar. Sin comprender este gran universo, no es posible estudiar a fondo aspectos sobre esta generación.

El texto que Rodrigo Chocano dedica al disco *Akundún* de Miki Gonzales es también un buen ejemplo de los enfoques que viene trayendo una nueva generación de musicólogos peruanos, en este caso sobre lo afroperuano. Chocano pone sobre la mesa el carácter de Miki Gonzales situado en El Carmen, produciendo desde allí, como un elemento que le provee autenticidad, sin que esto se entienda únicamente como una labor de rescate, sino como un trabajo de creación a partir de esa vivencia. Miki se conecta con otras tradiciones musicales afrodiaspóricas, como el *high life* africano o el *hip hop*, y ese encuentro es el *big bang* del sonido que desarrolla en *Akundún*. Queda aún por entender, sin embargo, qué relación genera Miki Gonzales con la propia escena de rock peruano de la que él emerge, y su relación con el lenguaje internacional del rock de ese momento (*new wave* y *post punk*), tan abiertos a incorporar géneros afrodiaspóricos como el *ska*, el *reggae* o el calipso, además de su papel como productor, en ese mismo momento de, por ejemplo, agrupaciones como Cimarrones, que desarrollan un sonido afín.

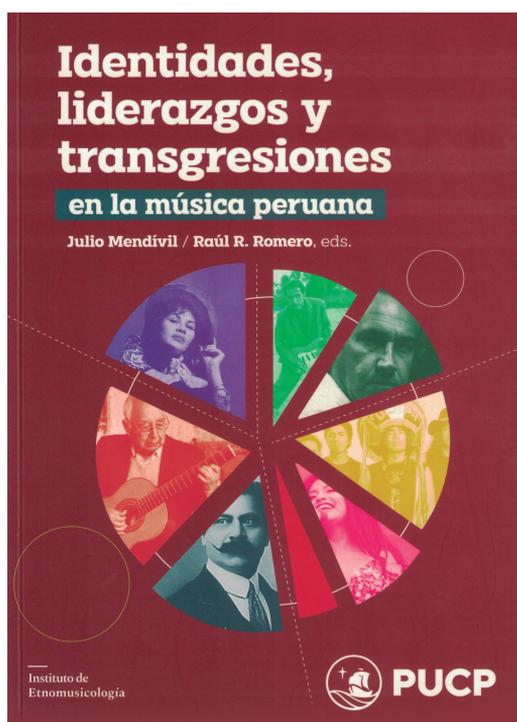
Finalmente, el artículo de Fiorella Montero abre una puerta que no había sido cruzada aún por la musicología en el Perú, que tiene que ver con los estudios de las comunidades LGBTI. La aproximación de Montero busca ser didáctica, en tanto presentar un detallado marco teórico, puesto que no sólo se trata de hablar de actores de una comunidad, sino de establecer también un tipo de pensamiento, una teoría *queer*, una teoría de lo disidente. Montero realiza tres estudios de caso, con tres artistas que provienen de ámbitos muy diferenciados: el cantante y activista trans Eme, dedicado a géneros de música criolla; la compositora y productora Valeria Valencia, que transita

del indie pop a la música electrónica, y cuyas letras explicitan una sensibilidad lésbica; y la cantante Wendy Sulca, que ha tenido una trayectoria que ha ido del huayno a la música pop y que siempre ha manifestado su apoyo a la comunidad LGBTI.

En el campo de estudio de Montero hay un universo, es decir, muchas sensibilidades, públicos, productos musicales, formas de vincularse con la industria, etc. Y el texto apunta a entender esa diversidad. Habría que agregar quizá que una teoría *queer* podría también ayudarnos a conocer otros fenómenos musicales no solamente circunscritos a la comunidad LGBTI.

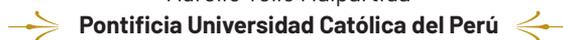
El libro se complementa con textos, todos muy interesantes, de Julio Mendivil y Julia María Sánchez Fuentes, sobre las estrellas del huayno popular andino, otro de Camilo Pajuelo, sobre la escuela ayacuchana de guitarra andina, uno de Julio Mendivil sobre Flor Pucarina, uno más de Vera Wolkowicz sobre Daniel Alomía Robles y aquellos de Marino Martínez sobre Armando Guevara Ochoa, de Katharina Döring en torno a Yma Sumac y de Patricia Oliart de las bandas de rock fusión.

Junto con otros libros como *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*, *Sabor Peruano*, y *Diez historias caletas de la música juvenil peruana* (estos últimos enfocados desde lo periodístico), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* se suma a una tendencia mayor de libros que recopilan investigaciones de géneros diversos de la música peruana, casi al modo de grandes revistas. Pero este libro permite también conocer las tendencias de pensamiento y metodologías que se vienen desarrollando en la musicología en nuestro país, y los nuevos horizontes que están abriendo.



Geoffrey Baker: Armonía dominante, Música y sociedad en el Cusco colonial, PUCP, 2020

Aurelio Tello Malpartida



Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

Entre los estudios que dan cuenta de la actividad musical en la imperial ciudad del Cusco, sede del antiguo Tahuantinsuyo, devenida centro nuclear de la vida cultural, artística, religiosa y de otros órdenes del mundo virreinal en el sur peruano, destaca el que hace algunos años dio a conocer Geoffrey Baker, músico e investigador británico, con el título de *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cusco* (2008), a cuyo contenido accedimos en una ponencia en el congreso de musicología realizado en el marco del Festival de Música Barroca y Renacentista “Misiones de Chiquitos” efectuado en Santa Cruz de la Sierra en el 2008. Una docena de años después, el Fondo Editorial de la PUCP puso en circulación la versión en español de este trabajo con el título de *Armonía dominante, Música y sociedad en el Cusco colonial*, que amplía los horizontes de conocimiento sobre una ciudad de rico pasado histórico, en la que han quedado huellas materiales contundentes de la actividad de compositores, maestros de capilla, cantores, ministriles, ejecutantes de instrumentos y centros musicales de variado perfil: su catedral, sus parroquias, conventos, pueblos misionales o doctrinas, su universidad y, por qué no, sus calles, plazas y espacios públicos.

El autor ha realizado un trabajo de largo aliento en la vida musical de la ciudad del Cusco, desde su tesis doctoral para la Universidad de Londres en 2001, publicando artículos y colaboraciones en revistas científicas –*Il Saggiatore Musicale*, la *Revista Andina*, la *Latin American Music Review* y *Early Music*– en los que fue aportando avances que más tarde integró como capítulos a su libro de 2008, sobre todo, lo que se refería a la música en las comunidades indígenas de la región y la vida musical en conventos y monasterios.

Baker organiza su libro en cinco grandes capítulos: 1. El paisaje sonoro urbano; 2. La Catedral y el Seminario de San Antonio Abad; 3. Conventos y monasterios; 4. Las parroquias urbanas y 5. Las doctrinas de indios rurales. Cada capítulo ofrece una conclusión, dada la especificidad y diferenciación de las áreas de estudio, de los repertorios, de las prácticas musicales y de la incidencia de lo sonoro en la vida de la ciudad.

En la Introducción está la declaración de principios con los cuales Baker estudia la música en el Cusco. Apuesta por aplicar a su trabajo el concepto de “musicología urbana”, a fin de poner la mirada menos en obras y autores –que enmascaran una ausencia: la del sujeto andino– y más en la práctica musical –que abarcaba a todos los estamentos de la sociedad cusqueña, indios, mestizos, criollos y españoles–, desligándose de la musicología convencional que ponía el énfasis en las partituras



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

y no en quienes las hacían audibles. Además, una mirada al índice señala que Baker organiza la información consensuando con lo que ya hace bastante tiempo se viene tomando como punto de partida: la vida musical durante el virreinato estuvo localizada en espacios diferenciados en los que había todo un sistema de organización y administración, con responsabilidades específicas, repertorios puntuales y finalidades exclusivas: catedrales, parroquias, conventos, colegios, misiones o doctrinas, para lo religioso; teatros, corrales de comedias, plazas y ámbitos domésticos para lo profano. El primer capítulo toca al paisaje sonoro y cómo éste se conforma por la puesta en juego de elementos que hacían del Cusco una gran caja de música. El proceso de urbanización fue inherente a la conquista y los espacios de las ciudades se diseñaron para reproducir una visión jerarquizada y estructurada a la manera europea que sirviera a la conversión religiosa y en la cual la música tuvo un papel preponderante. En la ciudad del Cusco se dieron cita una amplia gama de instituciones –iglesias parroquiales, monasterios, colegios, la catedral misma– de la cual emanaban sonidos que conectaban a la población con el espíritu religioso que expresaban. Los sonidos de las campanas recordaban el poder gemelo que operaba sobre la ciudad –los de la Iglesia y de la Corona–, y sus repiques pueden ser considerados música por su variedad de timbres, tonos, duraciones y silencios, así como la diversidad de ocasiones en que eran tocadas para significar júbilo, luto, o anunciar ceremonias civiles y religiosas. Anunciaban lo extraordinario, pero asimismo lo cotidiano, pues regulaban los horarios de la gente para el trabajo, el descanso, la devoción y la celebración. Parte del paisaje urbano lo constituían los instrumentos de gran sonoridad –trompetas, atabales– asociados alregonero que comunicaba mensajes, órdenes y decretos que normaban la vida social. Las ceremonias civiles y el ceremonial religioso de las procesiones –la del Corpus Christi, por ejemplo– encontraron en las plazas su lugar idóneo para celebrarse. La estrecha relación entre armonía sonora, física y social, establecida en la Europa renacentista, se trasladó a América y el Cusco fue uno de los ámbitos donde tuvo plena vigencia. Sólo que esa armonía sonora fue impuesta como parte de una política de expansión europea. “La imposición de la armonía en América fue un programa multifacético efectuado en una serie de planos –físico, moral, religioso y cultural–” remarca el musicólogo inglés cuando explica la presencia de lo sonoro en el virreinato peruano.

Parte de la música de la ciudad lo conforma el conjunto de expresiones cultivado en ambientes domésticos, rastreable por la abundante cita de instrumentos –guitarras, arpas y vihuelas– en testamentos de hombres y mujeres españoles y andinos. La música no sería necesariamente profana y pudo haber tenido un matiz religioso. También, representaciones visuales dan cuenta de una asidua práctica de música secular como puede verse en las láminas de Guaman Poma de Ayala o decoraciones en muros de templos y conventos.

El capítulo 2 está dedicado al pilar de la religiosidad en cualquier ciudad de España o de la América Colonial: la catedral. Sólo que en el caso del Cusco la preeminencia musical no la tuvo la capilla catedralicia, sino la que se formó en el Seminario de San Antonio Abad, aunque hubo un grupo de cantores contratados por el cabildo de la catedral. Músicos y cantantes seminaristas solemnizaron infinidad de ceremonias dentro y fuera de los muros de la catedral y tuvieron en ella una sostenida presencia a lo largo de los tres siglos que duró el virreinato. Este capítulo le da al autor

la oportunidad de hacer una revisión historiográfica acerca de la música en el Cusco colonial y trabajos señeros como los de Robert Stevenson y Samuel Claro Valdés son revisados y valorados en la medida de los aportes que dieron en su momento. Baker abunda en precisar el papel que jugó el conjunto del Seminario de San Antonio Abad en la vida musical catedralicia y de lo que representa su acervo, incluidas las comedias que se conservan en él. Hubo ocasiones en que la celebración de actos jubilaes, como la llegada de un nuevo obispo o la elección del rector del Seminario como obispo del Paraguay, motivaron la composición y representación de comedias y óperas.

Este capítulo da un espacio al estudio de la participación de músicos andinos y africanos. La información aparece de manera indirecta en documentos que hablan de los indios cantores o de los yanacunas de la catedral donde se agrupaban sacristanes, campaneros y cantores. Parece que los pocos africanos músicos en el Cusco fueron trompetistas. Baker revisa también la documentación regulatoria de la vida musical como las Constituciones sinodales del obispo Gregorio de Montalvo y las necesarias interacciones institucionales entre Catedral, Seminario y parroquias varias.

Un apartado especial merecen los estudios de caso sobre músicos catedralicios. Por un lado, las familias de músicos; por otro, los músicos de la catedral. Los del siglo XVII son estudiados a partir de la consulta en fuentes de primera mano y quizá éste sea uno de los aportes esenciales del trabajo de Geoffrey Baker. Se anotan procedencias sociales, vínculos con la capilla de Seminaristas, relaciones con los conventos donde enseñaban, su actividad como organeros, el tipo de prebendas y canonjías que solicitaban y acaso llegaban a obtener, su carrera sacerdotal si vestían hábitos o sotana, el financiamiento para el desarrollo de su actividad musical con segundos empleos. No deja de sorprender que un músico del relieve de Juan de Araujo sea pasado por alto, ya que entre sus estancias como maestro de capilla en Lima y luego en La Plata -antes Charcas, luego Chuquisaca y más tarde Sucre- estuvo en el Cusco un breve periodo ocupando el mismo cargo. Araujo no es mencionado ni siquiera en una nota a pie de página o en el índice onomástico.

“Conventos y monasterios” se titula el capítulo 3. “Investigar el papel de la música en los claustros de las órdenes religiosas del Cusco resultará fundamental en una construcción de una imagen de la vida musical de la ciudad”, dice Baker, pero el que no tenga información suficiente de los conventos (casas de monjes o frailes) y monasterios (conventos femeninos) es porque, según Baker, se ha ignorado a estos espacios por parte de los musicólogos que han estudiado el periodo virreinal, aún cuando cita al imprescindible trabajo de Fernando García sobre los conventos en Lima y a pesar que él mismo afirma que los archivos conventuales o están cerrados a los investigadores o han desaparecido. Con todo, es meritorio el empeño de Baker por buscar evidencias y noticias de la música conventual cusqueña en otros archivos y fuentes de información. Así, citando a otros estudiosos como Kathryn Burns, entrega información sobre los monasterios de Santa Clara y Santa Catalina. Su consulta en el archivo de San Antonio Abad lo llevó a ver la participación de monjas en obras policorales de hasta catorce o veinte voces. No se extiende al problema de la interpretación, pero sí a la de producción de música que rebasaba las necesidades litúrgicas, obligatorias para las monjas, y servía para circunstancias festivas o jubilaes. Óperas, comedias, villancicos de todo tipo y piezas instrumentales estuvieron presentes en el mundo monacal.

El convento era tenido no sólo como un espacio de retiro del mundo y confinamiento físico y espiritual, sino también como un centro de formación musical. Allí, novicias, huérfanas y expósitas aprendían canto llano, canto de órgano y ejecución instrumental, de tal manera que el hecho de dar servicio musical al convento podía servir para quedarse en él sin pago de dote e incluso ascender en la escala social de la comunidad de monjas. Baker hace reiteradas alusiones al mundo conventual de la península ibérica, citando trabajos de notables musicólogos –Robert Stevenson, María Gembero–, dado que la vida monástica reproducía los modelos venidos de España.

De manera similar, la actividad de frailes en los conventos de San Francisco, Santo Domingo, La Merced y San Agustín fue relevante en la medida en que tuvieron en sus manos la enseñanza de la doctrina. Los jesuitas, instalados en el Cusco en 1571, jugaron un papel cultural y pedagógico destacado al fundar los colegios de San Borja –para indios– y San Bernardo –para españoles–. Los cantores de estas órdenes masculinas solían reunirse en la catedral y lo hicieron en no pocas ocasiones, de lo que Baker da cuenta apelando a la consulta en una nutrida bibliografía. Algunas órdenes tuvieron incidencia en los hospitales de los monasterios, como la de San Juan de Dios, donde no actuaban los músicos catedralicios, sino externos, de origen andino, contratados para funciones diarias. Baker incluye datos sobre el enorme gasto que se hacía en músicos en vez de doctores o cirujanos. También el monasterio bethlemita y el Hospital de la Almudena organizaban actividades musicales regulares, así como el hospital de San Andrés para mujeres españolas que llamaba músicos para su fiesta patronal.

Las élites españolas e indígenas –andinas, les llama Baker– se educaron en los colegios de San Borja y San Bernardo. Músicos de ascendencia nativa eran contratados. El bajonero Juan Blas o el cantor Francisco Auca Tinco tenían el encargo de enseñar a los colegiales. Igualmente, acudiendo a datos encontrados en fuentes de segunda mano, Baker reconstruye la vida colegial en el Cusco. Para cerrar el capítulo hay una aproximación al universo de las cofradías, esas hermandades laicas de origen europeo que se diseminaron por toda Hispanoamérica. Por su naturaleza y autosuficiencia económica tuvieron cierta repercusión en la música del Cusco, ya que sus fiestas patronales solían contratar músicos y cantores. El Archivo Departamental del Cusco arrojó valiosa información sobre las cofradías, incluyendo nombres de músicos andinos como Juan Quispe Yupanqui, Baltazar Chalco y *Miguel Apac Tupac*, activos a inicios del siglo XVIII, y con ellos el de Joseph de Medina, pardo libre (africano libre).

El cuarto capítulo se ocupa de las parroquias urbanas, ocho de indios alrededor de la catedral, a las que no tenían acceso los españoles, cuya influencia en los naturales se consideraba pernicioso. Las parroquias, revela Baker, tenían vida propia en tanto organizaban sus fiestas patronales, sus procesiones, se vinculaban a las cofradías que proveían de recursos para contratar músicos y procuraron tener rasgos característicos, como el sonido de chirimías, trompetas y tambores, de sonoridad grande, adecuada a los espacios públicos.

Baker considera que al concentrarse los estudios musicológicos en las catedrales, se creó una imagen distorsionada del mundo musical del virreinato. La fuerza laboral, esencialmente indígena, que prestaba servicios musicales en las parroquias casi no fue tomada en cuenta. En contraparte, la labor de los maestros de capilla catedralicios, casi todos españoles, se erigió como el modelo de músico a

estudiar y su obra como el modelo de música a interpretar. Para el caso del Cusco, el musicólogo inglés abordó el estudio de las ocho parroquias de indios en las cuales obtuvo noticias sorprendentes, como el financiamiento de actividades a través de las cofradías o la planificación de misas cantadas en las que se requería cantores. El capítulo deja echar una mirada a dos aspectos sustantivos: la música parroquial en el Viejo y en el Nuevo Mundo y los Patrones de formación y empleo y la circulación de los músicos. Lo primero atañe al tipo de cosas que se cantaban. Lo segundo, al material humano que cumplía tareas en una u otra iglesia. Un acápite más sociológico cierra este capítulo: el estatus socioeconómico de los músicos parroquiales. Otra vez, son fuentes secundarias de donde Baker obtiene los datos que perfilan el estatus de los músicos de parroquia, incluso viendo cómo se daba esta situación en otros lugares, peninsulares o en el Nuevo Mundo. En este punto, se presentan algunos estudios de caso que ilustran con claridad el estatus de los músicos de parroquia en el Cusco. El más emblemático resulta el de Ignacio Quispe, -Quispe es un apellido autóctono- autor de un villancico que ha sobrevivido en el Seminario de San Antonio Abad, que podría haber sido un maestro arpista activo hacia 1720.

Por último, el capítulo 5 se refiere a las doctrinas de indios rurales, espacios donde se realizó la labor de evangelización de los naturales. Abre el capítulo con una cita de Pablo José Oricain, quien visitó Andahuaylillas en 1790, una época de intenso conservadurismo que le hizo juzgar con dureza la música que se tocaba en la noche de Navidad, teñida de sonidos profanos que evocaban minuetos y contradanzas. Lo que Baker infiere es que la práctica en estas reducciones era con frecuencia una expresión llena de hibridaciones que mezclaban lo sacro y lo profano sin mayor sentimiento de culpa.

Los intercambios musicales entre andinos y europeos se remontan a los primeros años de la conquista. Mientras que los naturales tuvieron una actitud positiva hacia la música europea, y los primeros predicadores tuvieron la misma actitud tolerante, una segunda oleada de clérigos evangelizadores juzgó la música de los indios como idólatra y buscó erradicarla. Geoffrey Baker acude a las crónicas de conquista para sustentar sus puntos de vista. El padre Acosta y Pablo de Arriaga, por ejemplo, mostraron actitudes disímiles frente a la música indígena, criticando el segundo la permisividad del primero.

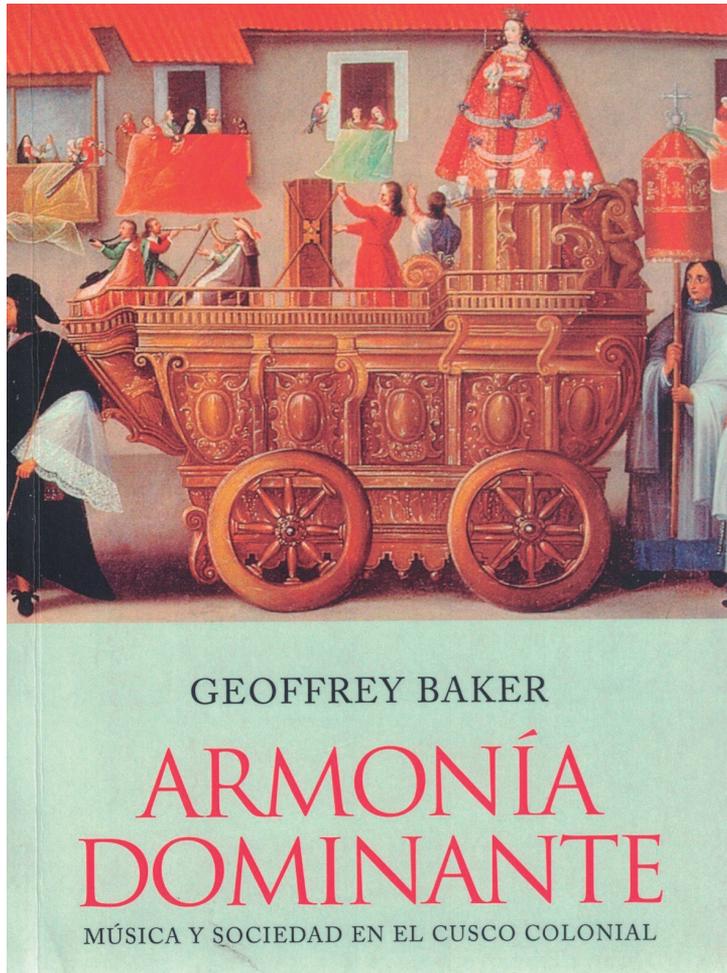
También en este capítulo, Baker señala que la musicología ha obviado el estudio de la música de las comunidades rurales con la sola excepción de la realizada en la Chiquitanía, donde los jesuitas enseñaron música e introdujeron el lenguaje y la estética barroca en pleno corazón de la Amazonía. Siendo que un 85% de la población del Cusco colonial vivía en las áreas rurales, es imprescindible un examen detallado de la organización de la música en las doctrinas o parroquias de indios. Baker ve que la diferencia entre capillas urbanas y rurales era mínima y que en ambos casos, el papel del maestro de capilla era determinante para la realización de actividades musicales, pero iba más allá de lo musical ya que involucraba papeles religiosos y educacionales. Los cantores, no más de cuatro o seis, eran regidos por el maestro de capilla. Dependía de cada parroquia determinar el número de cantores, a veces violentando las normas establecidas por el virrey Toledo en 1591. Con ellos, los ministriles tenían una participación determinante en el ritual católico y en todas las parroquias estaban en

uso órganos y arpas. La presencia de cantores e instrumentos sugiere la ejecución de música polifónica y quizá ello explica la inclusión del himno procesional *Hanac pachap* en el *Ritual formulario e institución de curas* de Juan Pérez Bocanegra, quien pasó más de cuarenta años enseñando la doctrina cristiana a las comunidades andinas.

Es evidente que las parroquias buscaban una autosuficiencia musical por lo que eran también centros de enseñanza donde se formaban los cantores y ministriles. Cuando no había maestro, se llamaba a alguien de afuera para que, además de tocar o cantar, enseñara a los muchachos del pueblo. Baker ilustra este aspecto citando el caso del músico Pedro Miguel, maestro cantor y organista, contratado en Coporaque, en Canas y Canchis en 1670.

Geoffrey Baker ve la práctica musical en las doctrinas rurales como el producto de una negociación antes que como una “conquista musical” –en el decir de Lourdes Turrent– equivalente a la “conquista espiritual” –como la definió Robert Ricard– que significó la evangelización. Este capítulo es muy importante porque deriva de la consulta en archivos parroquiales no consultados antes por los musicólogos del periodo virreinal y porque traza un perfil de la música en las doctrinas que abre horizontes para nuevos trabajos.

El libro de Geoffrey Baker constituye un serio aporte al conocimiento de la música en el Cusco colonial y, por extensión, en el virreinato del Perú en su conjunto. Su acuciosa mirada al pasado a través de la consulta en una rica bibliografía —mucho de ella de corte científico-social—, en fuentes documentales de primera mano, en elementos iconográficos —como las ilustraciones de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala o los lienzos de Corpus Christi— y en textos clásicos de la musicología latinoamericana e hispana, abre insospechadas aristas al estudio de la música del periodo virreinal y resulta modélico para nuevos trabajos.



Diciembre 2023 - Lima, Perú



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música del Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que *Antec* presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.



Universidad
Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación
