

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



LA OBRA ORQUESTAL DE ENRIQUE ITURRIAGA

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTORA

Yana Piachonkina

ASESOR

Aurelio Efraín Tello Malpartida

Noviembre, 2019

RESUMEN

Esta tesis estudia la obra orquestal de Enrique Iturriaga Romero (1918), uno de los grandes compositores peruanos de la Generación del 50. La figura de Iturriaga se destaca por la calidad artística de su música y también por su gran labor pedagógica, ambas cualidades avaladas por múltiples premios y distinciones que le fueron otorgados a lo largo de su vida. El objetivo principal de esta investigación es descubrir y explorar la estética musical del compositor a través del análisis dialéctico de su obra complementado con el modelo semiológico tripartito de Molino-Nattiez. El análisis logra identificar las características propias del lenguaje musical de Iturriaga como el diatonismo, la tonalidad extendida y la presencia constante de los elementos característicos de la música popular tradicional peruana. Se espera que este trabajo contribuya a un mejor entendimiento, una mayor calidad de interpretación y una difusión más amplia del legado del compositor. La investigación realizada deja la convicción de que la figura de Enrique Iturriaga, uno de los grandes compositores y maestros del país, se sitúa en la cúspide del canon de la música peruana, representándola ante el mundo.

Palabras clave: Enrique Iturriaga, Generación del 50, estética, música peruana, análisis semiótico, análisis dialéctico, nacionalismo, modernidad.

ABSTRACT

This thesis studies the orchestral work of Enrique Iturriaga Romero (1918), one of the great Peruvian composers of the 50's Generation. The Iturriaga figure stands out for the artistic quality of his music and also for his great pedagogical work, both qualities endorsed by multiple prizes and distinctions that were awarded throughout his life. The main objective of this research is to discover and explore the composer's musical aesthetics through the dialectical analysis of his work complemented with the tripartite semiological model of Molino-Nattiez. The analysis manages to identify the characteristics of Iturriaga's musical language such as diatonicism, extended tonality and the frequent presence of the characteristic elements of Peruvian popular and traditional music. It is expected that this work will contribute to a better understanding, a better quality of performance and a wider dissemination of the composer's legacy. This research realized leaves the conviction that the figure of Enrique Iturriaga, one of the great composers and masters of the country, is situated on the top of the Peruvian music canon, representing it before the world.

Keywords: Enrique Iturriaga, 50's Generation, aesthetic, Peruvian music, semiotic analysis, dialectic analysis, nationalism, modernity.

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	ii
Abstract	iii
Índice	iv
Lista de ejemplos	v
Lista de imágenes	vii
Reconocimientos	x
INTRODUCCIÓN	1
1. ¿Por qué estudiar la obra de Enrique Iturriaga?	2
2. Aproximaciones a la obra de Enrique Iturriaga	4
3. Marco teórico	7
4. Metodología	10
5. Estructura de la tesis	11
I: LA VIDA Y OBRA DE ENRIQUE ITURRIAGA	11
I.1. Infancia y años de estudios	11
I.2. Desempeño profesional	15
I.3. Otras facetas y actividades	17
I.4. La obra	18
I.5. Premios y distinciones	21
I.6. Enrique Iturriaga en su época	23

II: ANÁLISIS DE LA OBRA ORQUESTAL	28
II.1. <i>Suite para orquesta</i>	31
II.2. <i>Obertura para una comedia</i>	47
II.3. <i>Vivencias</i>	50
II.4. <i>Homenaje a Stravinsky</i>	58
II.5. <i>Sinfonía Junín y Ayacucho : 1824</i>	65
II.6. <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i>	87
Conclusiones	93
Referencias	96
Anexo de imágenes	104

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 1° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 1-7)	37
Ejemplo 2: Fragmento de la partitura de <i>Las cumbres</i> (cc. 134-139)	37
Ejemplo 3: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 2° movimiento <i>Lento y libre</i> (cc. 1-9)	38
Ejemplo 4: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 3° movimiento <i>Siempre preciso</i> (cc. 44-51)	39
Ejemplo 5: Fragmento de la partitura de <i>Las cumbres</i> (cc. 115-121)	39
Ejemplo 6: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 3° movimiento <i>Siempre preciso</i> (cc. 161-165)	41
Ejemplo 7: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 4° movimiento <i>Lejano</i> (cc. 1-11)	42
Ejemplo 8: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 5° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 1-6)	43
Ejemplo 9: Fragmento de la partitura del <i>Pregón y Danza</i> (cc. 63-67)	43
Ejemplo 10: Fragmento de la partitura de la <i>Marinera y Tondero</i> de Ernesto López Mindreau (cc. 1-3)	44
Ejemplo 11: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 5° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 23-27)	44
Ejemplo 12: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 5° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 117-127)	45
Ejemplo 13: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 5° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 137-143)	46
Ejemplo 14: Fragmento de la partitura de la <i>Suite para orquesta</i> , 5° movimiento <i>Alegre</i> (cc. 227-230)	46
Ejemplo 15: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura para una comedia</i> (cc. 1-7)	49
Ejemplo 16: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura para una comedia</i> (cc. 40-48)	50
Ejemplo 17: Fragmento de la partitura de las <i>Seis piezas para orquesta</i> , <i>Op. 6: I Etwas bewegte</i> (cc. 15-20)	54

Ejemplo 18: Fragmento de la partitura de las <i>Vivencias</i> : movimiento I (cc. 16-19)	54
Ejemplo 19: Fragmento de la partitura de las <i>Seis piezas para orquesta, Op. 6: II Bewegt</i> (cc. 23-27)	55
Ejemplo 20: Fragmento de la partitura de las <i>Vivencias</i> : movimiento IV (cc. 61-65)	56
Ejemplo 21: Fragmento de la partitura del <i>Homenaje a Stravinsky</i> (cc. 30-41)	62
Ejemplo 22: Fragmento de la partitura del <i>Homenaje a Stravinsky</i> (cc. 129-135)	63
Ejemplo 23: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 1º movimiento, <i>Solemne</i> (cc. 1-5)	70
Ejemplo 24: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 1º movimiento, <i>Allegro</i> (cc. 19-24)	71
Ejemplo 25: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 1º movimiento, <i>Allegro</i> , primer tema (cc. 8-10)	71
Ejemplo 26: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 1º movimiento, <i>Vivo</i> (cc. 118-121)	72
Ejemplo 27: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 2º movimiento <i>Muy lento y expresivo</i> (cc. 1-4)	73
Ejemplo 28: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 2º movimiento <i>Muy lento y expresivo</i> (compás 14)	73
Ejemplo 29: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 2º movimiento <i>Muy lento y expresivo</i> (cc. 26-34)	74
Ejemplo 30: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 1-8)	76
Ejemplo 31a: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 24-26)	76
Ejemplo 31b: Fragmento de la partitura de la marinera <i>Mándame quitar la vida</i> (introducción) de la colección folklórica de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (cc. 1-6)	76
Ejemplo 32a: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 39-46)	77
Ejemplo 32b: Fragmento de la partitura del <i>Joropo</i> de Moisés Moleiro para la orquesta de vientos. Parte de flauta (cc. 73-83)	77
Ejemplo 33a: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 55-56)	78
Ejemplo 33b: Fragmento de la partitura de la marinera <i>El reloj</i> (para coro de niños) de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (cc. 14-18)	78
Ejemplo 34a: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 70-77)	78
Ejemplo 34b: Fragmento de la partitura del <i>Huayno</i> para piano solo de la colección folklórica de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (cc. 19-22)	78
Ejemplo 35: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 78-85)	79
Ejemplo 36: Fragmentos de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, sección <i>Allegro</i> : a) compás 34, b) compás 51, c) compás 56	81
Ejemplo 37: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> , tema principal (cc. 57-65)	81

Ejemplo 38: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía N.º 1 Op.68</i> de Johannes Brahms, 4º movimiento, <i>Allegro non troppo, ma con brio</i> (cc. 62-68)	81
Ejemplo 39: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> (cc. 115-119)	82
Ejemplo 40: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> (cc. 157-159)	83
Ejemplo 41: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 3º movimiento <i>Allegro enérgico</i> (cc. 1-8)	83
Ejemplo 42a: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> (cc. 187-190)	84
Ejemplo 42b: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> , tema principal en la reexposición (cc. 207-208)	84
Ejemplo 43: Fragmento de la partitura de la <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , 4º movimiento, <i>Allegro</i> (cc. 223-228)	85
Ejemplo 44: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i> (cc. 1-9)	89
Ejemplo 45: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i> (cc. 10-24)	90
Ejemplo 46: Fragmento de la partitura de las <i>Tres canciones para coro y orquesta: I. Hoy es el día de mi partida</i> (cc. 1-7)	91
Ejemplo 47: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i> (cc. 25-35)	91
Ejemplo 48: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i> (cc. 36-43)	91
Ejemplo 49: Fragmento de la partitura de la <i>Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)</i> (cc. 219-231)	93

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Enrique Iturriaga en su casa. Lima, Julio de 2009	104
Imagen 2: Enrique Iturriaga en 1932. Lima. (Placa de vidrio)	105
Imagen 3: Rodolfo Holzmann, maestro de composición de Iturriaga	106
Imagen 4: Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca en foto tomada por el 50º aniversario de la Sociedad Filarmónica de Lima (1957)	107
Imagen 5: Los compositores ganadores del Concurso de composición del II Festival de Música Latinoamericana de Caracas	108
Imagen 6: Registro del estreno del <i>Homenaje a Stravinsky</i> de E. Iturriaga	109
Imagen 7: Detalle del LP <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , tercera edición (1977)	110
Imagen 8: Fragmento de la funda del LP <i>Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824</i> , tercera edición (1977)	111
Imagen 9: Fragmento del programa de mano del Concierto extraordinario <i>LX Aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional</i> (11 de diciembre de 1998)	112

Dedicado a mis mentores,
Aurelio Tello y Raúl Renato Romero.





*Compongo música por la misma razón
que los poetas escriben sus poesías:
por necesidad de dar testimonio de mi existencia
aquí, hoy, en mi circunstancia,
y poder compartirla con los demás,
y con los que vendrán.*

Enrique Iturriaga

RECONOCIMIENTOS

En primer lugar deseo expresar mi profundo agradecimiento al doctor Raúl Renato Romero por orientarme hacia el tema de mi investigación, a mi asesor Aurelio Tello por acompañarme a lo largo de todo el camino y a la Pontificia Universidad Católica del Perú por darme todas las facilidades, apoyo y seguridad al emprender el viaje. Sin ellos este trabajo no hubiera sido posible.

Agradezco a la editorial Filarmonika Music Publishing y, en particular, a Miguel Harth-Bedoya, Felix Torres y Daniel Kudó por su generosidad al facilitarme la consulta de la obra completa de Enrique Iturriaga. Así mismo, a Luis José Roncagliolo, encargado del archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional, y a Rafael L. Junchaya por proporcionarme las partituras y los archivos de audio indispensables para poder completar esta investigación.

Valoro mucho la disposición, atención y el tiempo que me brindaron José Manuel Llancari, Rafael L. Junchaya, Luis José Roncagliolo, Daniel Kudó, Raúl Renato Romero y Nilo Velarde. Quiero extender mi gratitud a ellos por leer mi trabajo, atender mis preguntas, comentar mis ideas y compartir las suyas, por ofrecerme contactos, datos y materiales difíciles de conseguir, así como sugerir correcciones y asesorarme en los aspectos técnicos de la edición del texto.

Finalmente, agradezco a todos mis compañeros y profesores de la Maestría en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú por su constante apoyo, interés y buenos deseos.

INTRODUCCIÓN

Entre los compositores peruanos pertenecientes a la Generación del 50, Enrique Iturriaga Romero (1918) se destaca por la calidad artística de su obra y también por su gran labor pedagógica, ambas cualidades avaladas por múltiples premios y distinciones que le fueron otorgados a lo largo de su vida. Durante más de seis décadas Iturriaga enseñó a varias generaciones de alumnos de composición de los cuales muchos llegaron a ser compositores profesionales de una trayectoria importante.

El objeto de estudio de la presente investigación es la obra orquestal de Enrique Iturriaga. Se propone estudiar sus obras para orquesta que son puramente instrumentales. Éstas son: *Suite para orquesta* (5 movimientos, 1956), *Obertura para una comedia* (1964), *Vivencias* (4 movimientos, 1965), *Homenaje a Stravinsky* (orquesta sin violines y violas, con cajón solista, 1971), *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* (4 movimientos, 1974) y *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (por el 60º aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional, 1998).

Las obras para coro y orquesta o voz y orquesta, como la *Canción y muerte de Rolando* (para soprano y orquesta, texto de Jorge Eielson, 1947), *Tres canciones para coro y orquesta* (textos anónimos quechuas traducidos por Arguedas, 1956, revisada en 1971) y *De la lírica campesina* (3 canciones para mezzo-soprano y conjunto instrumental, 1994) no son abordadas aquí por las múltiples implicancias que el texto literario insertado en una obra musical suele desencadenar.

El objetivo principal de esta investigación es descubrir y explorar la estética musical del compositor a través del *corpus* de obras arriba mencionadas. Bajo el término de “estética musical”¹ se entienden las ideas y premisas centrales de la obra para orquesta de Iturriaga, así

¹ En cuanto a la estética como concepto, es pertinente para este estudio la formulación de Dahlhaus: Todos los intentos de definir la estética como teoría de la percepción, filosofía del arte o teoría de la belleza, son dogmáticos, estrechos, unilaterales y arbitrarios. Se le hace justicia a la estética una vez que se reconoce y asume que no es un campo cerrado del conocimiento, cuyo objetivo de examen está estrictamente delimitado, sino más

como los elementos musicales y extramusicales concretos, comunes a su música orquestal en general. Dichos elementos se identificarán en los ámbitos de estilo, técnicas de composición, timbre, ritmo y armonía, forma y género, título y propósito, etcétera, tomando en cuenta las reflexiones y comentarios del propio Iturriaga acerca de sus obras y de su proceso creativo en general. El análisis de los elementos mencionados servirá para discernir las bases estético-musicales de su obra orquestal. Finalmente, mediante este trabajo se espera contribuir a la revaloración del legado musical de este importante compositor.

De acuerdo con los objetivos de la investigación surgen las siguientes preguntas:

- ¿En qué consiste la música orquestal de Enrique Iturriaga?
- ¿Cuál es su valor?
- ¿Cuál es el papel de este compositor en la creación musical peruana?

1. ¿Por qué estudiar la obra de Enrique Iturriaga?

Enrique Iturriaga es un compositor de renombre, reconocido a nivel académico tanto en el Perú como en otros países de Latinoamérica y en Estados Unidos (ver anexo, imagen 1). Los artículos dedicados a Iturriaga en los diccionarios y libros, así como los numerosos premios y distinciones nacionales e internacionales que le han sido otorgados en el transcurso de más de siete décadas, son testimonios de ello. Las nueve obras orquestales de Iturriaga representan un gran aporte a la música sinfónica nacional, siendo su *Canción y muerte de Rolando* (1947) la primera obra para orquesta sinfónica escrita por un compositor peruano formado en el Perú.

bien que se trata de un campo con una problemática indefinida y multifacética. (como se cita en Padilla, 1995, p. 123)

Sin embargo, su producción musical, al igual que la de muchos otros compositores peruanos de su generación, gozó de muy poca difusión. Así, el compositor Celso Garrido-Lecca, compañero de estudios, colega y amigo de Iturriaga, dice al respecto:

En las décadas de los sesenta y setenta se tocaron esporádicamente las creaciones de estos jóvenes compositores, pero en su volumen, en lo que significa la producción musical de esta generación, se desconoce. Más aún, siendo un proceso que ha ido creciendo y habiendo alcanzado los compositores mayor madurez, yo diría que a partir de 1975 hay una etapa de gran producción musical que se desconoce casi por completo. (Martínez, 2002, p. 96)

En el caso de Iturriaga, este hecho se explica también, aparte de razones políticas, sociales y culturales, por las altas exigencias técnico-musicales que sus obras presentan ante los potenciales intérpretes. La falta de grabaciones de calidad que sirvan de referencia tanto para los músicos como para el público en general contribuye a mantener ese *statu quo*. Cabe mencionar que la mayor parte de la obra de Iturriaga ha sido editada por la editorial estadounidense Filarmonika Music Publishing recién hacia el año 2011.

No cabe duda de que el legado de Enrique Iturriaga merece ser estudiado en su totalidad. Sin embargo, por razones de tiempo y espacio previstos para esta investigación, se escogió el *corpus* de obras que representa su música orquestal. Esta selección se justifica, en primer lugar, por constituir la parte mayor de su producción musical. Por otro lado, como se demostrará más adelante, en sus obras para orquesta Iturriaga desarrolla las ideas provenientes de sus piezas instrumentales o corales.

Al decir de John Blacking: “Cada compositor tiene un sistema cognitivo básico que imprime su sello en sus principales obras, al margen de las agrupaciones para las que fueran escritas” (2015, p. 60). Siguiendo el pensamiento de Blacking, se espera que la investigación sobre la

estética musical de Enrique Iturriaga a través del análisis dialéctico de su obra orquestal permitirá conocer la personalidad del compositor, percibir su “sello” musical individual y, en consecuencia, entender mejor e interpretar su obra de una manera más convincente.

2. Aproximaciones a la obra de Enrique Iturriaga

Los escritos del siglo pasado y algunos de inicio del presente, dedicados al compositor, son textos breves de carácter descriptivo, partes de artículos y capítulos sobre la música peruana en libros, revistas o diccionarios (Béhague, 1983; Estenssoro, 2002; Pinilla, 1980, 2007). Así, Juan Carlos Estenssoro en su artículo sobre la música en el Perú, perteneciente al octavo tomo del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dice: “Las composiciones de Iturriaga, como las de otros miembros de su generación, si bien alejadas del nacionalismo, buscan reforzar la construcción de un lenguaje personal que es indesligable de un compromiso por definir o expresar una identidad colectiva” (2002, p. 737). Es de especial interés lo que dice Estenssoro acerca de *Canción y muerte de Rolando* (1947) para voz y orquesta sobre el texto de Jorge Eduardo Eielson: “una obra ajena a la tradición nacionalista que comparte preocupaciones estéticas con la poesía y la pintura joven del momento” (*ídem*).

Gerard Béhague expresa una opinión similar sobre la obra de Iturriaga y sus contemporáneos en su libro *La música en América Latina*, mencionando por un lado una actitud antinacionalista y, por otro, la consciencia de “la necesidad de asegurar una personalidad latinoamericana en su música nueva, a través del reflejo de las condiciones especiales en que esta música es creada” (1983, p. 439).

Desde la primera década de este siglo, aparecen trabajos académicos en forma de tesis dedicados a la obra de Enrique Iturriaga. Nikolai Maloff, pionero de los estudios sobre Iturriaga, plantea en su tesis doctoral (2007) una hipótesis de convergencia de idiomas europeos, indígenas y populares en las obras de Iturriaga y la fundamenta a través del análisis

estructural de algunas de las obras del compositor, tales como *Suite para orquesta* (1956), *Vivencias* (1965), *Homenaje a Stravinsky* (1971) y *Cuatro Poemas de Javier Heraud* (1977), siendo dos obras pianísticas –*Tres Piezas para Piano* (1945) y *Pregón y Danza* (1952)– las más beneficiadas con la reflexión analítica de Maloff. El autor concluye que esta música merece mayor reconocimiento y difusión por su calidad, originalidad y valor estético (2007, p. 53). Sin embargo, no indica explícitamente en qué reside dicha calidad y valor.

La importante tesis doctoral de Clara Petrozzi titulada *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (2009), representa un estudio panorámico sobre la música orquestal en el Perú y sus creadores. Posee un carácter descriptivo-analítico, incluyendo el análisis musical estructural de las obras orquestales más representativas del periodo estudiado. En el caso de Enrique Iturriaga, Petrozzi escoge para el análisis *Canción y muerte de Rolando* (1947), *Vivencias* (cuatro movimientos para orquesta, 1965) y *De la lírica campesina* (1995). El propósito general del análisis musical aplicado en su tesis consiste en determinar las técnicas compositivas empleadas por Iturriaga, así como en revelar el tipo de relación de su música con los elementos culturales considerados nacionales.

El trabajo de Petrozzi se caracteriza por describir con bastante detalle los contextos político-ideológicos de cada periodo dentro del lapso mencionado en el título y proporcionar datos puntuales acerca de las instituciones y diversas organizaciones culturales del Perú. El aspecto social incluido por Petrozzi en su estudio, contribuye a la mejor comprensión de los diversos procesos que se dieron en la vida musical peruana tanto a nivel institucional como personal.

Un enfoque diferente ofrece la tesis doctoral de Valeria Díaz (2016), basada en el análisis comparativo de tres ejemplos de música académica peruana del siglo XX para piano solo: *Marinera y Tondero* de Ernesto López Mindreau, *Tres Estampas [de Arequipa]* de Roberto Carpio y *Pregón y Danza* de Enrique Iturriaga. Díaz considera estas obras como hitos del

movimiento nacionalista en la música académica peruana y destaca en ellas la mezcla de los elementos del folclor peruano con técnicas compositivas europeas. Así mismo, el estudio contiene las sugerencias de la autora acerca de cómo aproximarse a esta música para poder interpretarla de una manera más eficaz (2016, IV). El enfoque de Díaz es pedagógico y subjetivo, como ella misma lo manifiesta (*ibíd.* 1). El análisis de *Pregón y Danza* de Iturriaga es realizado desde el punto de vista de la técnica de interpretación al piano y sin duda puede ser muy útil tanto para estudiantes de piano como para intérpretes ya formados y pedagogos. Aparentemente, la subjetividad mencionada por Díaz proviene de su experiencia personal como intérprete.

Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947 – 1974 (2018) es el estudio más reciente sobre el compositor realizado por Ana Teresa Guillermina Maggiolo Dibós, música e historiadora, exdirectora de la Orquesta Sinfónica Nacional. La autora fundamenta la hipótesis de una síntesis cultural en la obra de Iturriaga que consiste en la fusión de los elementos musicales europeos y peruanos. Así mismo, la investigadora aplica el concepto de *identidad musical nacional* para el caso del compositor peruano. Según Maggiolo: “Enrique Iturriaga es el compositor nacional de música clásica que refleja de manera más amplia la diversidad cultural peruana, y es por esa razón que ha trascendido” (2018, p. 18).

Una de las fuentes de información más importantes sobre la vida y obra del compositor es también la entrevista "*Cumbres, desiertos y clases: Un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga*" (1998), realizada por José Quezada Macchiavello, que contiene valiosísimos datos acerca de su obra, principios estéticos, pensamiento creativo e influencias entre muchos otros aspectos.

Otra entrevista, aunque muy breve, la podemos encontrar en el artículo de Enrique Pinilla “La música en el siglo XX” (2007) perteneciente al libro *La música en el Perú*. En este texto, Pinilla compara a Iturriaga con el compositor húngaro Béla Bartók, refiriéndose a su manera de acercarse al folclor peruano: “No utiliza citas textuales de melodías populares, sino más bien crea sus propios temas dentro de un ambiente que puede asemejarse a una marinera² o a una polca” (2007, p. 171).

Quizá los documentos más valiosos para el enfoque del presente trabajo son los videos de las entrevistas a Enrique Iturriaga, siendo la más destacada y extensa la realizada en 1991 por Armando Sánchez Málaga. Contiene numerosos comentarios relacionados con la valoración estética de la obra de Iturriaga. La mayoría de éstos provienen del mismo compositor, además de dilucidar la interrogante de cómo ha sido el proceso creativo de varias de sus obras.

3. Marco teórico

Reflexionar, analizar y valorar la obra de Enrique Iturriaga implica estudiar el legado de compositores nacionales y extranjeros tanto contemporáneos como anteriores a él, incluyendo a sus maestros Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. Esto a su vez significa referirse a conceptos como nacionalismo, indigenismo, modernidad y universalismo, ampliamente difundidos en los escritos sobre la música académica peruana y latinoamericana (Raygada, 1963, 1964; Béhague, 1983; Pinilla, 1980, 2007; Petrozzi, 2009; Tello, 2004, 2011; Romero, 2017 entre otros).

En el marco de este trabajo la obra de Iturriaga está concebida como un hecho musical y, al mismo tiempo, como un proceso dinámico. Es decir, se investiga el acto creador, su trascendencia y su permanencia como obra escrita o ejecutada. Metodológicamente, esto invita

² Baile de pareja caracterizado por el uso de pañuelo, popular en el Perú.

a tomar una posición dialéctica respecto al objeto de estudio, tal como lo entiende Alfonso Padilla:

La música –como sistema complejo de relaciones sociales, culturales, ideológicas, estéticas, de producción, sonoras, de percepción–, exige estudios desde muy diversos ángulos. Una visión dialéctica de la investigación musical reconoce esta multiplicidad de aspectos y relaciones de la música y la asume en la actitud analítica.

Fundamentalmente la concepción dialéctica es una actitud ante la investigación que aspira a ser realmente científica: abordar los problemas en su complejidad y contradicción, en movimiento y cambio, en su apariencia y en su esencia, en su abstracción aislada y en sus relaciones múltiples con el entorno. (1995, pp. 1-2)

Esta mirada holística a la obra musical posibilita una comprensión global de ella desde dos puntos de vista diferentes: el del que crea y el del que escucha.

Como se ha dicho antes, uno de los objetivos de este estudio es la puesta en valor de la obra musical de Enrique Iturriaga. Antes de proceder con la valoración estética de su música, es importante tener en cuenta algunos de los planteamientos acerca del concepto de la obra de arte. Así, de acuerdo con Albert Fuchs, toda obra de arte es accesible a nuestra inteligencia y sensibilidad; no existe sin nosotros. Al mismo tiempo es suficiente por ella misma, lleva su explicación en ella misma, es autónoma. Fuchs le presta atención especial a la organicidad de la forma de la obra de arte, diciendo que “dentro de la obra de arte cualquier parte es indispensable, por lo que se subordina a la función del todo; la forma artística nos da la impresión de unidad” (como se cita en Weber, 1980, p. 22, traducción nuestra).

Con el fin de abordar la obra de Iturriaga desde diferentes ópticas, este trabajo toma como enfoque el modelo del análisis semiológico tripartito de Jean Molino, desarrollado por su alumno Jean-Jacques Nattiez, musicólogo canadiense de origen francés. El modelo tripartito

de Nattiez está constituido por el análisis poiético (de la creación), el análisis neutro (del texto musical en sí mismo) y el análisis estésico (de la percepción) (Nattiez, 2011). Aparte de incluir aspectos de creación y de percepción, frecuentemente ignorados por modelos analíticos más tradicionales, el análisis semiológico se caracteriza por ser flexible y no dogmático: “[la semiología musical] se presenta a sí misma como un marco teórico dentro del cual los modelos pueden ubicarse, entenderse, evaluarse y modificarse” (Molino, 2011, p. 165). También, “Herman Parret (1993) advierte que la semiótica ‘no es una teoría sino una perspectiva’ lo cual significa una forma de ver” (como se cita en Pinnola, 1998, p. 81).

Nattiez define a grandes rasgos procedimientos analíticos de este tipo de la siguiente manera: “Aquellos que admiten –e incluso subrayan– las connotaciones emotivas, afectivas, imaginarias de la obra musical, a los que designaré con el término genérico y moderno de **análisis de orientación semántica**” (1998, p.18, las negritas son de Nattiez). Conuerdo plenamente con este autor cuando afirma que “no se puede dar cuenta de una obra adecuadamente si nos atenemos solamente a las meras estructuras. En este sentido, aproximaciones semánticas y no semánticas son complementarias y no contradictorias” (Nattiez, 1998, pp.23-24). Entonces, recurriendo a las palabras del compositor y musicólogo chileno Juan Orrego-Salas, a modo de resumen:

El estudio del cuerpo de procedimientos o métodos en base a los cuales se realiza un acto de creación musical nos permitirá establecer las peculiaridades técnicas de la obra resultante. El análisis tanto de su contenido expresivo, de su capacidad de comunicación y estímulo, como el del comportamiento del auditor frente a ésta, podrá iluminarnos acerca de la capacidad de experiencia estética que la obra ofrece. (1987, p. 174)

4. Metodología

Esta tesis se realiza en el marco de los estudios musicológicos. El método general aplicado a este estudio es el dialéctico. Explica Padilla:

Como base empírica de la investigación musical el método dialéctico valora el trabajo de recolección, catalogización [*sic*], sistematización y estudios de documentos musicales, el análisis primario y detallado del cuerpo musical. Pero no se queda allí. A esa fase sigue la de la interpretación crítica, la generalización, que está histórica y culturalmente determinada. (1995, p. 2)

En cuanto a los métodos concretos, el más utilizado en este trabajo es el análisis. Se combinan varios tipos de análisis como el formal, el estructural y el semiótico, aplicados tanto al texto (partitura) como al objeto sonoro (grabación). Los procedimientos analíticos sirven para sustentar la exégesis de la obra musical de Iturriaga. Cabe resaltar que entre la *Suite para orquesta* de 1956 y la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* de 1998 hay un universo de técnicas compositivas destinadas a resolver problemas de creación y de estética. ¿Cómo es que Iturriaga logra conciliar el uso de una técnica de composición para crear una obra que deje “escuchar” su voz personal? Para hallar la respuesta, el método comparativo es especialmente importante, porque contribuye a determinar los rasgos peculiares de la obra orquestal de Enrique Iturriaga.

El método de la entrevista también fue aplicado en esta investigación, incluyendo la presencial y la comunicación por correo electrónico. La información obtenida a través de este método contribuyó significativamente al proporcionar datos puntuales, dilucidar interrogantes u ofrecer lecturas desde otros ángulos.

5. Estructura de la tesis

El cuerpo de la tesis está dividido en cuatro partes principales: Introducción, Primer capítulo, Segundo capítulo y Conclusiones. Las partes complementarias son: Índice, Reconocimientos, Referencias y Anexo de imágenes.

La introducción delimita el objeto de investigación y expone las razones para estudiarlo, plantea preguntas a responder y hace un breve repaso por los trabajos académicos relacionados con el objeto de estudio. Así mismo explica las teorías y métodos en los cuales se apoyó la investigación.

El primer capítulo ofrece una sucinta biografía de Enrique Iturriaga y un recuento de sus obras, premios y distinciones.

En el apartado I.6. *Enrique Iturriaga en su época* se le ubica al compositor en el contexto sociocultural e ideológico de su tiempo, tomando en cuenta las influencias de personajes cercanos a él.

El segundo capítulo está dedicado a la obra orquestal de Iturriaga. Después de una reflexión general sobre el *corpus* de las obras escogidas para el presente estudio, se le ofrece al lector el contexto de su génesis, el análisis y breves conclusiones sobre cada una de ellas.

En el capítulo de Conclusiones se sintetiza la información obtenida a través del análisis con el fin de responder a las preguntas planteadas en la Introducción o, en todo caso, trazar las posibles vías para futuras investigaciones.

I. LA VIDA Y OBRA DE ENRIQUE ITURRIAGA

I.1. Infancia y años de estudios

Nacido en Lima en 1918, Enrique Iturriaga pasó su niñez en Huacho, pequeña ciudad costeña y natal de su madre, al norte de la capital. Los miembros de su familia eran aficionados a la

música: su abuela, sus padres, tías y primas tocaban el piano, hecho que sin duda contribuyó al desarrollo artístico del futuro compositor. Desde muy temprana edad, el pequeño Enrique fue incentivado también por su padre Juan Enrique Iturriaga Vidal, en la creatividad musical: “Él me hizo jugar con el piano. El piano era un amigo para mí, y así, jugando y jugando, adquirí mayor destreza” (Quezada, 1998, p. 54). Al entrar a la adolescencia, Iturriaga ya era capaz de tocar al piano sus propias creaciones, algo de jazz, marineras peruanas, piezas de música popular urbana y hasta la *Rapsodia Húngara N.º 2* de Franz Liszt, todo ello aprendido únicamente al oído. Recuerda el compositor:

Mi madre tenía un álbum de música popular internacional. Yo no hacía grandes diferencias; pero de la peruana conocía entonces la marinera. La marinera sí, por supuesto. Marineras muy antiguas que no sé cómo conocí, pero las tocaba. Mi abuela tocaba unas muy lindas y muy finas. (Quezada Macchiavello, 1998, p. 55)

Una de las primeras obras para piano de Iturriaga, *La Máquina*, data precisamente de este periodo (fue escrita por el compositor entre los 12 y los 14 años). La pieza alude a los sonidos producidos por una desmotadora de algodón que estaba cerca a la casa de la familia de los Iturriaga en Huacho.

A la edad de 14 años (ver anexo, imagen 2), Iturriaga volvió a Lima donde estudió en el colegio Champagnat. María Irene Romero Elguera, la madre de Iturriaga, consciente de las habilidades musicales de su hijo, decidió llevarlo para una audición a la Academia Sas-Rosay, institución de educación musical fundada y dirigida por los esposos Andrés Sas (violinista y compositor belga) y Lily Rosay (pianista peruana cuyo nombre de soltera era Margarita María Lucila Rosay). Iturriaga fue admitido como alumno y estudió en dicha academia desde 1934, llevando clases de piano con Lily Rosay hasta 1939 y de teoría y armonía con Andrés Sas de 1936 a 1942. Con Lily Rosay, conoció la música de varios compositores contemporáneos de aquella

época y llegó a interpretar las obras de Rachmaninov, Falla, Poulenc, Mompou, Debussy entre otros. No obstante, decidió dejar los estudios de piano por dificultades técnicas crecientes:

Leía muy mal porque nunca había aprendido, pero como tenía muy buena memoria la segunda vez que interpretaba una pieza ya me la sabía. Llegué a tocar bastante bien, pero un día le dije a Lily: yo no puedo tocar estas sonatas de Beethoven. Sentía que eso iba más allá de mis posibilidades técnicas. Pero ella insistió hasta que toqué en público y me equivoqué en la parte final. Cerré el piano y no volví a tocar más y terminaron mis clases con ella. (Cabrera, 2009, p.29)

Concluyendo el colegio, en 1936, el joven Iturriaga ingresó a estudiar contabilidad al Instituto Superior de Ciencias Comerciales de la Universidad Católica del Perú, donde posteriormente llevó cursos de economía durante 4 años. Sin embargo, la vocación por la música lo hizo cambiar de profesión más adelante.

Iturriaga recibió sus primeras clases de composición con Andrés Sas, pero no se produjo el necesario entendimiento entre ellos. No obstante, en ese entonces Iturriaga estaba ya convencido de que quería ser compositor: “Me interesaba la música que salía de mí, no la que entraba” (Quezada Macchiavello, 1998, p. 56). Así, en 1944 por recomendación del profesor y musicólogo César Arróspide de la Flor, comenzó a estudiar composición con Rodolfo Holzmann (ver anexo, imagen 3), primero de forma particular y posteriormente (a partir de 1945) en la Academia Nacional de Música y Declamación “José Bernardo Alcedo”, convertida en Conservatorio Nacional de Música al año siguiente. Recuerda Iturriaga:

Un día me dijo [Holzmann]: “esta es la última clase que le doy. ... No quiero que sea un compositor de domingo. Esto no es una diversión. O es usted un profesional de la música o es economista”. Y yo ya estaba en cuarto año de la Universidad Católica. (Cabrera, 2009, p.29)

La figura de Rodolfo Holzmann (1910 – 1992), compositor y musicólogo de origen judío alemán, fue de gran importancia en la formación de Enrique Iturriaga:

Desde el primer momento Holzmann me abrió todas las puertas y las ventanas. Él conocía a fondo la música y era un excelente profesor. Era un compositor, lo que Sas no era tanto, y no se puede estudiar composición sino [*sic*] es con un compositor. (Quezada Macchiavello, 1998, p. 58).

“Ya desde la primera clase que yo tuve con Holzmann, yo sentí que empezaba a nacer”, confesó Iturriaga en una entrevista con Armando Sánchez Málaga (Fundación Edubanco, 1991).

Después de culminar sus estudios en el Conservatorio en 1950, viajó a París becado por el gobierno francés. Permaneció allí hasta 1951 recibiendo clases con la compositora y pianista Simone Plé-Caussade ³(1897–1986) y el compositor Arthur Honegger (1892–1955), miembro de “Les Six”. No obstante, Iturriaga recalcó en varias oportunidades que Honegger no llegó a ejercer una influencia significativa sobre su estilo compositivo (Fundación Edubanco, 1991; Estenssoro, 2018). Una de las razones fue el hecho de que él quería estudiar con Darius Milhaud, quien en ese entonces era el profesor de composición en el Conservatorio de París. Sin embargo, al llegar Iturriaga a Francia, Milhaud ya había viajado a Estados Unidos por razones de salud. Por otra parte, Honegger, afectado profundamente por la Segunda Guerra Mundial, mostraba decepción y rechazo hacia la música de vanguardia de la época, calificándola de “decadente”. Esto generó una cierta distancia entre el compositor y su joven alumno (Fundación Edubanco, 1991). Sobre sus encuentros con Honegger recuerda Iturriaga:

Cuando yo le mostré unas cosas, unos esbozos de *Pregón y danza* en los que la danza estaba primero, me dijo: “Oiga, qué diferentes somos los europeos de ustedes”; o alguna

³ En realidad, con Plé-Caussade Iturriaga tomó sólo una o dos clases (Estenssoro, 2018, p. 85)

cosa así. Él me consideraba ya compositor, pero, cuando me dijo eso, no entendí nunca totalmente a lo que se refería. Para él había mucha, demasiada rítmica interior, los cambios rítmicos no los entendía, para él se necesitaba que tuviesen un cierto desarrollo. (Estensoro, 2018, pp. 84-85)

I.2. Desempeño profesional

De regreso a Lima, Iturriaga se desempeñó como profesor y director de coros: actividad que comenzó a desarrollar unos años antes, siendo todavía alumno del Conservatorio. Fruto de esta actividad fueron diversos arreglos corales, tales como *Cuatro canciones infantiles sobre temas populares en el Perú* (1949) y *Cuatro villancicos tradicionales peruanos* (1953). En esa época, siendo director del coro del Puericultorio Pérez Aranibar, conoció a José María Arguedas quien pronto se convirtió en su amigo cercano. Arguedas lo invitó a trabajar con él en el colegio Guadalupe. Un año después lo llevó al Instituto Pedagógico Nacional, que luego se convirtió en la Universidad Nacional de Educación más conocida como La Cantuta. Ésta fue para Iturriaga la primera universidad en la que enseñó (Cabrera, 2009, p.31).

En 1957 Iturriaga fue llamado como profesor al Conservatorio Nacional de Música para dictar cursos de composición, armonía y análisis. Con el paso del tiempo la labor docente llegó a ocupar un lugar privilegiado en su vida. Como señala José Quezada Macchiavello:

En 1963 viajó a los Estados Unidos de Norteamérica para conocer el trabajo de universidades e instituciones superiores en el campo de la música. Visitó las universidades de Austin en Texas, Columbia en New York, Harvard y Massachusetts Institute of Technology en Boston, Eastman Rochester, Berkley, Stanford, UCLA (Los Angeles, California) y North Pacific, además de Julliard School of Music, entre otras. Ese mismo año fue invitado por la Universidad de Chile para participar en el Congreso

Interamericano de Educación Musical. Regresó a Chile en 1964 como jurado designado por los compositores chilenos, en el Concurso Bienal de Música Chilena. (1999, p. 4)

En 1971 comenzó a dictar el curso de Apreciación Musical en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dos años después, en 1973, Enrique Iturriaga ocupó el cargo de director de la Escuela Nacional de Música (antes Conservatorio Nacional de Música y hoy Universidad Nacional de Música) el cual ejerció hasta 1976. También fue profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) donde enseñó Historia de la Música en la Facultad de Letras y desarrolló ampliamente la organización y gestión de diversas actividades culturales en la Facultad de Medicina y en la Facultad de Educación, así como en la de Letras y Ciencias Humanas. De 1985 a 1987 fue director de la revista *Letras* de la facultad homónima y director de la Escuela Académico Profesional de Arte. En 1987, el año de su retiro de la UNMSM, dicha institución le otorgó el máximo reconocimiento como Profesor Emérito.

Durante los años 1990 y 1991, Enrique Iturriaga ejerció la labor docente en la Universidad de San Agustín (Arequipa, Perú) dictando cursos de armonía y análisis.

El hecho de que Iturriaga no haya sido muy prolífico como compositor se explica en parte por la gran cantidad de tiempo que le dedicó a la docencia. Según los cálculos del propio compositor, llegó a tener cerca de treinta mil alumnos durante su larga trayectoria pedagógica (Peruanosensusalsa, 2010). “La enseñanza ha sido mi problema, mi vicio”, dijo en una entrevista (Fundación Edubanco, 1991).

En 1994 asumió el cargo de asesor de la Dirección General del Conservatorio Nacional de Música (actualmente Universidad Nacional de Música) en el cual permaneció hasta 1998. El año 1999 fue elegido nuevamente director del CNM, cargo que desempeñó hasta 2002.

I.3. Otras facetas y actividades

A partir de 1953 Iturriaga trabajó como crítico musical en el diario *El Comercio* de Lima, labor que ejerció hasta 1960.

La década de 1980 estuvo marcada por su intenso trabajo en el campo de la investigación. Los frutos de esta actividad fueron varias publicaciones, entre las cuales se encuentran el *Método de Composición Melódica* (1985), ensayos *Las respuestas y la respuesta de Roberto Carpio* (1986), *Alcedo y su época* (1989) y el prólogo para el libro *Q'eros, Pueblo y Música* de su maestro Rodolfo Holzmann (1985). Junto con el historiador Juan Carlos Estenssoro, Iturriaga fue co-autor del capítulo *Emancipación y República, siglo XIX* publicado en el libro *La Música en el Perú* (1985).

El *Método de Composición Melódica* publicado por la UNMSM en 1988, fue concebido por Iturriaga a raíz de sus experiencias en el Programa Regional de Musicología (UNESCO-PNUD) en Lima y Quito, y del Curso intensivo de Musicología organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Ecuador, actividades en las cuales participó entre 1978 y 1981.

En 1990 fue invitado al Primer Encuentro Latinoamericano de Música que se desarrolló en México. En esa ocasión se estrenó su obra para voz y piano *Cuatro Poemas de Javier Heraud* (1977) interpretada por el barítono paraguayo Eladio Pérez González.

El 3 de abril de 1992, coincidentemente con el día de cumpleaños de Iturriaga, fallece su querido maestro Rodolfo Holzmann. En homenaje a su mentor, Iturriaga publica una nota en la *Revista Musical Peruana*: “Rodolfo Holzmann, compositor, profesor e investigador”.

En 1992, el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) que en ese entonces fue órgano de la Organización de los Estados Americanos (OEA), invitó al compositor al VI Festival Latinoamericano de Música que tuvo lugar en Caracas (Venezuela). En el marco del Festival,

Iturriaga en su faceta de investigador ofreció la ponencia titulada “Repensar la música colonial hoy”. Así mismo, en aquella oportunidad se estrenó en el territorio venezolano su obra *Vivencias*.

En 1994 Iturriaga escribe el ensayo dedicado a su gran amigo e importante compositor peruano Garrido-Lecca (ver anexo, imagen 4), publicado bajo el título *Celso Garrido-Lecca: las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993)*.

En 1995 publica el ensayo-homenaje *Recordando a Carlos Sánchez Málaga*, compositor peruano fallecido en julio del mismo año.

I.4. La obra

El legado musical de Enrique Iturriaga cuenta con alrededor de dos decenas de obras de género instrumental, vocal y mixto.

La primera obra compuesta por Iturriaga siendo alumno del Conservatorio fue la *Suite para violín y violoncello* (1946). Luego, en 1947, compuso *Canción y muerte de Rolando* para soprano y orquesta, sobre el texto del mismo nombre del poeta Jorge Eduardo Eielson. Esta obra en forma de cantata, ganadora del Premio Nacional de Música “Luis Duncker Lavalle”, marcó una nueva etapa en la música académica peruana: fue la primera obra sinfónica escrita por un compositor formado en el Perú y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional. Para entender mejor el impacto que *Canción y muerte de Rolando* produjo en el medio cultural de aquel momento, es pertinente recordar que: “Para dotar a la OSN de un repertorio nacional, [el maestro de Iturriaga, Rodolfo Holzmann] orquestó un buen número de obras de diversos compositores peruanos escritas originalmente para piano” (Sánchez Málaga, 2012, p. 314).

Al terminar la década de 1940, Enrique Iturriaga conoció a José María Arguedas. La amistad con el emblemático escritor y poeta peruano fue muy fructífera para el compositor y dejó honda

huella en su obra musical. Arguedas le abrió a Iturriaga, nacido en la costa y crecido con músicas de origen criollo, europeo y estadounidense, la puerta al mundo andino y su música. Así, *Las Cumbres* (1950), obra para coro mixto sobre el texto homónimo de Sebastián Salazar Bondy fue compuesta en la época en que viajaba a la sierra con Arguedas: “Una vez, llegando de un viaje, le dije a Sebastián ...: ‘¡Qué maravilla las cumbres, esta cosa formidable que apunta al cielo... Y los pueblitos colgados ...!’”. Sebastián me prometió un texto para que le pusiera música” (Quezada, 1998, p. 63). Otro ejemplo que evidencia la influencia del escritor peruano sobre la obra de Iturriaga son las *Tres canciones para coro y orquesta* (1956) sobre traducciones al castellano de huaynos tradicionales recopilados por Arguedas. Al decir del mismo Iturriaga: “Arguedas tenía interés en que yo conociera a profundidad la música andina. Lo entusiasmaba la posibilidad de una síntesis” (Quezada Macchiavello, 1998, p. 62).

Pregón y danza para piano aparecida en 1952, está basada en la melodía del pregón “revolución caliente, pa’ rechinar los dientes, azúcar, clavo y canela, pa’ rechinar las muelas”. Es una impactante y colorida obra marcada por un gran nivel de elaboración. Su exigencia en los aspectos técnico-interpretativos unida con la mezcla de una sofisticada belleza y una energía desbordante hizo que la pieza forme parte del repertorio pianístico internacional.

En 1956 vio la luz la segunda obra orquestal de Iturriaga: *Suite para orquesta*, ganadora del premio “Juan José Landaeta” en el II Festival de Música Latinoamericana de Caracas (1957), dedicada a su maestro Rodolfo Holzmann.

Enrique Iturriaga también compuso música para teatro y ballet, trabajando con dramaturgos y escritores peruanos como Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro y Alfonso La Torre, entre otros. Así mismo, escribió para el cine peruano, colaborando en la película sobre la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros* de Francisco Lombardi y también para largo y corto metrajes de José Luis Rouillon.

Una de sus obras para orquesta, *Obertura para una comedia* (1964), se debe precisamente a este vínculo del compositor con el movimiento teatral. Así, la partitura original (actualmente perdida), encargada a Iturriaga por el director teatral chileno Sergio Arrau como música de “obertura” para la comedia *Ña Catita* de Manuel A. Segura, fue escrita para piano, violín, contrabajo, clarinete y percusión. Por sugerencia de Armando Sánchez Málaga (en ese entonces director de la Orquesta Sinfónica Nacional) Iturriaga hizo la versión para orquesta, la cual fue interpretada en los conciertos de verano en el Campo de Marte de Lima. La *Obertura para una comedia* llegó a tener bastante éxito y en 1966 el compositor hizo una versión más de la obra, esta vez para dos pianos.

En 1965 Iturriaga recibe el encargo del Comité para el III Festival Interamericano de Washington de componer una obra sinfónica. Así nace *Vivencias* (cuatro piezas para orquesta), obra de lenguaje dodecafónico que fue estrenada por Lukas Foss y la Orquesta Sinfónica de Buffalo. El estreno de *Vivencias* en Lima se realizó en 1966 a cargo del director mexicano Luis Herrera de la Fuente.

Profundamente conmovido por la muerte del compositor Igor Stravinsky en 1971, de quien fue un gran admirador, Iturriaga escribe en solo unos cuantos días *Homenaje a Stravinsky*: obra para orquesta sinfónica con cajón solista. La obra fue estrenada este mismo año por Ronaldo Campos y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Leopoldo La Rosa, trayéndole al compositor por segunda vez el premio “Luis Duncker Lavalle”.

En 1974 participó en el Concurso de Composición Sinfónica convocado por el Ejército del Perú en conmemoración del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho. Iturriaga resultó ganador con la obra *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* en cuatro movimientos.

En 1995 el compositor escribió *De la lírica campesina*, tres breves canciones para voz y orquesta sobre textos anónimos dedicadas a Leopoldo Palm. Dice el propio Iturriaga:

“De la lírica campesina” nació de la lectura de hermosos poemas quechuas traducidos al español, muchos de ellos anónimos, que me fueron proporcionados por el escritor José María Arguedas, de quien fui amigo personal. Suponiendo que originalmente hubieran sido letras de canciones cuyas melodías desaparecieron a falta de un sistema de escritura musical, compuse este ciclo para voz y conjunto instrumental de cámara, construyendo la parte sonora ausente de acuerdo a mi propia sensibilidad y comprensión de esta poesía rural. (2007, [v])

Desiertos para coro a 8 voces sobre texto de Eduardo Hopkins fue compuesta por Iturriaga en 1997 y está dedicada al Coro Nacional y a su director Andrés Santa María. Fue estrenada al año siguiente, en el LXXX aniversario del compositor.

La *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* ha sido la última obra orquestal de Enrique Iturriaga, compuesta en 1998 por el LX aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). Fue estrenada el 11 de diciembre de 1998 por la OSN bajo la dirección de José Carlos Santos.

Aparte de las obras comentadas faltaría mencionar las siguientes: *Tres piezas* (1945) y *Ensayos interválicos* (1959) para piano, *Adivina, adivinanza...* (1948?) para coro de voces iguales sobre poema de Sebastián Salazar Bondy y *Tres adivinanzas* (1987) para coro de niños, *Dos ejercicios poéticos* (1951) *Cuatro poemas de Javier Heraud* (1977) y *Tres poemas de “Sin título” de Eielson* (2003) para voz y piano, *Llamadas y fuga para un Santiago* (1990) para trompeta, corno y dos trombones (dedicada al conjunto *Lima Brass*) y *Manormeyor: ensayo interválico para cuarteto de cuerdas* (2008).

I.5. Premios y distinciones

Como se ha mencionado arriba, Enrique Iturriaga fue ganador del Premio Nacional de Música “Luis Duncker Lavalle” en dos oportunidades: en 1947 por la obra *Canción y muerte de*

Rolando para soprano y orquesta y en 1971 por *Homenaje a Stravinsky*, obra para orquesta sinfónica con cajón solista.

Así mismo, en 1957 obtuvo el premio “Juan José Landaeta” en el II Festival de Música Latinoamericana de Caracas por su *Suite para orquesta*.

En 1974, su *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* ganó el primer premio en el concurso musical promovido por el Cuartel General del Ejército del Perú.

El primer decenio del siglo XXI trajo al compositor varios reconocimientos institucionales. Así, en 2004 Enrique Iturriaga recibió la más alta distinción del Ministerio de Educación del Perú: la Orden de las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta que se le otorgó en reconocimiento a su importante y larga trayectoria como maestro de varias generaciones de músicos peruanos.

Un año después, en 2005 fue condecorado con la Medalla de la Cultura Peruana del Instituto Nacional de Cultura.

En 2008, la Pontificia Universidad Católica del Perú le confirió la distinción de Profesor Honorario del Departamento Académico de Comunicaciones en reconocimiento a su contribución al desarrollo de la música en el Perú como compositor y docente.

Finalmente, en el año 2010, por iniciativa de la congresista Martha Hildebrandt, el Poder Legislativo condecoró a Enrique Iturriaga con la Medalla de Honor del Congreso, en el grado de Gran Oficial, por su excepcional obra musical y por su destacada labor docente al servicio del país.

Con motivo de la celebración de sus noventa años, Iturriaga fue invitado a Fort Worth (Texas, USA) en octubre de 2008, y en marzo de 2009 a Madrid, para las presentaciones de su *Sinfonía Junín y Ayacucho* bajo la dirección de Miguel Harth-Bedoya. El concierto en Madrid, a cargo

de la Orquesta Sinfónica Nacional de España, fue grabado y transmitido por Radio Televisión Española (RTVE) (Iturriaga, 2009a, [iv]). De esta manera la trayectoria profesional de Enrique Iturriaga fue reconocida internacionalmente más allá de América Latina.

El 3 de abril del 2018 Iturriaga cumplió 100 años de edad: elencos e instituciones como la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional y la Universidad Nacional de Música le rindieron homenajes a través de veladas musicales y otros gestos de reconocimiento, destacándose entre ellos la distinción de Profesor Honorario otorgada al compositor por la Universidad Ricardo Palma.

I.6. Enrique Iturriaga en su época

Junto con Celso Garrido-Lecca, Rosa Alarco, José Malsio, Enrique Pinilla, Edgar Valcárcel, Cesar Bolaños, Francisco Pulgar Vidal, Armando Guevara Ochoa entre otros, Iturriaga representa a la llamada Generación del 50: la primera generación de compositores peruanos de formación académica en la historia del Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música) y, por ende, de todo el país. Siendo estudiante del Conservatorio, tuvo la oportunidad de aprender y asimilar distintas técnicas de composición incluyendo las de vanguardia de aquella época como el dodecafonismo.

La influencia de Holzmann⁴ (Pinilla, 2007; Fundación Edubanco, 1991; Estenssoro, 2002; Cabrera, 2009; Romero, 2017 entre otros), de sus amistades y del entorno cultural limeño en general, apoyada en su originalidad y solvencia técnica, produjo en la personalidad del compositor una reacción contra el nacionalismo musical característico de los compositores peruanos de la primera mitad del siglo XX, tales como Daniel Alomía Robles (1871–1942),

⁴ Respecto al lenguaje compositivo de Holzmann, Padilla opina que: “el neoclasicismo hindemithiano de Holzmann fue un estilo de transición hacia el modernismo, transición que se dio de mediados de los 40 a mediados de los 50” (como se cita en Petrozzi, 2009, p. 115)

Pablo Chávez Aguilar (1898–1950), Theodoro Valcárcel (1902–1942), Roberto Ojeda Campana (1895–1983), Francisco González Gamarra (1890–1972) entre otros.

El movimiento nacionalista dejó su huella no solamente en la realidad musical peruana sino en toda Latinoamérica. Según Aurelio Tello:

La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinenciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (2011, p. 147).

Para algunos creadores, este concepto nacionalista, pese a que pretendía ser la expresión de una voz propia, en el fondo era una manifestación tardía del agonizante nacionalismo romántico del Viejo Continente. La explotación del material folklórico traía consigo la limitación de estructuras armónicas, o el sometimiento al impresionismo con su estaticidad armónica, o la falta de amplitud de los desarrollos motivicos por las limitaciones melódicas del repertorio folklórico generador de la corriente nacionalista. (2011, p. 157)

En el Perú el nacionalismo en las artes se manifestó a través del movimiento llamado indigenista. Respecto a esta corriente señala Caicedo:

A principios del siglo XX se inicia en Perú un movimiento entre los intelectuales conservadores y socialistas que busca enfatizar el importante y positivo rol que los indígenas jugaron para el desarrollo de la nación-estado. Esta corriente intelectual, el nacionalismo indigenista estimuló la idealización y glorificación de las tradiciones Incas y los elementos de la vida rural de la región andina.

La música de los indígenas de la cordillera de los Andes, predominantemente la quechua y la aymara, su pentatonismo y sus características fórmulas rítmicas constituyeron la principal fuente para la construcción de la identidad musical nacional; surge el nacionalismo musical indigenista. Los Incas fueron evocados sobre todo en términos de títulos de obras y por el uso del pentatonismo, lo que llevó a la idea equivocada de que la música andina de procedencia indígena únicamente empleaba cinco notas. (2013, pp. 137-138)

El rechazo hacia el nacionalismo musical indigenista, que llegó a ser definitivo en el caso de Iturriaga y otros compositores de su generación, ya se venía perfilando desde antes, particularmente en la obra de dos compositores arequipeños: Roberto Carpio (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-1995). En relación con esto es pertinente citar las siguientes líneas de Carlos Raygada sobre la obra de Sánchez Málaga:

Su obra de compositor ... se distingue por su fineza de concepto, sobriedad de forma y lírica inspiración, impulsada por el propósito definido de afirmar el verdadero criterio del mestizaje indo-hispano. Sus composiciones reflejan así esa función racial y concretan una expresión típica y esencialmente peruana, libre de alardes y efectismos, lograda con un lenguaje afinado al tono estético de la época. A la inversa de la gran mayoría de los músicos peruanos, es propósito suyo evitar –salvo raras excepciones circunstanciales– el uso directo de la temática folklórica. Su obra representa, así, un caso paradigmático de interpretación del sentido íntimo de lo que debe entenderse como *Música peruana*, vale decir, como liberación del servilismo temático-arqueológico. (1964, p. 70)

Así mismo Raygada opina que:

Atento más a las esencias que a las superficies tipistas de la música indígena peruana, Carpio desarrolla su concepto músico dentro de un escuetismo por completo libre de esa retórica tan habitual en los cultores de lo folklórico, que nada o muy poco interviene en sus creaciones. (1963, p. 4).

Hacia la mitad del siglo XX los ánimos anti-indigenistas saturaron el ambiente cultural limeño. “Hay que torcerle el cuello al indio”, escribía en 1946 el poeta y dramaturgo peruano Juan Ríos en su libro *La pintura contemporánea en el Perú* (Wiesse, 2014, p. 102), parafraseando el famoso soneto del mexicano Enrique González Martínez. Al respecto dice Ricardo Wiesse: “La ‘tradición de la ruptura’ encarnada en todas las vanguardias artísticas del siglo XX demandó un lenguaje confrontacional, de claro deslinde con las actitudes y valores de generaciones o tendencias previas” (2014, p. 103). De ahí no es casual que la primera obra orquestal de Iturriaga *Canción y muerte de Rolando* (1947) encontrase su origen en un poema medieval francés reinterpretado por el joven genio de Jorge Eduardo Eielson. En aquel momento Raygada comentó al respecto:

La obra [*Canción y muerte de Rolando*] de Iturriaga podrá ser señalada como carente de contenido nacional, pero [...] lo que realmente nos interesa es la formación y desarrollo de buenos pintores y buenos músicos, aparte el nacionalismo o exotismo de los temas que traten. El “tema nacional”, tantas veces utilizado para disimular la falta de genuina inspiración, vendrá sólo [*sic*], en su momento, por sí [*sic*] mismo. Aunque mejor debemos decir no el “tema” sino el “espíritu” nacional. Y eso es bastante. (como se cita en Roncagliolo, 2018, [I])

Es probable que el rumbo modernista tomado por el joven compositor se deba también a su pertenencia a la Agrupación Espacio, fundada en mayo de 1947 por Luis Miró Quesada Garland. Al respecto dice Sánchez Hernani:

“Cartucho” Miró Quesada, maestro de la Escuela Nacional de Ingenieros, agrupa a un número importante de estudiantes como Santiago Agurto, Adolfo Córdova, Javier Cayo, que se prolonga a personajes de otras disciplinas como Fernando de Szyszlo, Carlos Cueto Fernandini, Celso Garrido Lecca [*sic*], Enrique Iturriaga, Samuel Pérez Barreto, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela o Javier Sologuren, entre otros.

Con ellos, el arquitecto Miró Quesada Garland se propuso, según lo afirma José Ignacio López Soria en un estudio sobre la Agrupación Espacio, “contribuir a desencadenar en el Perú el proceso de la modernidad, tanto en las esferas de la cultura como en los subsistemas sociales”. (2014)

Muchos de los personajes mencionados por Sánchez Hernani solían reunirse en la casa de Enrique Pinilla, compositor, amigo y compañero de estudios de Iturriaga:

Pinilla ... hijo de un cónsul español, poseía una de las colecciones de discos más importantes del país y por tal motivo su casa se convirtió en punto de encuentro de una joven generación de artistas e intelectuales. Allí se hicieron presentes Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Javier Sologuren, Fernando de Zsyzlo y músicos como José Malsio, Celso Garrido-Lecca y Enrique Iturriaga. (Alvarado, 2014)

Es en ese ambiente donde Iturriaga, siendo estudiante del Conservatorio, descubre la música de compositores modernos como Stravinsky, Bartók o Milhaud.

El abandono de los modelos limitantes del indigenismo no significó en el caso de Iturriaga el rechazo a los elementos peruanos autóctonos. Es más, la formación de un lenguaje compositivo que podría ayudar a integrar y definir la identidad peruana en primera instancia y latinoamericana en perspectiva siempre fue la preocupación principal del compositor (Pinilla,

2007, p. 171). En esta visión de Iturriaga contribuyó también su profesor de composición Rodolfo Holzmann. Según el propio compositor:

En las clases en el Conservatorio después de 1945, [Holzmann] nos estimulaba para que compusiéramos con elementos tradicionales básicos; para dar énfasis a sus enseñanzas nos hacía recordar que el aristocrático minué había sido en sus orígenes una danza popular. (Iturriaga, 1992, p. 25)

... su conocimiento de la importancia de nuestra música tradicional, dio además un impulso peruano y latinoamericano a su cátedra que en muchos casos marcó a los compositores que fueron sus alumnos (*ibid.*, p. 27)

El análisis que viene a continuación intenta revelar la manera cómo todas estas influencias convergen en la personalidad de Iturriaga y en qué grado son asimiladas por él, formando parte de su estética musical.

II. ANÁLISIS DE LA OBRA ORQUESTAL

Las obras para orquesta constituyen más de un tercio de la producción musical de Enrique Iturriaga (sin tomar en cuenta sus obras de música incidental).

Las seis obras que aborda este estudio se presentan en géneros variados, poseen técnicas de composición diversas y los motivos de su creación fueron distintos. Sin embargo, todas ellas tienen ciertos rasgos en común. Uno de los que más se percibe en un primer acercamiento a esta música, es el empleo de los instrumentos, giros melódicos y patrones rítmicos peculiares de géneros populares peruanos y latinoamericanos tales como marinera, tondero, huayno, yaraví, joropo, bambuco, polca y otros. Sin la necesidad de utilizar citas textuales, el compositor crea temas propios utilizando los elementos de música popular en mayor o menor

medida. Pinilla llama a este procedimiento “estilización del folklore” y compara en este aspecto al compositor peruano con el húngaro Béla Bartók (2007, p. 171).

Otro rasgo en común en las obras orquestales de Iturriaga es el hecho de que el compositor nunca renuncia en ellas a la tonalidad (la única excepción es *Vivencias*, una obra dodecafónica), y al mismo tiempo amplía sus límites a través de una “mayor libertad lingüística” (Quezada, 1998, p. 68). Esta es una característica relevante en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, cuando varios compositores peruanos contemporáneos de Iturriaga experimentaron con corrientes modernas tales como el expresionismo (Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel, Enrique Pinilla, César Bolaños), la música aleatoria (Bolaños, Valcárcel), la música electrónica (Pinilla, Bolaños, Garrido-Lecca, Valcárcel) por nombrar sólo algunos (Pinilla, 1980, p. 573). Al decir del mismo Iturriaga “[ser tonal] no significa nada más que ser ordenado. Organización, estructura, orden, en oposición al azar, a lo no pensado o creado. Uno puede hacer intuitivamente cosas maravillosamente libres, siempre y cuando tengan una razón de ser. Ser tonal no es ser retrógrado” (Quezada, 1998, p. 68).

En cuanto a la orquestación, es notable la presencia del piano en cinco de las seis obras estudiadas (*Suite para orquesta*, *Obertura para una comedia*, *Vivencias*, *Homenaje a Stravinsky*, *Obertura en DO*), y también del arpa (*Suite para orquesta*, *Obertura para una comedia*, *Vivencias*, *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, *Obertura en DO*). Además, en tres obras del *corpus* aparece la celesta (*Suite*, *Vivencias*, *Obertura en DO*). Cabe mencionar que el uso del piano dentro de la orquesta –a diferencia del arpa y la celesta– no es muy usual. Iturriaga suele emplear este instrumento doblando los bajos o la percusión con el fin de conseguir ciertos efectos tímbricos. Sin duda, el piano es un instrumento especial para él. Pero ¿a qué se debe esto? Posiblemente, a la influencia de los ballets *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrushka* (1911) de Stravinsky o a la importancia que tuvo el piano durante la infancia y juventud de Iturriaga,

o ambas cosas. Cuenta el compositor sobre las veladas musicales en casa de Enrique *Paco* Pinilla:

Tenía en su casa ... una discoteca increíble. Allí escuché *El pájaro de fuego*, *Petroushka* y *La consagración de la primavera*, de Stravinsky; *La creación del mundo*, de Milhaud; cuartetos de Bartók, y muchas otras cosas. Con Paco y Celso Garrido-Lecca escuchábamos juntos toda esa música. Me fascinó Stravinsky desde que lo descubrí, todo lo que Stravinsky había compuesto hasta entonces lo conocí donde Paco y me hice adicto a su música. (Quezada Macchiavello, 1998, p.60)

Es probable que otros rasgos característicos de sus obras, como la claridad de la orquestación, el gran vigor rítmico o el uso de *ostinati* en la *Suite para orquesta* se hayan nutrido en sus inicios de la música de Stravinsky. En todo caso, ésta y otras posibles influencias es sólo un punto de partida camino a una personalidad musical propia. Así, con relación a la orquestación, entre las cualidades muy personales de la obra de Iturriaga se destaca la prevalencia de los instrumentos de viento sobre los de cuerda. Este detalle genera una sonoridad peculiar que por ratos se aproxima a la de una banda o de los conjuntos típicos de la sierra peruana.

En la obra orquestal de Iturriaga se reconocen diversos estilos musicales: neoclasicismo (*Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, *Obertura para una comedia*), impresionismo (*Suite para orquesta*), romanticismo (*Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*) o expresionismo (*Vivencias*), como se verá en su momento.

II.1. *Suite para orquesta*

Si bien el llamado músico erudito posee técnicas de escritura y de construcción musicales de tipo universal, son muy raros los casos en que el compositor se desprende de su entorno social y de la naturaleza que lo rodea.

Enrique Iturriaga⁵

La *Suite para orquesta*, escrita en 1956 y dedicada a Rodolfo Holzmann, es una obra sinfónica en cinco movimientos. Fue estrenada el 6 de abril de 1957 en el Teatro de Bello Monte de Caracas bajo la dirección de Carlos Chávez en el concierto de las obras ganadoras del Concurso de composición del II Festival de Música Latinoamericana (Organización de los Estados Americanos [OEA], 1957, p.39). El jurado del Festival, integrado por músicos eminentes tales como Aaron Copland, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Juan Bautista Plaza y Domingo Santa Cruz, le otorgó a Enrique Iturriaga el premio “Juan José Landaeta” por esta importante creación (ver anexo, imagen 5). Relata Santa Cruz, compositor chileno:

Al llegar a Caracas, a mediados de febrero, nos correspondió examinar un total de 107 partituras, enviadas bajo pseudónimo [...] Muy diversas orientaciones acusaban las composiciones presentadas; en ellas vimos el reflejo de todas las tendencias actuales ... el Jurado concedió cuatro premios [...] dividiendo el gran premio “José Ángel Lamas” entre Blas Galindo (México) por su [Segunda] Sinfonía, y Camargo Guarnieri (Brasil) por su “Chôro” para piano y orquesta, y otorgando el premio “Caro de Boesi” a Roque Cordero (Panamá) por su Segunda Sinfonía y el premio “Juan Landaeta” a Enrique Iturriaga (Perú) por su “Suite N.º 1”. (1957, p. 9)

Ese mismo año el compositor fue llamado como profesor al Conservatorio Nacional de Música y al año siguiente, en 1958, la *Suite* se estrenó en Lima con la Orquesta Sinfónica Nacional

⁵ Campos, Garrido-Lecca, Iturriaga, Pulgar Vidal & Valcárcel, 1993, pp. 99-100.

dirigida por Carlos Chávez. En 1997, supervisada y aprobada por Iturriaga, salió una nueva edición de la obra que recoge las correcciones sugeridas por su ex alumno Rafael L. Junchaya (R. Junchaya, correo electrónico, 15 de noviembre de 2019).

De acuerdo con Juan Carlos Estenssoro, Iturriaga pertenece a “una generación de compositores que lograron trascender el nacionalismo y expresarse en un lenguaje contemporáneo” (2002, p. 737). Este mismo punto de vista comparte Padilla, para quien la *Suite*, composición de 20 minutos de duración aproximadamente, es una de las obras centrales de la época de transición al modernismo en la música peruana (como se cita en Petrozzi, 2009, p. 118). Su año de creación coincide con el de la *Suite mística* (1956) de Francisco Pulgar Vidal, compositor peruano que comparte con Iturriaga la pertenencia a la Generación del 50.

Sobre el estreno en Caracas opina Domingo Santa Cruz:

Enrique Iturriaga, del Perú, presentó su "Suite N.º 1", obra atrayente, muy bien realizada, elegante como suelen ser las composiciones un poco teñidas de sonoridad francesa, sazonada con algunos aires pentáfonos y ritmos hispánicos. Una bella música que, como lo sugiere el título, podría servir de excelente base para un ballet. (1957, p. 12)

La *Suite* está impregnada de giros melódicos, ritmos y timbres de música popular del Perú. Estos elementos, lejos de estar sencillamente incrustados en el discurso musical, forman parte de éste orgánicamente. Se nutren de la imaginación de Iturriaga quien aprovecha todas las herramientas que ofrece la composición contemporánea, como la tonalidad extendida,⁶

⁶ En esta investigación se aplica el término de “tonalidad extendida” a un discurso musical que cuenta con algunas o todas de las siguientes características: armonía compleja con tonos agregados que no son propios de los acordes tradicionales, incluyendo construcciones no triádicas; modos mayor y menor con algunos grados alterados; modulaciones a tonalidades lejanas y frecuente uso de nuevas tónicas que generan múltiples centros tonales a lo largo de una obra; inclusión de fragmentos que utilizan el total cromático dentro de una obra de naturaleza tonal. Es importante precisar que, a diferencia de la atonalidad, la tonalidad extendida conserva su funcionalidad, es decir, las relaciones armónicas básicas, como la de tónica-dominante, siguen siendo identificables.

numerosas combinaciones de timbres, amplia paleta de texturas, etcétera. Por otro lado, el material de la *Suite* contiene ideas musicales ya utilizadas por el compositor en obras anteriores. Se trata de la *Danza* para piano (1949) –que en 1952 se transforma en *Pregón y danza*– y *Las cumbres* para coro (1950). Más adelante corroboraremos esta afirmación con ejemplos concretos. Mientras tanto citamos el testimonio del mismo Iturriaga:

A fines del 55 empecé una serie de 5 piezas para orquesta que organicé como una *suite*. En ella amplí algo más el lenguaje sobre el cual había experimentado tanto en la *Danza* para piano como en *Las cumbres*. Eran como paisajes diseñados por ritmos y melodías que yo extraje del nuestro folclor y que así constituían un folclor imaginario. (1984)

La estructura de los motivos y temas de la *Suite* evita en general el uso de la sensible, dándole preferencia a los intervalos de 2.^a, 3.^a y 4.^a, sugiriendo así en muchos casos un sutil parentesco con giros pentáfonos de la música popular peruana. Iturriaga explica que el empleo de 4.^{as} en la construcción de una melodía “le permite ascender y descender rápidamente y cambiar de centros tonales” (Roncagliolo, 2018, [I]). De igual manera, la 4.^a es ampliamente usada por el compositor en la construcción de acordes. Numerosos ejemplos de armonías y progresiones basadas en 4.^{as} –o en su respectiva inversión de 5.^a– se encuentran a lo largo de la obra. Este punto no es casual y se debe en primer lugar al maestro de Iturriaga, Rodolfo Holzmann. El compositor de origen alemán, alumno de Wladimir Vogel y Karol Rathaus, ha dedicado mucho tiempo y pasión al estudio de la música del Perú. En uno de sus escritos, el artículo *Aporte para la emancipación de la música peruana* se preguntaba si es viable usar la escala pentatónica en la composición contemporánea con el fin de

crear música de carácter específicamente peruano. Su respuesta es afirmativa, pero él defiende la necesidad de cierta transformación, ya que, a su juicio, la escala primitiva en sí misma no proporciona suficiente variedad armónica. ... Una posible solución que

propone es un procedimiento de construir acordes y temas en cuartas sucesivas, ordenando la escala pentatónica sobre una base de cuartas, de modo similar a la formación de acordes desde la escala diatónica por terceras superpuestas. (Béhague, 1983, pp. 250-251)

Por otro lado, la idea de organización del material musical por 4.^{as} no es nueva; es más, fue ampliamente explorada por los compositores europeos de siglo XX, tales como Debussy, Messiaen o Hindemith por citar sólo algunos. En cuanto a Holzmann, su técnica compositiva caracterizada por el énfasis en las estructuras y el contrapunto es muy cercana al neoclasicismo de Hindemith (Pinilla, 2007, pp. 168-169). No cabe duda de que Holzmann en su calidad de profesor transmitió sus conocimientos, técnicas y su forma de pensar a los alumnos, incluyendo a Iturriaga, quien dice así:

En mi caso creo que la mayor influencia la constituyeron, en conjunto, las enseñanzas de Rodolfo Holzmann sobre el conocimiento y análisis del propio material compositivo para dar unidad a una obra. Pero también de Holzmann aprendí a admirar los valores intrínsecos de nuestra música tradicional, en la misma época en que José María Arguedas me descubría, en los coliseos populares, la riqueza de la música andina. De esta manera la técnica europea y las vivencias propiamente nacionales constituyeron el marco de mi música y le dieron carácter “universal” desde los días de estudiante. Tuve suerte. (Pinilla, 2007, p. 171)

En este contexto resulta natural intuir un vínculo entre la *Suite arequipeña* (1945) para orquesta de Holzmann y la *Suite para orquesta* de Iturriaga, dedicada a su maestro. En efecto, Clara Petrozzi encuentra similitudes puntuales entre las dos obras como el uso de *ostinato*, la fanfarria inicial o el *crescendo* hasta el *ff* final (2009, p. 118). A estas observaciones se puede agregar la misma cantidad de movimientos (cinco), la coincidencia en la duración total

aproximada (alrededor de 20 minutos), el uso de la hemiola⁷ y de las *terceras arequipeñas*.⁸ Petrozzi considera que la *Suite arequipeña* de Holzmann “fue un ejemplo motivador para el trabajo de las siguientes generaciones de compositores, siendo el más cercano a él su alumno Enrique Iturriaga” (2009, p. 134)

Los cinco movimientos de la *Suite para orquesta* no son piezas aisladas, sino que están conectadas entre sí a través de motivos musicales comunes, factor que contribuye notablemente a la solidez formal de la obra. A continuación, veremos las particularidades de cada uno de ellos.

1º movimiento *Alegre*

A pesar de no haber signos de alteración en la armadura –característica común para todo el *corpus* como veremos de aquí en adelante–, desde el comienzo se percibe con claridad el centro tonal del movimiento que gravita alrededor de *re* menor. La ausencia de la sensible y la escasez de giros cromáticos en general producen sonoridades diatónicas.

De métrica variable –otra particularidad frecuente en la obra del compositor– el *Alegre* comienza con una especie de fanfarria marcada por un tresillo característico. Estos primeros compases representan una cita literal del trozo de la parte final de la obra coral *Las cumbres* (ver ejemplos 1 y 2). A pesar de ser un autopréstamo, la idea musical no se percibe de la misma manera en este nuevo contexto: el revestimiento de una variedad de timbres donde destacan metales y percusión –en especial el tambor militar– y una reescritura rítmica del material

⁷ Según el *Diccionario enciclopédico de la música*:

Hemiola [hemiolia] (del gr. *hemiolios*, “un entero y medio”). Término que representa la proporción 3:2. En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/2) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (6/4) o viceversa. (Anderson, 2009, p. 720)

⁸ Terceras de relación falsa –llamada también cruzada o inarmónica– características a la música popular de Arequipa (Perú), en particular, al género de yaraví. En teoría de la música, la relación falsa entre tonos ocurre cuando tras un grado determinado perteneciente a una voz sigue el mismo en otra voz, pero descendido o ascendido por un semitono cromático.

melódico a través de los *divisi* le confieren una gran energía. Llama la atención el uso del piano con un fin colorístico que en su corta intervención duplica la parte de los timbales (compases 86-94).

A lo largo del movimiento se observa la presencia del tresillo y de los intervalos del motivo con el cual se inicia la *Suite* (ver ejemplo 1), aunque, muchas veces, escondidos detrás del recurso de la inversión. Es decir, el movimiento entero se va desarrollando desde una pequeña célula. Rafael L. Junchaya, quien fue alumno de Iturriaga en la década de los 90, llama a este tipo de técnica *composición generativa*, la cual concibe como un método para generar toda la obra a partir de un elemento mínimo básico o *motivo* inicial, y señala que “este planteamiento compositivo ayuda a mantener la unidad de la obra y otorga a la misma una gran organicidad” (2004, p. 13). Bajo la denominación de “motivo”, Junchaya entiende una idea musical breve, representada por un conjunto de notas o una figuración rítmica, de la cual el compositor puede extraer todo el material y hasta la estructura de una obra. (R. L. Junchaya, correo electrónico, 26 de setiembre de 2019). Además, opina que la *composición generativa* es característica de Iturriaga quien habría asimilado esta técnica de las enseñanzas de Holzmann (*ídem*). Este juicio es respaldado por las palabras del mismo Iturriaga quien, refiriéndose al estilo compositivo de su maestro, escribe:

Como compositor, llama la atención ... su dominio técnico, esto es: la solidez de sus estructuras contrapuntísticas, al lado de una armonía que se desprende ... de los motivos melódicos que emplea. (Cuando corregía nuestros trabajos en la clase de Composición ... en lo que siempre incidía era en el problema de la unidad del lenguaje; nos decía siempre, que debíamos conocer muy bien nuestros propios temas para luego *poderlos desarrollar horizontal y verticalmente, esto es, melódica y armónicamente* [cursivas añadidas]). (1992, p. 26)

Suite

para orquesta
(1956)

TRANSPONED SCORE / PARTITURA EN TRANSPOSICIÓN

Enrique Iturriaga (b.1918)

I

Alegre ♩ = 144

Ejemplo 1. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 1º movimiento *Alegre* (compases 1-7).

134

Ejemplo 2. Fragmento de la partitura de *Las cumbres* (compases 134-139).

2º movimiento *Lento y libre*

Su textura coral y la presencia de intervallos aumentados en la estructura de los acordes también hacen eco a *Las cumbres*. Esta pieza breve, de forma ternaria, representa un descanso antes de *perpetuum mobile* del siguiente movimiento. Si bien contrasta con el agitado movimiento anterior en *tempo* y carácter, la melodía de la primera parte toma su origen en el tema inicial

del *Alegre*, basándose en los intervallos de segunda y 4.^a descendente (ver ejemplos 1 y 3). Además, igual que el *Alegre*, este movimiento también presenta el pulso cambiante. Los giros melódicos de raíz andina con sus típicas cadencias descendentes que evitan los grados conjuntos ahora son más evidentes gracias al tiempo lento y pausado. En la segunda parte (compases 20-37) la fina agógica de líneas melódicas de las maderas las asemeja a voces humanas. Para crear atmósferas vibrantes de gran magnetismo, Iturriaga recurre nuevamente a los efectos tímbricos: utiliza violines *senza vibrato* (compases 10-17) e introduce arpa y celesta (compases 46-50).

II

The image shows a musical score for the second movement of the Suite for Orchestra, marked "Lento y libre". The score is for Flute I, Oboe I, Clarinet in Bb, and Bassoon. The tempo is "Lento y libre" and the dynamics range from forte (f) to piano (p). The score shows a change in meter from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The Flute I part has a box around the first few notes with the tempo marking "Lento y libre" and "a2".

Ejemplo 3. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 2º movimiento *Lento y libre* (compases 1-9).

3º movimiento *Siempre preciso*

Está basado en una especie de *perpetuum mobile* que, marcando incansablemente cada tiempo del compás cambiante, sirve como telón de fondo para un desfile de varios temas que evocan melodías populares. Gracias a la predominancia del tono *mi*, en el bajo, sobre todo, nos damos cuenta fácilmente de que el compositor evade el uso de la sensible en todo momento. Cabe mencionar que la ausencia de la sensible es muy característica para la música popular andina. A partir del compás 42 podemos notar un elemento típico del género de música popular *yaraví*

arequipeño, a saber, así llamadas *terceras arequipeñas*. Un tratamiento de estas terceras muy similar encontramos también en *Las cumbres* (ver ejemplos 4 y 5).

Ejemplo 4. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 3º movimiento *Siempre preciso* (compases 44-51).

Ejemplo 5. Fragmento de la partitura de *Las cumbres* (compases 115-121).

Como bien advierte Béhague, la superposición de las *terceras arequipeñas* “provee al compositor con otra formación de acorde de implicaciones bitonales” (1983, p. 253). Evidentemente Iturriaga saca provecho de estas implicancias: en general, en toda la *Suite* podemos encontrar acordes complejos de sonoridad ambigua, formados por intervalos o acordes simples –es decir fácilmente identificables– superpuestos.

El clímax del movimiento está marcado por un *la* mayor bastante claro, pero carente de la sensible nuevamente. A partir del *forte* en el compás 162 la música provoca las asociaciones

con aquellas manifestaciones culturales que podemos englobar en el término de *carnaval andino*. Los temas del movimiento se juntan en un solo tejido multicolor que se sostiene sobre un firme *ostinato* rítmico de timbales y contrabajos doblados por el piano. La técnica de doblajes ampliamente usada por Iturriaga en la *Suite* sirve en este caso para evocar la sonoridad de agudas voces femeninas mezcladas con aerófonos andinos, fundiendo en unísono las partes de violines y flautas, adornadas con bordaduras (ver ejemplo 6).

4º movimiento *Lejano*

De pulso binario, con raras excepciones, este movimiento monotemático está basado en un solo intervalo de 7.^a y su respectiva inversión, la 2.^a y constituye un excelente ejemplo de la *composición generativa* antes mencionada. “Yo quería una cosa muy vaga, no sabía exactamente cómo estructurarla”, recuerda Iturriaga acerca del proceso de composición (Fundación Edubanco, 1991). Después de haber logrado el motivo clave para la arquitectura de la pieza, el compositor se da cuenta que la “lejana llamada” es similar al canto del cuculí (ver ejemplo 7). Esta ave, una especie de paloma, solía venir en las tardes atraída por los árboles que crecían cerca de la casa de la familia Iturriaga. Su canto, acompañando día tras día al compositor, finalmente se reveló en su música (*idem*). El impresionante trabajo que se desenvuelve sobre la nota pedal del arpa y violonchelos *pizzicato* parece infinito. El mismo motivo replicado una y otra vez por distintos instrumentos, transportado, superpuesto, aglomerado, produce coloridas armonías de sonoridades

161

Fl. I

Fl. II

Ob. I
II

Cl. Si. I
II

Fg. I
II

161

Cor. Fa I
II

Cor. Fa III
IV

Tpt. Do I

Tpt. Do II
III

Tbn. I

Tuba

161

Timb.

Perc. II

Perc. IV

Piano

161

Vln. I div.

(8^{va})

N

f

f

mf

Ejemplo 6. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 3^o movimiento *Siempre preciso* (compases 161-165).

delicadas, cercanas al estilo del impresionismo francés. Tam-tam, triángulo y glockenspiel contribuyen a la creación de un ambiente misterioso.

El movimiento termina extinguiéndose en *ppp* con un acorde basado en la misma nota pedal con un claro toque de mayor, del cual de una manera muy natural surge el inicio del siguiente movimiento, construido en un acorde idéntico.

Ejemplo 7. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 4º movimiento *Lejano* (compases 1-11).

5º movimiento *Alegre*

Nuevamente de métrica variable, este movimiento empieza con un motivo que servirá de elemento principal para su construcción. El motivo parafrasea el quintillo de la *Danza (Pregón y Danza para piano, 1952)*, cambiando ligeramente su estructura rítmica e interválica con el fin de despojarlo de su evidente pentafonía (ver ejemplos 8 y 9). Dicho sea de paso, Iturriaga considera que la *Danza* posee el aire de bailes indígenas (Fundación Edubanco, 1991) y recuerda que “a José María Arguedas le gustaba, porque decía que había de todo en Perú, pero no se podía separar” (Iturriaga, 1984).

Alegre $\text{♩} = 88$

Flauta I
Oboe I
Clarinete en Si
Fagot

Ejemplo 8. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 5° movimiento *Alegre* (compases 1-6).

63

Ejemplo 9. Fragmento de la partitura del *Pregón y Danza* (compases 63-67).

Pues, la misma idea musical que en la *Danza* sirvió para sugerir una atmósfera de fiesta andina, ahora se presenta vestida de marinera,⁹ la danza “bandera” del Perú. Veamos qué parámetros musicales indican la presencia de este género.

El *Alegre* está escrito en el compás sesquiáltero de 6/8-3/4. Este compás, muy útil para anotar la dualidad rítmica reflejada en hemiola, es común en las partituras de marineras. Un ejemplo en la música peruana es la célebre *Marinera y tondero* (1929) de Ernesto López Mindreau (ver ejemplo 10).

⁹ Se gestó en Lima a inicios del s. XIX y es la máxima expresión musical del criollismo peruano. El nombre de marinera surgió del fervor patriótico de 1879, año en que Abelardo Gamarra, “el Tunante”, en homenaje a la marina de guerra que se enfrentó a las fuerzas chilenas, bautizó con ese nombre a la hasta entonces música llamada cueca, mozamala, resbalosa, tondero, zamacueca y chilena. La primera versión escrita de una marinera fue *La concheperla*, transcrita por Rosa Mercedes Ayarza de Morales en 1899.

Se pueden distinguir tres tipos de marinera: la *marinera limeña*, la *marinera norteña* o *trujillana* y la *marinera serrana* o *puneña*. La última tiene rasgos musicales andinos, y en las marineras norteñas y limeñas se pueden encontrar características de procedencia española, pero lo que les confiere personalidad son sus antecedentes africanos y la síntesis dada en el país. A la gracia y picardía de la música, a la intención algo burlona de su letra, se unen giros típicos de su melodía alegre e incitante, mientras que el complejo juego rítmico es reforzado por el cajón. (Robles, 2002, p.190)

MARINERA


MARINERA Y TONDERO

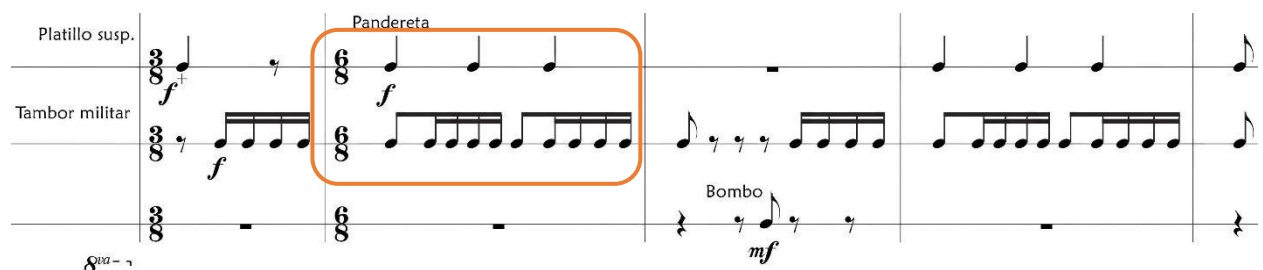
Ernesto López Mindreau

Allegretto



Ejemplo 10. Fragmento de la partitura de la *Marinera y Tondero* de Ernesto López Mindreau (compases 1-3).

Así mismo, el patrón rítmico  que abunda en este movimiento, es típico para el acompañamiento de marinera. Se encuentra tanto en la percusión como en otros instrumentos, por ejemplo, guitarra o instrumentos de viento en el caso de las marineras norteñas tocadas por una banda de metales. En *Alegre*, el quintillo transformado de la *Danza* se viste precisamente de este ritmo. Tampoco falta el mismo patrón en la parte de la percusión (ver ejemplo 11). Además, en este último ejemplo se observa que Iturriaga utiliza los instrumentos típicos de la banda, es decir tambor militar, bombo y platillo. Nótese la hemiola que se forma entre las partes de la pandereta y el tambor (resaltada en color).



Ejemplo 11. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 5º movimiento *Alegre* (compases 23-27).

En lo que concierne al aspecto melódico del *Alegre* y sus potenciales vínculos con la marinera, encontramos un tema que alude al género. La semejanza con el famoso baile reside antes de todo en la organización rítmica y luego interválica del tema (ver ejemplo 12).

The image displays two systems of a musical score for an orchestra. The first system covers measures 117 to 122, and the second system covers measures 123 to 127. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (pizz.), and melodic lines. A large watermark of the Universidad Nacional del Tumbes is visible in the background.

Ejemplo 12. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 5° movimiento *Alegre* (compases 117-127).

Más adelante, otro tema de estructura rítmica caprichosa presenta las *terceras arequipeñas*, ya comentadas en el contexto del tercer movimiento (ver ejemplo 13). El ritmo y las terceras aluden al *tondero*,¹⁰ un baile similar a la marinera. Así, la marinera y el tondero aparecen juntos,

¹⁰Baile de cortejo que estaba siendo ejecutado por los negros y mestizos del norte peruano, principalmente en los departamentos de Lambayeque, Piura y La Libertad. Muestra los mismos patrones generales de la coreografía que su prima, la marinera, pero con un carácter más vivo y rústico. La diferencia principal radica en los cambios modales de menor a relativo mayor y en las peculiares figuras de acompañamiento características del tondero, como el *bordoneo*. Es tradicionalmente acompañado por dos guitarras, un cajón o redoblante y palmas. La influencia negra se hace evidente en la abundancia de golpes de anticipación, síncopas y desplazamiento de acentos. (Tompkins, 2011)

como en el caso de la antes mencionada obra de Ernesto López Mindreau. Pero, a diferencia de la *Marinera y tondero*, en el *Alegre* no se encuentran los acordes típicos de estos géneros. Iturriaga prefiere desenvolverse en el universo de la tonalidad extendida sin estar reducido únicamente a las construcciones triádicas del sistema tonal tradicional.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe I (Ob. I), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), and Bassoon I (Fg. I). The Oboe I staff has a measure with a chord of G4, B4, and D5, which is highlighted with an orange box and labeled 'mf'. The Clarinet and Bassoon staves have some notes, with the Bassoon ending on a chord of G2, B2, and D3, labeled 'f'.

Ejemplo 13. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 5° movimiento *Alegre* (compases 137-143).

Aún en la última parte del movimiento, escrita en un *re* mayor evidente, el compositor no usa la sensible reemplazándola por el *do* natural. También utiliza el cuarto grado ascendido (*sol*#) en la línea melódica el cual le confiere un toque no trivial, pero festivo (ver ejemplo 14).

The image shows a musical score for four instruments: Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), and Bassoon I (Fg. I). The Flute I staff has a melodic line starting at measure 227, with a note of G4 (sol#) highlighted in an orange box. The Oboe, Clarinet, and Bassoon staves play chords.

Ejemplo 14. Fragmento de la partitura de la *Suite para orquesta*, 5° movimiento *Alegre* (compases 227-230).

El final del *Alegre* y, por ende, de toda la *Suite* está realizado literalmente con bombos y platillos, reuniendo a todos los instrumentos participantes, incluyendo el arpa y el piano, en una gran fiesta.

El análisis de cada uno de los cinco movimientos de la *Suite* ha permitido entrever algunos procedimientos compositivos recurrentes. Entre ellos: empleo de métrica variable, incorporación de giros melódicos y rítmicos de la música popular tradicional peruana, amplio uso de los intervalos de 3.^a y 4.^a, evitación de la sensible y diatonismo en general, ausencia de los signos de alteración en la armadura a raíz de la tonalidad extendida, técnicas de doblaje, sordina y los *divisi*, uso seleccionado de ciertos instrumentos como el piano, el arpa, la celesta, el tam-tam o el glockenspiel con el fin de crear timbres y atmósferas singulares.

II.2. *Obertura para una comedia*

*¡Qué tráfico, compadre! No se puede caminar;
si ya toda la gente se puede enloquecer.
Si sales a la calle te tocan ¡ta, ta, ta!
Y el tomo acalorado con su silbato toca ¡pi, pi!...*

Polca peruana¹¹

Esta obra de 1964 nació a partir de un encargo del director de teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos Guillermo Ugarte Chamorro, quien le pidió a Iturriaga “que hiciera una *musiquita* para el inicio de la comedia *Ña Catita*” (Iturriaga, 2008b, [ii]).

Ña Catita (1845) es una comedia en verso del escritor peruano Manuel Ascencio Segura y su título es un diminutivo de “doña Catalina”, el nombre del personaje principal. La partitura original fue escrita para piano, violín, contrabajo y clarinete. Amigo de Iturriaga, Armando Sánchez Málaga –en ese entonces director de la Orquesta Sinfónica Nacional– estuvo presente en el estreno. Al escuchar la música, le propuso al compositor hacer una versión para orquesta sinfónica que Iturriaga aceptó. Esta versión, titulada *Obertura para una comedia* y dedicada a

¹¹ Letra de Jorge “Pato” Álvarez Segura, música del “Carreta” Jorge Pérez, compuesta alrededor de 1970.

Sánchez Málaga se estrenó en los conciertos de verano ofrecidos por la Orquesta Sinfónica Nacional en el Campo de Marte de Lima bajo la dirección de éste. La obra llegó a tener bastante éxito, lo que le incitó a Iturriaga a hacer una versión más, esta vez para dos pianos (1966).

Curiosamente, el título y el estilo neoclásico de la obra hacen eco a la *Obertura para una comedia infantil* (1937) del compositor argentino Luis Gianneo (1897 – 1968). Iturriaga debió haber conocido a Gianneo en Caracas en el II Festival de Música Latinoamericana del 1957, donde el 26 de marzo se interpretaron sus *Variaciones sobre tema de tango* (OEA, 1957, p. 39; Santa Cruz, 1957, p. 11).

Obertura para una comedia está basada en el género de la polca. Dice Iturriaga al respecto:

Las polquitas criollas también me habían atraído mucho por su particular gracia y vivacidad. Sebastián Salazar Bondy [–poeta, escritor y dramaturgo peruano–] conocía algunas letras muy divertidas que cantaba a velocidades increíbles. Al estrenarse *Ña Catita* de Segura, Guillermo Ugarte me pidió música como obertura y yo le escribí una especie de polquita recordando las que cantaba Sebastián. (1984)

El género se reconoce con facilidad por el compás de 2/4, marcación de cada tiempo en el bajo y los veloces pasajes en semicorcheas.

Esta breve y llamativa pieza en forma ternaria se caracteriza por una orquestación nítida y brillante y una organización rítmica muy clara. En ella destaca la gran variedad de instrumentos de percusión: bombo, platillos, matraca, látigo, pandereta, xilófono y otros que requieren de cuatro músicos para ser tocados. Tampoco faltan arpa y piano que son instrumentos de importancia para Iturriaga –como lo hemos visto en la *Suite*–.

Está escrita en el estilo neoclásico, muy cercano al cuarto movimiento –polca también– de la sinfonía N.º 1 *Clásica* (1917) de Sergei Prokofiev. Sin embargo, a diferencia de este último, la supuesta tonalidad de *do* mayor de la *Obertura* es escurridiza. Al decir del propio Iturriaga:

Se me ocurrió improvisar una melodía en *do* mayor, en cuya armonización nunca utilicé un acorde de dicha tonalidad [ver ejemplo 15], dándole a la obra un carácter picaresco acentuado por el tipo de orquestación y por la mezcla de estilos de una armonía tonal con una melodía dodecafónica en la parte central. (2008b, [ii])

The image shows a musical score for the *Obertura para una comedia*, measures 1-7. The score is for Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The Violín I part starts with a *ff* dynamic and a *G.P.* (Grave) marking. It then transitions to *mp* (mezzo-piano) with a *rit.* (ritardando) marking, followed by *mf* (mezzo-forte) with an *acel.* (accelerando) marking and a *Tempo* marking. The Violín II part starts with *ff* and transitions to *mf*. The Viola, Cello, and Contrabajo parts all start with *ff* and transition to *mf*. The Violín I part has several notes circled in orange, and the Contrabajo part has several notes circled in blue.

Ejemplo 15. Fragmento de la partitura de la *Obertura para una comedia* (compases 1-7).

El ejercicio dodecafónico de la parte central representa el primer acercamiento del compositor a esta técnica. En el contexto de la *Obertura*, los sonidos de la melodía que se desplazan por intervalos amplios y disonantes de manera impredecible, junto con las inesperadas intervenciones de la percusión multicolor generan las sensaciones de desubicación, exageración y burla. Por otro lado, el acompañamiento suena familiar gracias a sus acordes tonales, envueltos en la firme rítmica proveniente de la sección anterior (ver ejemplo 16). En consecuencia, la obra representa un claro ejemplo de la tonalidad extendida.

Ejemplo 16. Fragmento de la partitura de la *Obertura para una comedia* (compases 40-48).

El análisis demuestra que en la *Obertura para una comedia* se funden orgánicamente el estilo neoclásico, la tonalidad extendida y el principio dodecafónico. El neoclasicismo se refleja en la forma ternaria de la pieza, en la orquestación transparente y en la rítmica sencilla y precisa. La tonalidad extendida se manifiesta en la armonización de la línea melódica en *do* mayor con acordes que no necesariamente le son equivalentes desde el punto de vista tonal tradicional. Por el principio dodecafónico se entiende aquí el uso de los doce tonos de la escala organizados serialmente.

II.3. *Vivencias (Cuatro Movimientos para Orquesta)*

*A lo tonal, de lo cual yo no me he desprendido,
le he agregado siempre la experiencia dodecafónica
que es el cambiar completamente todo el tiempo.
La experiencia dodecafónica es indispensable.*

Enrique Iturriaga¹²

Vivencias fue concebida a raíz del encargo de componer una obra sinfónica que Iturriaga recibió del Comité para el III Festival Interamericano de Música de Washington (1965). Estrenada por Lukas Foss y la Orquesta Sinfónica de Buffalo en el marco del Festival, un año

¹² De la entrevista personal a Enrique Iturriaga realizada en Lima 2 de octubre de 1991 por Armando Sánchez Málaga.

después fue interpretada en Lima por la Orquesta Sinfónica Nacional a cargo del mexicano Luis Herrera de la Fuente, su nuevo director titular.

Desde su primera edición en 1958, el Festival de Washington “ha servido como ventanal para observar el constante desarrollo de la composición musical en América Latina” (Cordero, 1987, p. 168). Refiriéndose a su tercera edición, el compositor panameño Roque Cordero recuerda que “por primera vez se anuncia un programa exclusivo de ‘música nueva’” (1987, p. 169). En ese contexto el término “música nueva” englobaba la producción musical contemporánea escrita en las técnicas compositivas de vanguardia. De ahí no es de sorprender que *Vivencias* se caracterice por el serialismo dodecafónico. En relación con éste, llama la atención la curiosa coincidencia del título de la obra con la original palabra que usa Eimert refiriéndose al dodecafonismo en su libro titulado *¿Qué es la música dodecafónica?*: “En su exacto significado literal, la teoría de los doce sonidos es más bien una teoría de la estructuración musical ... Las ‘estructuras’ son entidades sumamente complejas, ya sea que se las considere como *vivencias* [cursivas añadidas] o como objetos” (1959, p. 22).

A pesar de que Iturriaga ya había experimentado anteriormente con la técnica dodecafónica en la *Obertura para una comedia*, *Vivencias* fue un reto para él ya que este lenguaje no ha sido de su preferencia ni antes ni después:

Una obra que puede parecer fuera de mi manera de encarar la música es *Vivencias* que data de 1965 y que es una experiencia serial dodecafónica muy al estilo puntillista postweberniano que tanto influenció a los compositores de todo el mundo. La virtud de esa obra para mí fue la de airear más mis ideas musicales dándome una mayor soltura lineal. A pesar de esa influencia, es posible que dentro se pueda percibir, aunque lejanamente, ciertos intervalos propios de nuestra región. Tal vez un cierto impresionismo, cierto color tímbrico y hasta una melancolía distante. *Vivencias* se

compone de cuatro pequeños movimientos que en un total no sobrepasan los ocho minutos. Como su nombre lo indica, la música quiere comunicarnos algo del mundo interior del hombre. Tal vez experiencias intransferibles de otra manera. (Iturriaga, 1984)

En el manuscrito de la obra cada movimiento lleva un subtítulo: I - *Las cumbres, los huertos, campanas...*, II - *Las manos, la ternura...*, III - *Moscas, murmullos, susurros...*, IV - *Sombras, luces, dolor...* (Petrozzi, 2009, p.171). Cabe resaltar que estas anotaciones no aparecen en las versiones editadas de la partitura. Mientras tanto, su contribución a la comprensión de la génesis de la obra es significativa. Así, el subtítulo *Las cumbres, los huertos, campanas* insinúa un posible vínculo entre el primer movimiento y la ya citada obra coral *Las cumbres*. Esta especulación se convierte en un acierto cuando leemos las palabras del propio compositor:

Recuerda además que son vivencias propias, y una de ellas es la que tuve cuando compuse *Las cumbres*, en la época en que hacía viajes a la sierra con Arguedas, viviendo con él en las comunidades.

... a pesar de los años de distancia entre una y otra, *Vivencias* tiene una relación con *Las cumbres*, con Arguedas y con Salazar Bondy. (Quezada Macchiavello, 1998, pp. 63-64)

También, los cromáticos y caóticos quintillos y seisillos del tercer movimiento harán recordar a los molestos insectos a más de uno y sin necesidad de estar informado acerca del subtítulo *Moscas, murmullos, susurros*. Efectivamente, la magistral imitación de un vuelo de moscas con su característico zumbido creada por el compositor a través de los medios musicales se dio a partir de “la observación de moscas en su casa de Lima” (Iturriaga, citado en Petrozzi, 2009, p.171). Esta especie de “influencia ecológica” (Fundación Edubanco, 1991) ya hemos visto en

el caso del cuarto movimiento *Lejano* de la *Suite para orquesta*, cuyo motivo principal imita el canto de un cuculí.

Entre los compositores de la escuela dodecafónica de Viena, fue Antón Webern al que más admiró Iturriaga “por su sentido de la síntesis y la concentración” (Quezada Macchiavello, 1998, p. 69). *Vivencias* revela ciertos lazos con las *Seis piezas para orquesta, Op. 6* (1909) de Webern –obra muy bien conocida y apreciada por Iturriaga– (Iturriaga, 1964). Así, encontramos similitudes comenzando por lo formal: *Vivencias* consta de cuatro breves movimientos mientras la obra de Webern incluye seis piezas, breves también. Además, el primero y segundo movimientos de *Vivencias* tienen prácticamente la misma duración que la primera y segunda piezas de Webern: el primer movimiento dura cerca de un minuto y minuto y veinte segundos aproximadamente el segundo.

En cuanto a la orquestación, Iturriaga sigue siendo fiel a su gusto por la diversidad tímbrica: como en las obras anteriores, encontramos también en *Vivencias* el piano, el arpa, la celesta y la variada percusión que incluye gong, látigo, xilófono entre otros. También Webern en sus *Seis piezas* utiliza la celesta y el arpa. Respecto al empleo de esta última encontramos una notable similitud del final del primer movimiento de *Vivencias* con el de la primera pieza de Webern: ambos terminan con un *si bemol* del arpa, instrumento de un timbre llamativo e inconfundible (ver ejemplos 17 y 18).

El impactante final del último movimiento *Sombras, luces, dolor...* –un acorde que por sus características tímbricas y dinámicas se asemeja a un grito humano– también encuentra su homólogo en la obra de Webern, precisamente en la pieza II *Bewegt* (ver ejemplos 19 y 20).

El aspecto tímbrico resulta crucial para *Vivencias* en cuanto al tratamiento de la serie que, según la expresión del propio Iturriaga, es “muy al estilo puntillista postweberniano” (1984). En otras

palabras, el compositor pone en práctica el concepto de *Klangfarbenmelodie* (Maloff, 2007, pp. 22-23; Pinilla, 1980, p. 576) o “melodía de timbres”, acuñado por Arnold Schoenberg en su *Tratado de armonía* (1911). En su turno Webern, discípulo de Schoenberg, asimiló y plasmó en su obra esta técnica compositiva que consiste en repartir las notas de una línea melódica entre múltiples instrumentos distintos. Dicho procedimiento genera una gran diversidad y

The image shows a musical score for Example 17, which is a fragment from the *Seis piezas para orquesta, Op. 6: I Etwas bewegte*. The score consists of four staves: 1. Ob. (Oboe), Hr. in F (Horn in F), Trp. in B (Trumpet in B), and Hfe. (Harp). The Oboe staff starts with a boxed number '4' and a *ppp* dynamic. The Horn staff has a *pp* dynamic. The Trumpet staff has a *pp* dynamic and includes the instruction 'mit Dämpf.' (with mutes). The Harp staff has a *p* dynamic and includes the instruction 'gliss.'. A boxed number '5' with 'rit.' (ritardando) is placed above the Oboe staff. A specific note in the Harp staff is circled in orange and labeled *ppp*.

Ejemplo 17. Fragmento de la partitura de las *Seis piezas para orquesta, Op. 6: I Etwas bewegte* (compases 15-20).

The image shows a musical score for Example 18, which is a fragment from the *Vivencias: movimiento I*. The score consists of two staves: Arpa (Harp) and Piano. The Harp staff has a *mp* dynamic. The Piano staff has a *fff* dynamic. The score includes the markings 'poco rit.', 'Meno', and 'espress.'. A specific note in the Harp staff is circled in orange and labeled *mp*.

Ejemplo 18. Fragmento de la partitura de las *Vivencias: movimiento I* (compases 16-19).

pluralidad tímbrica que frecuentemente se compara con la técnica pictórica neoimpresionista de *puntillismo* que surgió en Francia a finales del siglo XIX.

En el enriquecimiento del campo tímbrico contribuyen también las distintas técnicas de interpretación empleadas por Iturriaga a lo largo de la obra. Entre ellas encontramos los *divisi*, *sordina*, *senza vibrato* y *pizzicato*.

Ejemplo 19. Fragmento de la partitura de las *Seis piezas para orquesta*, Op. 6: II *Bewegt* (compases 23-27).

Como anteriormente en la *Suite*, también en *Vivencias* observamos el fenómeno de la métrica variable que genera un caleidoscopio de compases de todo tipo. Así, la lógica interna del discurso musical de la obra, tal vez más próximo a “una especie de articulación oral” (Eimert, 1959, p.13) en su espontaneidad, rompe las rígidas estructuras metrorrítmicas de la escritura musical tradicional. La abundancia de cambios en agógica, indicaciones inusuales como *con dicensa* (IV, compás 10) en conjunción con la fuerte carga semántica del título *Vivencias* enfatizan aún más esta “oralidad” de la obra, colmada de pulsiones caóticas propias de la vida.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Vivencias', specifically movement IV, measures 61-65. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Fltin (Flute), Fltas 1-2 (Flutes), Obs 1-2 (Oboes), Clts 1-2 (Clarinets), C. Fag (Bassoon), Trp tas 1-2 (Trumpets), Trb s 1-2 (Trombones), Tuba, Timbales (Timpani), Triang. (Triangle), Platillo (Cymbal), Bombo (Drum), Arpa (Harp), and Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red oval highlights a specific section of the score, spanning from measure 62 to 65. Above this section, the tempo marking changes from 'rit.' (ritardando) to 'Tempo'. The dynamics also change, with 'mf' (mezzo-forte) and 'ff' (fortissimo) markings. The piano part shows a complex rhythmic pattern with many eighth notes and rests, indicating a highly rhythmic and possibly 'caotic' texture as mentioned in the text.

Ejemplo 20. Fragmento de la partitura de las *Vivencias*: movimiento IV (compases 61-65).

Después de haber corroborado el “estilo puntillista postweberniano” declarado por Iturriaga respecto a *Vivencias*, llegó el momento de preguntarse qué es lo que hace diferente la experiencia serial del compositor peruano. Dice Orrego-Salas: “No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra” (1987, p. 185). En el caso de Iturriaga, la selección de ciertos intervalos para la serie de *Vivencias* se convirtió en su propio medio para insertar su identidad dentro de la obra:

En 1965, cuando me pidieron de la Unión Panamericana una obra para Washington, pensé que era una buena oportunidad para ponerme más al día y hacer un esfuerzo grande. Empecé a preparar una serie dodecafónica, pero decidí que no tuviera cuartas ni quintas, sólo terceras y segundas: un material más peruano. (Quezada Macchiavello, 1998, p.63)

Además de revelar el uso frecuente de terceras –cosa poco habitual para el dodecafonismo–, la obra no presenta intervalos de tritono (Fundación Edubanco, 1991) tan privilegiados por dicha técnica compositiva: “La interválica [del dodecafonismo] está constituida, preferentemente, por 2as. y 9as. menores, 4as. y 5as. aumentadas y 7as. mayores, siendo considerados como de paso todos los intervalos consonantes: una inversión total de los axiomas tradicionales” (Eimert, 1959, p.13). Finalmente, como en la *Suite para orquesta*, en *Vivencias* tampoco hay una sensible (Estenssoro, 2018, p. 87).

Esta especie de “dodecafonía libre” practicada por Iturriaga (Pinilla, 1980, p.577) se manifiesta también en el tratamiento de la serie. Así, de las ocho series del primer movimiento solamente la mitad cuenta con los doce sonidos, mientras la primera, la cuarta, la sexta y la séptima revelan once notas; en tanto la serie del segundo movimiento presenta notas faltantes o repetidas

durante su desarrollo (Petrozzi, 2009, pp. 171-172). Para consultar las series en pentagrama o en la matriz véase los trabajos de Petrozzi (2009) y Maloff (2007) respectivamente.

Tras el análisis del contexto cultural y la música de *Vivencias y Seis piezas para orquesta* hemos descubierto que, siendo desde el punto de vista compositivo un reto para Iturriaga, su obra encontró el punto de partida en el *Opus 6* de Webern. Las *Vivencias* encubren las experiencias personales del compositor, de las cuales algunas se remontan a la época de *Las cumbres*. La obra se caracteriza por una gran flexibilidad agógica y un fino trabajo en el campo tímbrico que incluye la aplicación de los principios de *Klangfarbenmelodie*.

II.4. Homenaje a Stravinsky

Admiro a Stravinsky porque es el único gran, gran compositor que nunca abandonó totalmente la tonalidad.

Enrique Iturriaga¹³

El compositor, director de orquesta y pianista ruso Igor Stravinsky (1882-1971) es considerado uno de los músicos más influyentes del siglo pasado. Su obra ha sido y sigue siendo una fuente de inspiración para muchos compositores en todo el mundo. Algunos de ellos le rindieron homenajes musicales tanto durante su vida –*Omaggio a Stravinsky* (1925) del compositor italiano Silvio Mix– como después de su muerte: *Homenaje a Stravinski* (1988) del mexicano Antonio Navarro Ramírez, *Canon in Memoriam Igor Stravinsky* para cuarteto de cuerdas (1971) y *Homenaje a Stravinsky, Prokofiev y Shostakovich* para piano a 6 manos (1979) de Alfred Schnittke, “*Música elélgica*” en memoria de Stravinsky (1975) del ruso Yuri Falik, *Homenaje a Stravinsky* para flauta, corno, percusión y dos pianos (1982) del peruano Edgar

¹³ De la entrevista personal a Enrique Iturriaga realizada por Quesada Macchiavello (1998, p. 67)

Valcárcel, estudio N.º 10 “Homenaje a Stravinsky” del ciclo *Nuevos estudios sencillos* (2001) para guitarra del cubano Leo Brouwer entre otros. También Enrique Iturriaga, fuertemente impactado por la noticia de la muerte del compositor ruso, compuso su propio *Homenaje a Stravinsky*:

En 1971 yo era crítico de *El Comercio*, y de pronto un día, en el diario, una persona me lanzó un papel: “Murió Stravinsky”. Fue casi un detenimiento en mi vida. “Tengo que hacer algo, tiene que ser algo nuestro”, me dije. ... Se me ocurrió entonces algo como un tondero, con el cajón¹⁴ que recordara la percusión de *La historia de un soldado*.¹⁵ Y en diez días la obra estaba terminada. (Quezada Macchiavello, 1998, p.65)

Esta obra para orquesta y cajón solista de duración de ocho minutos aproximadamente, fue creada por Iturriaga en un tiempo récord (Fundación Edubanco, 1991). La pieza, compuesta en una forma ternaria simple es peculiar e innovadora en otros aspectos. Primero, el uso del cajón como instrumento concertante en la música orquestal académica no se dio antes ni después del *Homenaje a Stravinsky*. De esta manera, la obra rinde dos homenajes: uno a Stravinsky y otro al cajón (*ídem*). Segundo, su orquestación es singular: sin violines ni violas, pero con el piano, ocho violonchelos y seis contrabajos aparte de los vientos y la percusión “porque quería algo severo, que evitara frases emotivas, con el piano tocado percusivamente” (Iturriaga, 2008a, [ii]). Además, hay un segundo cajón dentro de la orquesta. Tercero, la incorporación de la improvisación: el cajón solista improvisa sobre las réplicas escritas del segundo cajón que preceden las entradas del primero (Fundación Edubanco, 1991).

¹⁴ Idiófono que consiste en una simple caja de madera de 50 cm. de alto aproximadamente, con un orificio generalmente circular en el lado posterior. El instrumentista normalmente se sienta sobre el cajón, tocando tanto la parte de adelante como los costados, usando la palma de la mano con los dedos abiertos o el puño cerrado y los nudillos. (Tompkins, 2011, p. 69)

¹⁵ *La historia del soldado* o *Historia de un soldado* de Stravinsky (traducción del título original en francés *L'Histoire du soldat*) es una obra escénico-musical para un narrador, tres actores, uno o más bailarines y siete instrumentistas (violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión) compuesta en 1917.

La obra fue estrenada en el Teatro Segura de Lima el 22 julio del mismo año por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Leopoldo La Rosa (ver anexo, imagen 6).¹⁶ La parte del cajón solista la interpretó Ronaldo Campos de la Colina (1927-2001), un reconocido cajonero peruano y, además, fundador y director general de la compañía de baile *Perú Negro*. Su participación tiene un correlato importante: en primer lugar, Iturriaga “quería que el cajón lo tocara un cajonista [*sic*] que no supiera leer música, que inventara” (Fundación Edubanco, 1991); en la misma época, Enrique Iturriaga junto con el compositor Celso Garrido-Lecca y la profesora de canto lírico Nelly Suárez fueron contratados por Luis Banchemo Rossi¹⁷ para instruir sobre detalles técnico-musicales a los miembros de *Perú Negro* (Barrós Alcántara, 2016, p. 125).

El impacto del *Homenaje a Stravinsky* a nivel cultural fue tal que en el mismo 1971 se le otorgó nuevamente al compositor el Premio Nacional de Música “Luis Duncker Lavalle”.

Posteriormente la parte del cajón solista de la obra llegó a ser interpretada por Marcos Campos, hijo de Ronaldo Campos, y también, en 2008, por Rafael Santa Cruz bajo la dirección de Miguel Harth-Bedoya (Cajoneroperu, 2009).

El lugar del *Homenaje a Stravinsky* en el legado de Iturriaga es singular: siendo una especie de “ofrenda musical”, la pieza puede interpretarse como una revelación acerca de los afectos musicales más profundos del compositor. Según sus propias palabras, en el *Homenaje* Iturriaga pretende expresar “lo nuestro”, es decir, la identidad peruana. Pero, como bien lo advierte Petrozzi, además de la identidad nacional

¹⁶ Petrozzi (2009, p. 150) y Maggiolo (2018, p. 28) atribuyen el estreno al director mexicano Luis Herrera de la Fuente.

¹⁷ Luis Banchemo Rossi (1929-1972), un importante empresario pesquero tacneño, fue el primer mecenas de *Perú Negro* durante la segunda mitad ds 1971.

otras muchas pueden estar presentes en una obra dependiendo de factores individuales y biográficos del compositor, incluyendo elementos como el lingüístico, étnico, religioso, político, generacional y familiar, además de los propiamente musicales relacionados a lenguaje y estilo, formación musical, lengua materna musical y medio ambiente sonoro donde la persona ha crecido y se ha desarrollado. (2010, p.49)

El medio ambiente sonoro de Iturriaga niño y adolescente, quien nació y vivió en la costa peruana, estaba conformado en primer lugar por la música popular criolla y su impronta en el legado del compositor es palpable. El análisis de su obra revela la influencia de algunas danzas costeñas en particular, como el vals criollo, la marinera o el tondero. La hemiola, por ejemplo, elemento propio de estos géneros, está muy presente en la música de Iturriaga. El mismo compositor confiesa que la música que más lo ha influenciado ha sido “el yaraví arequipeño... y por igual el tondero, la marinera y los giros negros en el aspecto rítmico” (Campos, Garrido-Lecca, Iturriaga, Pulgar Vidal & Valcárcel, 1993, p.100). Así, ya en su primer *opus*, *Pequeña suite* para violín y violonchelo (1947) aparecen rasgos del vals criollo y del tondero (Quezada Macchiavello, 1998, p.62). En lo que concierne al *corpus* de obras aquí investigado, anteriormente ya se observó la traza de la marinera y tondero en la *Suite para orquesta*. En cuanto al *Homenaje a Stravinsky*, en él Iturriaga manifiesta su peruanidad a través del cajón y los ritmos costeños enmarcados una vez más en el género del tondero.

Al comienzo, los ritmos y giros melódicos del tondero aparecen sueltos y “se escuchan como fragmentados” (Iturriaga, 1984), produciendo lo que Junchaya llama el “caos generativo” (2004, p. 15). Entre ellos podemos distinguir la síncopa, la hemiola, el diseño rítmico característico en la percusión, los adornos de tresillo que aluden a la guitarra (ver ejemplo 21) y el uso persistente del intervalo de 3.^a, típico para la conducción de voces melódicas del género. Por otro lado, es importante recordar que, a nivel general, las 3.^{as} son inherentes a la

obra de Iturriaga de la misma manera como lo son a la música popular tradicional peruana, tanto de la costa como de la sierra. Confiesa el compositor:

[las terceras] me han perseguido toda mi vida ... Cuando yo estoy componiendo propiamente, eso lo tengo metido dentro. Hay una cosa que me sale y no me gusta y lo cambio, y, cuando me doy cuenta, lo he cambiado por otra cosa [compuesta] de terceras. Siempre las terceras me han llamado. (Estenssoro, 2018, p. 87)

Para manejar la caprichosa rítmica de la pieza, Iturriaga utiliza un carrusel de compases que va desde los tradicionales de 3/4 o 6/8 hasta los de 5/8 u 8/8. De repente, en pleno desfile de los trozos de tondero surge en los vientos su típico *bordoneo*,¹⁸ completo y claro (ver ejemplo 21, cc. 35-39).

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in Si B-flat (Cl. Sib.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 30 to 41. The second system, indicated by a '6' in the left margin, covers measures 36 to 41. The meter changes frequently throughout the piece, including 3/4, 6/8, 5/8, and 8/8. A specific section of the Clarinet part in the first system (measures 35-39) is highlighted with an orange box and contains a 'bordoneo' pattern, which is a characteristic rhythmic motif of the tondero. This pattern consists of a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. The dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Fingerings and breath marks are also present throughout the score.

Ejemplo 21. Fragmento de la partitura del *Homenaje a Stravinsky* (compases 30-41).

¹⁸ *Bordoneo* o *bordón* de la guitarra consiste en la línea melódica del bajo que caracteriza el acompañamiento instrumental del tondero (Tompkins, 2011, p. 114).

La primera parte de la obra cierra una *cadenza* improvisada por el cajón solista (compás 116), trazando así un paralelo más con el tondero: es habitual un *solo* del cajón en el medio de la danza. Le sucede la sección central *Lento*, “un coral fúnebre” (Iturriaga, 1984), que con sus llanas líneas de blancas y negras hace el contraste con la intrincada rítmica anterior. Aquí nos encontramos nuevamente con las *terceras arequipeñas*, a veces escondidas detrás de la enarmonía de las 4.^{as} disminuidas (ver ejemplo 22).

129 N

Cl. Si \flat

Fg. I-II

Fg. III-IV

Cr. I-II

Tpta. Si \flat

Tbn. I-II

Trbn. III-Tuba

Timp.

Cajón solista

Cajón

Aquí puede terminar el "ostinato" del cajón libre: !

Ejemplo 22. Fragmento de la partitura del *Homenaje a Stravinsky* (compases 129-135).

Tras un breve puente el tondero –ahora muy consistente– vuelve en la tercera parte de la obra, poniendo un gran énfasis en la hemiola y en el intervalo de la 3.^a. De pronto, la textura musical se adelgaza, dejando percibir una tercera menor en los timbales que se repite varias veces en *diminuendo* hasta su extinción. La obra concluye con una *cadencia* improvisada del cajón solista que termina en *morendo*. Este último detalle representa el paralelo directo con *La*

historia del soldado que también termina con el *solo* de percusión –de cajas claras exactamente–.

El propio Iturriaga dijo en una de las entrevistas que su *Homenaje a Stravinsky* “es un tondero a la manera Stravinskiana” (Fundación Edubanco, 1991). También, su colega y amigo Celso Garrido-Lecca afirma que “la obra de Igor Stravinsky siempre ha sido su paradigma” (Cuentas, 2012, 00:10:54). Sin embargo, no deberíamos asumir a la luz de estas declaraciones que el *Homenaje* es una pieza que se esfuerza en copiar el estilo musical del compositor ruso. Sin duda, hay ciertas similitudes, como la gran variedad de ritmos, vigorosos y frenéticos, o los cortes de frases abruptos con acordes compactos y consistentes. No obstante, el género de tondero por sí mismo contiene las características semejantes (Tompkins, 2011) y, por lo tanto, se presta fácilmente para trazar el paralelo con la música de Stravinsky. Además, no hay que olvidar que Stravinsky y sobre todo su *Consagración de la primavera* ha sido una influencia importante para muchos compositores del siglo XX a nivel internacional:

Si se busca elementos comunes al modernismo latinoamericano y a esta obra de Stravinsky se podría pensar en su forma de referirse al pasado mítico de la música popular, y por otro lado en su *fuerza rítmica que está ligada a la danza* [cursivas añadidas]. La unión de la música con la danza y con el ritual es un elemento importante tanto para la obra de Stravinsky como para muchos compositores latinoamericanos de la época. (Petrozzi, 2002, p. 15)

Tras el análisis del *Homenaje a Stravinsky* hemos detectado la presencia de algunas características musicales ya vistas en las obras anteriores de Iturriaga, entre ellas: amplio uso del intervalo de 3.^a incluyendo las *terceras arequipeñas*, diatonismo, tonalidad extendida, variedad y frecuente cambio del compás, empleo de la hemiola, incorporación de los elementos melódicos y rítmicos de las danzas de la costa del Perú.

II.5. *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*

*En realidad, en el fondo, yo quise hacer un monumento.
A todo. Heroicidad.
Enrique Iturriaga¹⁹*

Esta obra, ganadora de un concurso convocado por el Ejército del Perú, fue escrita en 1974 durante el gobierno militar del General Juan Velasco Alvarado. Un año antes, en 1973, el compositor asumió la dirección del Conservatorio que en aquel momento funcionaba bajo la denominación “Escuela Nacional de Música” a raíz del Decreto Ley 19268 publicado el 11 de enero de 1972, mediante el cual se dispuso la absorción del Conservatorio Nacional de Música y otras escuelas de arte por el Instituto Nacional de Cultura (Petrozzi, 2009, p. 146).

La génesis de la obra, condicionada por el patriotismo ideológico, fue circunstancial:

En la reunión de la prensa el Coronel Zanabria Zamudio dijo que la motivación del concurso musical surgió luego de comprobarse la apología realizada por la literatura y la pintura de las luchas por la liberación nacional de la dominación española que tuvieron como escenarios las pampas de Junín y Ayacucho.

Sin embargo, para la exaltación de esas epopeyas militares “faltaba la música es su más alto nivel de expresión en el género clásico”, afirmó.

Señaló que este fue el motivo por el cual el Cuartel General del Ejército visó como uno de los tantos objetivos de educación en el Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho,²⁰ producir una composición de género clásico que constituyera

¹⁹ De la entrevista personal a Enrique Iturriaga realizada por Juan Carlos Estenssoro (2018, p. 88)

²⁰ El 6 de agosto de 1824, Simón Bolívar y Antonio José de Sucre derrotan al ejército español en el lago de Junín (batalla de Junín). Cuatro meses después, el 9 de diciembre del mismo año se llevó a cabo la batalla en la Pampa de La Quinua, departamento de Ayacucho (batalla de Ayacucho), donde el ejército libertador al mando del lugarteniente de Simón Bolívar, el mariscal Antonio José de Sucre, logró vencer a las fuerzas realistas lideradas por el virrey del Perú, José de la Serna.

un mensaje cultural del Perú a la América Latina y el Continente Europeo, para perdurar las gloriosas acciones de armas de 1824. (*Sinfonía “Junín y Ayacucho;1824” ganó Concurso Musical del Ejército, 1974*)

Con el fin de garantizar la realización del objetivo propuesto, seis compositores peruanos importantes participaron en el concurso: Armando Guevara Ochoa, con la obra *Sinfonía Junín y Ayacucho*, Edgar Valcárcel (*Escaramuza de Corpahuayco*), Enrique Pinilla (*Sinfonía Junín y Ayacucho*), Leopoldo La Rosa (*Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*), César Bolaños (*Sinfonía Ayacucho*) y Enrique Iturriaga con la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* (Maggiolo, 2018, p. 60).

En cuanto al proceso mismo de composición, las condiciones impuestas por el concurso eran difíciles: se exigía una obra escrita en el género de la sinfonía clásica en cuatro movimientos para ser ejecutada por la orquesta sinfónica. Además, el último movimiento –que se presentaba en la primera etapa del concurso para escoger a los tres finalistas– debería incluir obligatoriamente la cita del *Himno Nacional* del Perú al final. Esta peculiar condición evocó en la mente de Iturriaga la *Obertura 1812*: “No me parecía mal, pero era un poco imitar en cierta forma la obra de Tchaikovsky con *La Marsellesa* al final” (Caminos del Inka, 2010).

Para Iturriaga, sobrecargado de las horas de enseñanza y funciones del director, la participación en el concurso parecía una tarea casi imposible que intentó rechazar en un primer momento:

Era terrible para mí como compositor, era tremendo ... el coronel que [se ocupaba de organizar el concurso] había venido a hablar conmigo. Yo le dije: *No, no, yo no quiero hacer nada. —Es usted la única persona que no puede (dejar de) hacerlo porque usted*

Se resolvió así la independencia del Perú, liquidando definitivamente el imperio colonialista español. La consecuencia inmediata fue la confirmación de la independencia de América del Sur, la creación de Bolivia y el reconocimiento como naciones de los nuevos Estados suramericanos por parte de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. (Molina, 2017)

es el director del Conservatorio, y como director del Conservatorio tenía que hacerlo, porque el ejército lo mandaba. Mi respuesta fue: *¿Y si fuera una cantante [la] directora del Conservatorio?* Se quedó callado, no me dijo más nada. La cuestión es que entonces empecé. (Estenssoro, 2018, p. 88)

Sin embargo, le costó mucho trabajo comenzar:

El primer problema para mí era qué temas iban a funcionar dentro de la obra que fueran capaces de conmover a las personas y, sobre todo, cómo dirigirme hacia el *Himno Nacional*. Y entonces fue que tuve la idea de tomar los intervalos del *Himno* y con eso construir los temas. (Caminos del Inka, 2010)

Faltando pocos días para el concurso, Iturriaga le comentó a su colega y amigo Celso Garrido-Lecca que no pensaba presentarse porque no le alcanzaba el tiempo para terminar la *Sinfonía*. En respuesta, Garrido-Lecca le ofreció su ayuda para poder llevar a cabo la monumental composición: “me ayudó muchísimo ... ahí está también la mano de Celso” (Fundación Edubanco, 1991).

El 3 de diciembre de 1974 se dieron a conocer los nombres de los tres ganadores del concurso: el tercer premio lo obtuvo Edgar Valcárcel, el segundo, Armando Guevara Ochoa y el primero, Enrique Iturriaga. El estreno de las obras ganadoras tuvo lugar en el Teatro Municipal el 9 de diciembre –día de la batalla de Ayacucho– del mismo año a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional. La composición de Iturriaga fue dirigida por Armando Sánchez Málaga, en tanto las obras de Valcárcel y Guevara Ochoa se interpretaron bajo la batuta de Leopoldo La Rosa (Maggiolo, 2018, p. 62).

La *Sinfonía* en la versión de la Orquesta Sinfónica Nacional (1974) fue grabada por el sello *Industrial Sono Radio* bajo el patrocinio del Ministerio de Guerra. El disco tuvo una gran

acogida y en 1975, la Oficina de Información y Educación del Ejército lo volvió a editar. Posteriormente, en 1977, salió una tercera edición (ver anexo, imagen 7) (Salinas, 2012).

En octubre de 2008, con motivo de la celebración de sus noventa años, Iturriaga fue invitado por su alumno de antaño y director titular de la Fort Worth Symphony Orchestra Miguel Harth-Bedoya al estreno de la *Sinfonía* en Texas, Estados Unidos (Martínez, 2009b). La grabación en vivo fue llevada al disco producido en el Perú por la revista *Caretas* y el Gobierno Regional del Callao. El CD vino de regalo con la edición de *Caretas* del 30 de Julio de 2009. Posteriormente, esta versión de la *Sinfonía* formó parte del disco *INTI: Three Centuries of Peruvian Music* (2012) junto con la *Obertura para una comedia* y las obras de Gabriela Frank, Armando Guevara Ochoa, Jimmy López y algunas del Códice Baltazar Martínez y Compañón, todas grabadas en vivo por Miguel Harth-Bedoya y la Fort Worth Symphony Orchestra.

En marzo de 2009 Iturriaga viajó a Madrid para presenciar la interpretación de la *Sinfonía* a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de España, también dirigida por Harth-Bedoya. El histórico concierto fue grabado y transmitido por Radio Televisión Española (Iturriaga, 2009a, [iv]). Juan Carlos Estenssoro, quien pudo estar presente en los tres conciertos que tuvieron lugar en Madrid, explica que

parecía casi un error diplomático ofrecerle al público español una *Sinfonía Junín y Ayacucho*, cuando para ellos Ayacucho es sinónimo de la humillación, de la derrota que aniquila su imperio. Sin embargo, los tres días la sala llena, entusiasmo, aplausos, ovaciones, el público de pie. Hay algo que va por encima, más allá, de lo nacional: una narración musicalmente muy fuerte. (2018, p.88)

La condición de citar el *Himno Nacional* al final de la obra le preocupaba mucho al compositor, quien no quería que el *Himno* apareciera como una “cuña” (Fundación Edubanco, 1991), sin lógica ni justificación: “era para mí muy incómodo puesto que esta exigencia podría quitarle

unidad al total de la obra. Se me ocurrió tomar algunos de los intervalos más característicos de la melodía del Himno Nacional [*sic*]” (Iturriaga, 2009a, [v]). Entonces, tras el análisis subsiguiente se descubrirá, entre otras cosas, cuáles son estos intervalos que sirvieron de punto de partida a casi todos los temas de la obra.

Ante todo, es importante recalcar que la *Sinfonía* es la única obra del *corpus* escrita mayormente en el sistema tonal tradicional. A pesar de la ausencia de signos de alteración en la armadura –como ya es costumbre en las obras de Iturriaga– es clara la presencia de *re* menor en el primer movimiento, de *la* menor en el segundo, de *sol* menor en el tercero y de *re* mayor en el último. Como se aprecia, las tonalidades escogidas por el compositor son muy cercanas: *la* es el quinto grado mientras *sol* es el cuarto para *re* menor. Este tipo de relaciones tonales entre movimientos viene de la sinfonía clásica. En cuanto al lenguaje musical de la obra, está muy próximo al de los compositores del Romanticismo, en especial, al de Brahms y, en particular, a su *Sinfonía N.º 1*. La orquestación también sigue el canon de aquella época: el piano y muchos instrumentos de percusión empleados por Iturriaga en las obras anteriores están ausentes, pero no el arpa, que tiene momentos de protagonismo importantes. En esta composición encontraremos los temas bien desarrollados y texturas nítidas, melodías y ritmos fácilmente reconocibles por un oyente de Latinoamérica y las entonaciones heroicas que le son familiares a toda persona del mundo globalizado de hoy.

1º movimiento *Solemne-Allegro-Vivo*

La *Sinfonía* es una obra programática que transmite –de acuerdo con las exigencias del concurso– los sucesos bélicos del 1824: la batalla de Junín, el dolor por los muertos, los bailes y canciones del ejército libertador celebrando la victoria y, finalmente, la decisiva batalla de Ayacucho. Según este esquema, el primer movimiento tiene como el eje principal la batalla de Junín.

A pesar de estar conformado por tres secciones –*Solemne*, *Allegro* y *Vivo*– el movimiento nunca cambia de compás, llevando todo el desarrollo en 4/4, los mismos del *Himno Nacional*. Los dos primeros compases de la introducción *Solemne* están basados en las primeras notas de la melodía del *Himno* que corresponden al texto “Somos libres, seamos...” (ver ejemplo 23). Apenas pudiendo ser reconocido, el *Himno* se disuelve rápidamente en las armonías y ritmos cargados del “espíritu militar, violento, de la lucha” (Caminos del Inka, 2010).

Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824

(1974)

Enrique Iturriaga (b.1918)

PARTITURA EN DO / SCORE IN C

Solemne ♩ = 58

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Symphony Junín and Ayacucho: 1824, specifically the 'Solemne' section. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauta I, Piccolo, Oboe, Corno Inglés, Clarinete en Si, Clarinete Bajo, Fagot, Contrafagot, Corno en Fa I, Corno en Fa IV, Trompeta en Si, Trompeta en Si-III, Trombón I, and Trombón III/Tuba. The music is in 4/4 time with a tempo of 58. The first five measures are highlighted with a red box, showing the initial melodic motif in the Trumpet in C part.

Ejemplo 23. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 1º movimiento, *Solemne* (compases 1-5).

En la sección *Allegro* aparece el tema principal (compás 9), agitado y luchador. Es lírico y melodioso a pesar de su ansiedad. Un aire heroico le confiere el saltillo conformado por las tres notas iniciales del *Himno* en el cual destaca el intervalo de 4.^a ascendente (ver ejemplo 24).



Ejemplo 24. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 1º movimiento, *Allegro* (compases 19-24).

Aunque de una manera menos evidente, los giros precipitados iniciales del primer tema también revelan el parentesco con el Himno. Así, mientras el primero de ellos muestra el ya conocido intervalo de 4.^a (compases 8-9), el segundo giro de quinta ascendente (compás 9) correspondería a un motivo similar que finaliza la primera parte de cada estrofa y que en la última de ellas lleva la letra “que ser libres, por siempre nos dio” (ver ejemplo 25). También, el tercer giro que se termina con una segunda descendente (compás 10), encuentra a su homólogo en varios momentos del *Himno* como la segunda parte del coro o de las estrofas, donde este intervalo se halla en abundancia (ver ejemplo 25).



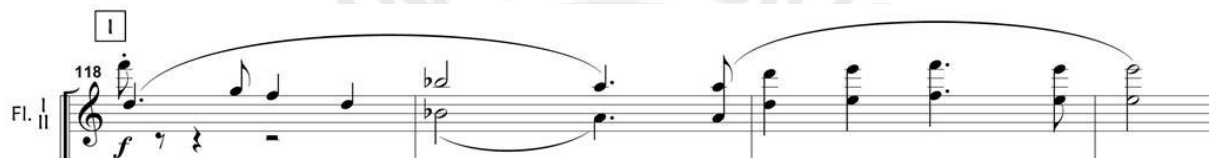
Ejemplo 25. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 1º movimiento, *Allegro*, primer tema (compases 8-10).

La entrada del tema secundario (compás 39) está marcada por el timbre bélico de los cornos, timbales y tambor militar. Por la presencia del característico tresillo y el segundo grado descendido propios del flamenco, asumimos de manera natural que este nuevo tema simboliza al ejército español.

Llama la atención la ausencia del segundo tema en la reexposición del movimiento: en su lugar aparece un nuevo episodio *Vivo* (compás 100), que desarrolla el primer tema con

procedimientos contrapuntísticos. En un ambiente de incertidumbre y búsqueda, sus trozos circulan en aumentación rítmica, que permite entrever con más claridad el parentesco con los motivos del Himno. Es el momento de gestación *post scriptum* del tema principal del último movimiento: en realidad, el proceso ha sido inverso dado que el cuarto movimiento de la *Sinfonía* fue compuesto primero de acuerdo con las bases del concurso.

Al final del movimiento aparece el mencionado tema ya formado, pero todavía en menor (ver ejemplo 26). Momentos después el *Vivo* concluye con la repetición del motivo inicial del tema nuevo en *re* mayor, augurio de la gran victoria narrada musicalmente en el cuarto movimiento.



Ejemplo 26. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 1º movimiento, *Vivo* (compases 118-121).

2º movimiento *Muy lento y expresivo (Adagio molto)*

Este movimiento, una especie de yaraví o triste,²¹ simboliza el dolor por los muertos en la batalla de Junín (Fundación Edubanco, 1991). “Mi intención fue escribir una cosa muy triste y muy nuestra” recuerda el compositor (Camino del Inka, 2010). El tema principal está basado en las primeras tres notas de las estrofas del *Himno Nacional* (ver ejemplo 27): en aquella época la letra que correspondería a la primera de ellas comenzaba con las palabras “largo tiempo”.

²¹ Raúl R. Romero define el yaraví como un género lírico mestizo de movimiento lento, caracterizado por metro ternario y forma binaria. Cantado en el Sur andino principalmente, se asocia con historias de amor fracasado y aires nostálgicos. Su melodía, de tonalidad menor usualmente, se canta en terceras paralelas y en un tiempo flexible. Características semejantes tiene el *triste*, difundido en el Norte del Perú. (1998, p.477)



Ejemplo 27. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 2º movimiento *Muy lento y expresivo* (compases 1-4).

La naturaleza descendente de este pequeño motivo matriz contribuye a crear desde los primeros sonidos un ambiente de profunda aflicción y decaimiento. Estas sensaciones se potencian con el efecto de claroscuro proveniente de la contraposición entre mayor y menor (por ejemplo, compás 2). Por momentos la música se tiñe de un matiz épico originado por el empleo del sexto grado ascendido (compases 8-9).

El movimiento está en *la* menor marcado por la pentafonía ampliada con el sexto grado ascendido (*fa#*), ambos característicos del yaraví. También señala al género mestizo la presencia de varios elementos como las terceras paralelas, movimiento lento (ver ejemplo 27), el contorno melódico del solo de flauta, libertad rítmica y el empleo del arpa en alusión a la guitarra (ver ejemplo 28), instrumento que suele acompañar a los cantores de yaravíes y tristes. Cabe resaltar que es el único movimiento de la *Sinfonía* donde Iturriaga evita por completo el uso de la sensible.

Libremente

Fl. II

Arpa

Ejemplo 28. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 2º movimiento *Muy lento y expresivo* (compás 14)

La parte central del movimiento (compases 15-44) es una especie de coral fúnebre que hace recordar a una sección similar en el *Homenaje a Stravinsky* (ver ejemplos 22 y 29). En este breve trozo musical, la personalidad del compositor se perfila con fuerza: el *la* menor, llano y claro, desaparece dejándole libre el terreno a la tonalidad extendida que postula con el sorprendente *do #* menor, tan lejano del *la* menor que lo precede. Paradójicamente, los acordes tétricos del coral ocultan en su interior los ritmos sincopados y giros melódicos por terceras similares a los de danzas de la costa peruana en general, aunque difíciles de ser descubiertos a primera escucha dado el tiempo muy lento (ver ejemplo 29). Vale la pena recordar que estos bailes –sean marinera, tondero, vals o festejo– suelen ser acompañados con canto. Es decir, no hay una clara separación entre la canción y la danza o piezas instrumentales en la música popular peruana, lo cual se refleja en la existencia de las melodías cantadas con ritmos bailables o el surgimiento de formas híbridas como el triste con fuga de tondero.²²

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is written in a single system with five staves. The music is in a minor key and features a complex, syncopated rhythm. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is numbered 26 at the beginning of the first staff.

Ejemplo 29. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 2º movimiento *Muy lento y expresivo* (compases 26-34).

²² Desde la llegada de la radio y la grabación comercial, el tondero va generalmente precedido por un “triste”, una canción melancólica que se canta en un tiempo lento con *rubato* y que es la versión costeña del yaraví indígena. Aunque el tondero cuenta con una práctica muy extendida entre muchos artistas comerciales de hoy en día, tradicionalmente se presentaba solo, sin otro estilo musical que lo acompañara. Cuando el tondero se presenta como un baile, se evita tocar el triste ya que su tiempo lento no es el adecuado para ser coreografiado. (Tompkins, 2011, p.118)

Después de una breve repetición del primer tema, el movimiento concluye con los tres primeros sonidos del *toque de silencio* ejecutados por la trompeta en *piano*, los cuales coinciden con las tres primeras notas del *Himno* transportadas a *la menor*: *mi-mi-la*.

3º movimiento *Allegro enérgico*

Este movimiento es un *scherzo*²³ que presenta danzas de Latinoamérica (Caminos del Inka, 2010) con las que Iturriaga hace referencia a los soldados del ejército libertador en “una fiesta de hermandad” (2009a, [v]). Según las notas a la obra que aparecen en la funda del LP de la *Sinfonía*, entre los géneros escogidos por Iturriaga para representar al pueblo latinoamericano están la marinera, el tondero, el bambuco,²⁴ el huayno entre otras danzas (ver anexo, imagen 8). Dentro del discurso musical, los ritmos y giros de los bailes mencionados van entremezclados entre sí, a veces llegando a ser una verdadera amalgama como es el caso de la marinera, el tondero y el bambuco. A continuación, se procederá a identificar –en la medida de lo posible– las danzas referidas.

Abre el movimiento el tema que posee un aire de marinera, al parecer, norteña.²⁵ Para ello indica el compás mixto de 6/8(3/4), la hemiola anunciada con firmeza ya desde los primeros compases, los contornos sincopados de la melodía y del bajo (ver ejemplo 30), el tambor militar y el uso de los metales en abundancia en alusión a la banda. Al mismo tiempo, los firmes pasos de las notas graves de los compases 3-8 (ver ejemplo 30) hacen recordar un bordoneo de

²³ *scherzo* (it., “broma”, “juego”). Pieza o movimiento rápido y ligero por lo general en tiempo ternario. Como el minueto, al que reemplazó hacia finales del siglo XVIII como el tercer movimiento tradicional de formas musicales mayores como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, suele estar en forma ternaria, con una sección intermedia contrastante o trío.

Algunos compositores de finales del siglo XIX, como Dvořák o Chaikovsky, recurrieron a formas de danza nacionales como la *furiant* y la *dumka* para sus *scherzos*, mientras que Mahler en algunos casos recurrió a danzas austriacas. (Thompson, 2009, p.1350)

²⁴ Baile popular de pareja caracterizado por el uso de pañuelo y género musical originario de la zona andina de Colombia.

²⁵ La *marinera norteña* o *trujillana*, típica del norte del Perú y en la que el desarrollo musical pasa del tono menor al mayor para luego volver al menor, se ejecuta en movimiento más vivo que la limeña y siempre se toca dos veces. Por sus características de baile, se prefiere interpretarla al son de una banda y en grandes espacios donde pueda ser disfrutada por muchas personas. (Robles, 2000, p. 190)

tondero, mientras la hemiola combinada con el ritmo sincopado de ♪♪♪♪ y el *ostinato* de corcheas que acompaña toda la primera parte del movimiento (compases 1-38) son típicos para el baile colombiano como bien se aprecia en el antiguo y famoso bambuco *La Guaneña* (Cometa, 2017).

Ejemplo 30. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 3º movimiento *Allegro enérgico* (compases 1-8).


La música discurre en la tonalidad de *sol* menor donde nuevamente podemos constatar la ausencia de la sensible por un lado y la presencia del sexto grado ascendido (*mi* natural) por el otro, así como el uso del intervalo de la 4.^a ascendente en alusión al *Himno Nacional* (ver ejemplo 30).

Los llamativos tresillos que aparecen en la tonalidad relativa de *sib* mayor (compases 24-29) también forman parte del lenguaje musical de la marinera: suelen emplearse como adornos en el transcurso de la danza y, a veces, en su parte introductoria (ver ejemplo 31).

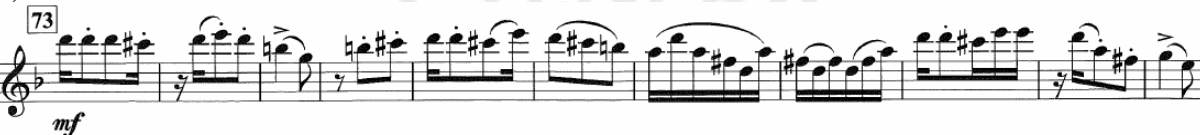
Ejemplo 31. a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 3º movimiento, *Allegro enérgico* (compases 24-26); b) Fragmento de la partitura de la marinera *Mándame quitar la vida* (introducción) de la colección folklórica de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (compases 1-6).

Separada de la marinera por la doble barra, la subsiguiente sección suena muy cercano al joropo²⁶ (compás 39), que comparte con la danza anterior el mismo indicador del compás siendo también un baile fuertemente marcado por la hemiola. Además del pulso ternario y las estructuras rítmicas altamente sincopadas típicas del joropo presentes en esta sección, el género se reconoce por el característico timbre del arpa (ver ejemplos 32a y 32b).

a)



b)



Ejemplo 32. a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 3° movimiento, *Allegro enérgico* (compases 39-46); b) Fragmento de la partitura del *Joropo* de Moisés Moleiro para la orquesta de vientos. Parte de flauta (compases 73-83).

Nótese que en la primera parte del joropo escrita en *mi bemol* mayor tampoco falta la 4.^a ascendente. Hacia la segunda parte la tonalidad cambia a la relativa de *do* menor, donde en los compases 55-58, un breve motivo de terceras paralelas descendentes acompañado por un bajo que sube por grado conjunto, evoca nuevamente la marinera (ver ejemplos 33a y 33b).

²⁶ Este término define al baile y a la música que lo anima. Es considerado como la expresión de mayor raigambre dentro de la música popular tradicional venezolana. Aun cuando se estima como propio del pueblo venezolano, también se encuentra y practica en los llanos de Colombia, frontera con Venezuela. Es de amplia dispersión, conociéndose según la región como joropo llanero, central, centro-occidental y oriental, y diferenciándose por los instrumentos empleados, las variantes musicales, el sentido literario de las estrofas cantadas y la coreografía del baile.

El movimiento del joropo es muy acelerado, con gran riqueza rítmica, predominio de la alternancia de medidas 6/8 y 3/4, y notable libertad rítmica de la melodía, que produce con el acompañamiento diversos tejidos polirrítmicos. (Ortiz, 2000, pp.594-595)

Ejemplo 33. a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824, 3° Allegro enérgico* (compases 55-56); b) Fragmento de la partitura de la marinera *El reloj* (para coro de niños) de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (compases 14-18).

En el *Trio* –la sección central del *Scherzo*– sucede el cambio radical en muchos niveles, aunque se conserva la tonalidad de *do menor* con su relativa de *mi bemol mayor*: el rígido compás de 2/4, el *forte* constante, la melodía pentáfona sobre el bajo que permanece casi todo el tiempo en la tónica, el bombo, la persistente marcación de cada tiempo y, sobre todo, un ritmo inconfundible, apuntan al huayno.²⁷ Ya no es de sorprender que las primeras notas del baile de la sierra formen una 4.^a ascendente (ver ejemplos 34a y 34b).

Ejemplo 34. a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824, 3° movimiento Allegro enérgico* (compases 70-77); b) Fragmento de la partitura del *Huayno* para piano solo de la colección folclórica de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (compases 19-22).

²⁷ El género de canto y baile más diseminado y popular en los Andes es el *huayno* (*wayno*). Esta danza de pareja, de coreografía libre, tiene muchas formas regionales de diferentes nombres, incluyendo *chuscada* (Ancash), *pampeña* (Arequipa), *cachua* (Cajamarca), *chymaycha* (Amazonas y Huánuco) y *huaylacha* (Valle del Colca). Usualmente de metro binario, consiste en dos frases musicales en forma de periodo (AABB). (Romero, 1998, pp.476-477, traducción de la autora).

En la segunda parte del *Trio* en *mi bemol* mayor, opacado por la vigorosa melodía del huayno en inversión, el tema del joropo aparece en los cornos (compás 78), apoyado por las flautas más adelante (compás 82). Despojados de casi todas sus síncopas, el joropo trata de acomodarse al pulso binario y conciso del huayno, el baile que une a todos (ver ejemplo 35). Así, a nivel musical, se da la fiesta de hermandad a la cual se refiere Iturriaga.

Ejemplo 35. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 3° movimiento *Allegro enérgico* (compases 78-85).

Luego de la repetición de la primera sección representada por la marinera y el joropo viene una breve *Coda* (compás 159). En ella, a través de un *diminuendo* y distantes réplicas correspondientes a las primeras notas de cada una de las danzas, se evoca el cesar de la fiesta al caer la noche (Caminos del Inka, 2010).

4° movimiento *Lento-Más movido-Allegro*

Como ya se había mencionado, este último movimiento fue escrito en primer lugar porque así lo exigían las bases del concurso. De acuerdo con la narrativa de los sucesos bélicos su primera sección, *Lento*, representa el amanecer en Ayacucho y al ejército libertador que se está levantando para la gran batalla (Caminos del Inka, 2010). El *solo* inicial de la flauta acompañada por el arpa hace eco al segundo movimiento: aparentemente, Iturriaga se apoyó en este material cuando compuso el lamento por los caídos en la batalla de Junín. Hay que recordar que el *solo* de flauta del segundo movimiento está basado en el modo pentatónico. También es cierto para este movimiento, pero el tratamiento de la pentafonía es distinto: aquí

Iturriaga tiende a ordenar los grados de la escala pentatónica por 4.^{as} sucesivas para conseguir la libertad y mayor variedad armónica. Este procedimiento lo heredó de Holzmann quien había escrito sobre el tema en el artículo *Aporte para la emancipación de la música peruana*, publicado en 1949.

El *Lento*, de función introductoria, se caracteriza por el empleo de sordina, *divisi* y *sul ponticello* en las cuerdas, armonías ambiguas y cambiantes, todo ello contribuyendo a crear una atmósfera musical impresionista del alba. Un pasaje ascendente en cuerdas en *crescendo* (compás 22) evoca la salida del sol y los posteriores toques de corneta en los vientos aluden al ejército despertándose. En la sección subsiguiente *Más movido* (compás 27), comienza a revelarse el futuro tema principal del movimiento: el pequeño motivo de dos 4.^{as} ascendentes y una segunda descendente que se repite en varios instrumentos será el inicio del mencionado tema (ver ejemplo 36a). Después de un intenso *crescendo*, un tresillo repentino y muy español por el segundo grado descendido y las castañuelas con la pandereta (compás 37), pone fin a la sección y apertura la parte principal del movimiento, *Allegro* (compás 38).

Al inicio de *Allegro*, el proceso de la gestación del primer tema todavía continúa. Así, se encuentran sus indicios en forma de un giro melódico en violonchelos (compases 45-46) o un patrón rítmico en maderas (ver ejemplo 36b) que más adelante integrarían el tema. Sorpresivamente, poco antes de la aparición de este, ocurre una reminiscencia (compases 49-50) de un pequeño fragmento del primer movimiento de la *Suite para orquesta*, el cual, en su turno, representa una cita de *Las cumbres* (ver ejemplos 1 y 2). El “recuerdo” musical resurge con fuerza justo en el compás anterior a la entrada del tema principal (ver ejemplo 36c).

Ejemplo 36. Fragmentos de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4º movimiento, sección *Allegro*: a) compás 34, b) compás 51, c) compás 56.

El tema principal o el primer tema (compases 57-104) comienza en un clarísimo *re* mayor con dos 4.^{as} sucesivas ascendentes que revelan su relación con el *Himno* y, por ende, con el ejército libertador (Caminos del Inka, 2010, Fundación Edubanco, 1991). Está escrito en forma ternaria reexpositiva donde la segunda parte se encuentra en la relativa menor. El gran lirismo y la naturaleza vocal de sus frases amplias y bien definidas lo aproximan al estilo romántico de las sinfonías de Brahms. Consciente de ello, Iturriaga confesó en una de las entrevistas: “me salió medio ‘brahmseado’ el primer tema” (Fundación Edubanco, 1991). Se puede apreciar la cercanía de la primera parte del tema con uno de los temas del cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 1* del compositor alemán (ver ejemplos 37 y 38). Dicha cercanía reside en la organización metrorrítmica, interválica y modal, así como en la disposición temporal y tímbrica.

Ejemplo 37. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4º movimiento, *Allegro*, tema principal (compases 57-65).

Ejemplo 38. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía N.º 1 Op.68* de Johannes Brahms, 4º movimiento, *Allegro non troppo, ma con brio* (compases 62-68).

La segunda parte del tema principal se encuentra en *si* menor con el sexto grado ascendido (*sol*♯) y se desenvuelve en terceras paralelas con la prevalencia del timbre de los vientos, siendo estas características propias del lenguaje musical de Iturriaga. Está compartiendo con la sección anterior algunos giros melódicos y la pulsación rítmica básica; sin embargo, el saltillo agregado y el toque militar del timbal le proporcionan un carácter más reservado.

En la sección de enlace, poco antes de la entrada del segundo tema, encontramos las primeras notas del *Himno Nacional* citadas en las trompetas (ver ejemplo 39).



Ejemplo 39. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4º movimiento, *Allegro* (compases 115-119).

El segundo tema, o tema secundario, (compases 124-147) en *la* menor, representa al ejército español. Según Iturriaga, es “un poco ‘disminuido’, no quería que fuera tan importante como el otro [primer tema]” (Fundación Edubanco, 1991). Al igual que el tema principal, presenta dos secciones de melodías distintas. El lenguaje musical del tema se asemeja muchísimo al *Bolero* de Maurice Ravel. Varios elementos hablan a favor de esta comparación, entre ellos el carácter español estilizado y sensual, los ritmos caprichosos, la pandereta que toca tresillos, el *pizzicato* en cuerdas y la presencia de dos melodías interpretadas por el corno inglés la primera y por el clarinete la segunda.

A pesar de la clarísima alusión a lo español, el tema secundario está orgánicamente relacionado al tema principal debido a que comparte con éste los mismos giros y ritmos del *Himno*, aunque invertidos, disminuidos, fraccionados y combinados de otra manera. Es un excelente momento para recordar una vez más que esta forma de componer, a la cual Junchaya llama *composición generativa* (ver el apartado II.1. *Suite para orquesta*), es muy usada por Iturriaga.

La sección del desarrollo (compases 148-206) es una representación simbólica de la batalla de Ayacucho: “luego viene la lucha. La lucha es terrible” (Caminos del Inka, 2010). La 4.ª justa

del *Himno* se transforma en aumentada y, en conjunto con el saltillo de siempre, suena amenazante. Sobre el *ostinato* del tambor militar en reemplazo de la pandereta, surge el segundo tema “español” en *marcato*, recio y violento (compás 157). Se le opone un breve motivo –usado también en el tercer movimiento (ver ejemplos 40 y 41)– convirtiendo en los próximos compases su característico tresillo en una especie de fuerza de resistencia.



Ejemplo 40. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4º movimiento, *Allegro* (compases 157-159).



Ejemplo 41. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 3º movimiento *Allegro enérgico* (compases 1-8).

Después de una parte contrapuntística de gran tensión, basada en los dos primeros compases del tema principal (compases 174-182), interviene, preparado por los ya mencionados tresillos en *ritenuto*, un tema nuevo en *la bemol* mayor (compás 187) que alude a la caballería del general Córdova²⁸ (Caminos del Inka, 2010). Cuenta el compositor:

Todo viene del *Himno Nacional*, salvo un único tema que es el tema [que marca] cuando estamos perdiendo la batalla de Ayacucho y, de repente, aparece la caballería de [José María] Córdoba [*sic*]. A la caballería de Córdoba [*sic*] no sabía qué música ponerle porque [debía ser] una cosa un poco fuera del himno [*sic*] propiamente dicho. Entonces me fui a un cuartel por el cementerio [Presbítero Maestro] y le pedí al jefe si me podían

²⁸ José María Córdoba nacido en el Virreinato de Nueva Granada actual República de Colombia (Concepción, 8 de septiembre de 1799 - El Santuario, 17 de octubre de 1829) fue el general antioqueño más destacado durante el período de la Independencia. Córdoba ya ostentaba el grado de general de brigada, cuando se emprendió la campaña del Perú, bajo el mando de Sucre. En la batalla de Ayacucho, logró derrotar al ejército realista comandado por el virrey José de la Serna. Córdoba, conocido como "El héroe de Ayacucho" murió en el campo de batalla al rebelarse contra el gobierno impuesto por Simón Bolívar. (Molina, 1993, pp. 167-168)

tocar algunas de las cosas que hacen actualmente de caballería, y me tocaron ese pequeño motivo de cuando está marchando la caballería. Un toque muy sencillo. Y entonces lo puse ahí. Pero como no iba a ponerlo solo así, le cambié el ritmo [...]. (Estenssoro, 2018, p.89)

Sin embargo, el tema resultó muy cercano a los dos primeros compases del tema principal por la estructura rítmico-interválica y también, al *Himno*, por el reiterado uso de la 4.^a (ver ejemplos 42a y 42b). Por otro lado, para nuestro mundo occidentalizado, si se trata de los temas musicales heroicos o militares, es casi imposible prescindir de este intervalo.

The image contains two musical staves. Staff a) is for Cor. Fa II, measures 187-190, in 6/8 time. It shows a rhythmic motif of eighth notes with a dynamic marking of *f*. Staff b) is for Vln. I, measures 207-208, in 4/4 time. It shows a similar rhythmic motif of eighth notes.

Ejemplo 42. a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4^o movimiento, *Allegro* (compases 187-190); b) a) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4^o movimiento, *Allegro*, tema principal en la reexposición (compases 207-208).

Después de una sección de enlace altamente modulante debido a la necesidad de regresar de la tonalidad lejana de *la bemol mayor* a la de *re mayor* de origen, entra el primer tema (compás 206). Esta vez la sección de enlace está ausente y “el tema español ya no aparece porque perdieron” (Caminos del Inka, 2010). “Como es usual en las sinfonías siempre el segundo tema se vuelve a repetir, pero aquí en el cuarto movimiento en lugar del tema español aparece el *Himno Nacional*”, precisa Iturriaga (2009a, [v]). La melodía del coro del *Himno* (compases 214-237) se cita en la parte de la primera trompeta, mientras clarinete bajo, contrafagot, segunda trompeta, trombones y tuba tocan líneas melódicas alternativas, pero con el mismo ritmo, formando acordes (ver ejemplo 43). Los demás instrumentos de la orquesta van acompañando el *Himno* con figuraciones basadas en los motivos del tema principal en disminución rítmica, creando un ambiente de júbilo. El movimiento termina con una breve pero intensa *Coda* en *tutti* que incluye platillos, tambor militar, bombo y campanas.

Ejemplo 43. Fragmento de la partitura de la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824*, 4º movimiento, *Allegro* (compases 223-228).

En relación con la inclusión del material del *Himno Nacional* en la *Sinfonía*, Iturriaga confiesa: “es muy lógico porque los intervalos precedentes lo van anunciando; tan lógico que sospecho que por eso fue que gané el concurso, por la unidad que tenía toda la obra” (2009a, [v]).

Sin duda, la unidad del material musical de la *Sinfonía Junín y Ayacucho*, estudiada con detalle en este capítulo, es una de sus grandes virtudes, pero también tiene otras que nos gustaría mencionar aquí. Para plasmar la monumental obra destinada por el gobierno para los amantes de la música de todo el país, Iturriaga escoge formas y procedimientos compositivos clásicos de fácil asimilación, opta por un lenguaje postromántico amigable y familiar para la gran mayoría del público, incorpora timbres y giros rítmico-melódicos de los géneros populares identificables por un peruano o latinoamericano. Además, en todo momento procura “graficar” con los medios musicales la narrativa de los hechos heroicos del 1824. Todo ello indica que el

compositor ha pensado en el potencial oyente de su obra y se afanó en hacerla accesible para la mayoría de las personas.

En general, se puede decir que Iturriaga es un compositor que se manifiesta solidario con el público sin llegar a servirle en desmedro de su individualidad musical. En una ocasión dijo:

Yo creo que siempre me preocupó [el oyente] ... Nunca me he preocupado, sin embargo, por la reacción del público, y, pese a ello, yo sí me he sentido público ... Yo me siento público. Es curioso, a veces cuando se tocan cosas mías casi se me salen las lágrimas. No sé por qué, no me pongo triste; yo estoy muy alegre, pero hay una cosa de felicidad que me da, “hice esto”. (Estenssoro, 2018, p. 89)

Además, se muestra interesado en el resultado sonoro de sus obras y en cómo éste afectaría al oyente, cuando se refiere a su “escritura musical fundamentada en la física, la lógica y la psicología: la física del sonido, la lógica del lenguaje y las estructuras, y la psicología [*sic*] del oyente” (Campos, Garrido-Lecca, Iturriaga, Pulgar Vidal & Valcárcel, 1993, p.101).

En lo que concierne a la *Sinfonía* en particular, es oportuno recordar las palabras –ya citadas– del compositor acerca de su interés en crear los temas musicales “que fueran capaces de conmover a las personas” (Caminos del Inka, 2010). El éxito de la obra, medido por el gran nivel de acogida del público tanto en el Perú como en España y los Estados Unidos, es el testimonio de que Iturriaga lo ha logrado.

La *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* es la única obra de Iturriaga escrita según el canon de la sinfonía clásica en cuatro movimientos con la forma *Allegro de sonata* en el primero y el cuarto. Así mismo, es su única obra orquestal que emplea la tonalidad en su acepción tradicional dentro de un lenguaje musical cercano al romanticismo de Brahms. La orquestación también sigue el modelo romántico tardío, con el arpa incluida, mientras prescinde del piano y la celesta tan

apreciados por Iturriaga anteriormente. A pesar de ello, la *Sinfonía* comparte con otras obras del *corpus* las características propias del vocabulario del compositor. Entre ellas encontramos la alteración de ciertos grados de la escala tonal, la evitación de la sensible, el uso de la pentafonía organizada por 4.^{as} y el diatonismo consecuente, el empleo de giros melódicos y rítmicos de géneros populares como el yaraví o la marinera.

III.2.6. *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)*

Ésta es la última obra orquestal de Enrique Iturriaga quien la compuso en 1998 a sus ochenta años por encargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, que celebró su LX aniversario el mismo año. La *Obertura en DO* fue estrenada el viernes 11 de diciembre de 1998 por la OSN bajo la dirección de José Carlos Santos. Se volvió a interpretar casi cuatro años después en el marco de la Temporada Internacional de Invierno de la OSN el viernes 7 de setiembre de 2012, dirigida por el entonces director titular Fernando Valcárcel.

Iturriaga no incluyó la *Obertura* en su catálogo de obra, aparentemente porque la pieza no llegó a satisfacer sus exigencias estéticas y compositivas personales (R. Junchaya, correo electrónico, 26 de setiembre de 2019; J.M. Llancari, correo electrónico, 18 de octubre de 2019). Sin embargo, para completar el panorama sobre su obra orquestal, resulta necesario considerar la *Obertura*: finalmente, esta investigación no busca medir la calidad de las obras, sino indagar sobre sus características formales y rasgos estéticos, tanto comunes como particulares.

El título de la pieza insinúa que, al decir de Iturriaga, “*DO-MI-NUS-DO* es una obra en *do* pero que no tiene tónica” (R. Junchaya, correo electrónico, 26 de setiembre de 2019). De acuerdo con la nota al programa del concierto donde se estrenó, la *Obertura* tiene como centro tonal *Do*, que en cierta forma gobierna, pero aparece y desaparece continuamente dentro de la

escritura musical (ver anexo, imagen 9). El análisis armónico demostró que la *Obertura* cuenta con varias cadencias de relación V-I, pero todas ellas –excepto la final– presentan una especie de “debilidad” en el acorde de la supuesta tónica en *do* mayor que se manifiesta en su rápida desintegración y poca presencia del tercer grado *mi*. Este grado es de suma importancia para el sistema tonal tradicional debido a su capacidad de definir el modo escogiendo entre los dos posibles, a saber, mayor o menor. Probablemente, por esta razón Iturriaga denomina la obra *Obertura en DO*, subrayando su tono sin referirse a su modo. A pesar de ello, la obra concluye en *do* mayor como se verá más adelante.

Respecto a la orquestación, se puede decir que es típica de Iturriaga: con la sección de vientos completa, con la presencia del trío arpa-celesta-piano y la percusión variada que en este caso cuenta con el xilófono, el carrillón, la maraca y las castañuelas entre muchos otros instrumentos, requiriendo de tres músicos para su interpretación. Así mismo se observan los procedimientos preferidos por el compositor como los *divisi*, la sordina y el doblaje de voces con la finalidad de lograr mayor diversidad tímbrica.

La obra, una especie de rondó (ver anexo, imagen 9), está conformada por la introducción, siete secciones y *coda*. Su material melódico, flexible y móvil, revela el amplio uso del intervalo de 4.^a y muy poca presencia de la sensible. A continuación, se verán las peculiaridades de cada sección.

La pequeña introducción, *Libre* (compases 1-9), se desarrolla dentro del total cromático, es decir, utiliza los doce sonidos sin hacer referencia a funciones tonales. Iturriaga combina los sonidos de acuerdo con su gusto por lo diatónico, dándole preferencia a los intervalos consonantes. En las cuerdas, aplica la técnica de los *divisi* para lograr mayor claridad y expresividad dentro de un *pp* (ver ejemplo 44).

Ejemplo 44. Fragmento de la partitura de la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (compases 1-9).

Sin haber podido establecer una tónica, la introducción cede el paso a la primera sección *Poco más movido* (compás 10) marcada por acordes superpuestos con un semitono de diferencia entre sus notas (ver ejemplo 45 compases 12-16), lo que genera sonoridades lúdicas. Este breve episodio basado en los giros rítmicos del huayno dialoga con la primera canción *Hoy es el día de mi partida* de las *Tres canciones para coro y orquesta* (1971) de Iturriaga, que evoca la música y poesía de la sierra rural (ver ejemplos 45 y 46). Además, la sección exhibe los elementos básicos a partir de los cuales se generará toda la *Obertura*: intervalos de 4.^a ascendente, 3.^a y 2.^a, ritmo sincopado, pasaje que sube por la escala diatónica entre otros.

La sección acaba con una cadencia en el quinto grado (ver ejemplo 45 compases 21-24) que, al resolverse al acorde de *do*, abre el siguiente episodio *Alegre* (compás 25).

Apenas establecida, la fugaz tónica que ostenta el séptimo grado descendido (ver ejemplo 47 compases 25-27) es sucedida por un material musical nuevo que se desarrolla en un compás fluctuante entre 6/8 y 2/4, trayendo consigo los ritmos sincopados propios de las danzas de la costa del Perú. Es posible rastrear algunas figuras completas como el bordoneo típico del tondero (ver ejemplo 47 compases 28-29). Después de quince compases de juego de armonías coloridas sin referencia a lo tonal, aparece nuevamente el centro en *do* envuelto en una réplica pentatónica de celesta doblada por flautas (ver ejemplo 48 compases 40-43). La pentatónica

menor, presentada mayormente en 4.^{as} sucesivas de acuerdo con el planteamiento de Holzmann, suena en este caso más cercano al jazz que a la música popular tradicional peruana.

La sección termina apaciblemente en un *ritenuto*. Su melodía en los cornos –nuevamente con el séptimo grado descendido– doblada por la celesta reposa sobre un acorde de pentatónica mayor construido sobre *do* (compases 64-75).

Poco más movido.

Ob. 1-2
Cor. Ing.
Fg. 1-2
Cor. 3-4
Perc. 1.
Vln. 1
Vln. 2
Vln.
Vcl.

A

ritinúto

Fl. 1-2
Ob. 1-2
Cl. 1-2
Cl. b.
Fg. 1-2
Cfg.
Timp.
Perc. 3.

Ejemplo 45. Fragmento de la partitura de la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (compases 10-24).

Ejemplo 46. Fragmento de la partitura de las *Tres canciones para coro y orquesta*: I. *Hoy es el día de mi partida* (compases 1-7).

Ejemplo 47. Fragmento de la partitura de la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (compases 25-35).

Ejemplo 48. Fragmento de la partitura de la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (compases 36-43).

En el subsecuente episodio *a tempo* (compases 76-97), Iturriaga se aleja de nuevo del centro tonal en *do*, ordenando los doce sonidos de manera diatónica dentro de un compás invariable de 6/8. Poco después, la pomposa cadencia de relación V-I enlaza el breve episodio con la siguiente sección que es la repetición del *Alegre*, siendo exacta en sus primeros compases (98-

102). Se finaliza también en un *ritenuto* y de regreso al centro tonal en *do* mayor (compases 117-127).

El cambio de *do* mayor a su relativa de *la* menor anuncia el nuevo episodio (compás 128). Después de dos compases, *la* menor desaparece dándole el paso a la ruleta de modulaciones en el marco de un compás estable de 4/4. Tras una paulatina desaceleración y una réplica de cornos basada en 4.^{as} sucesivas (compases 151-153) aparece la nueva sección *Libre*.

El *Libre* (compases 154-166) desarrolla la frase anterior de los cornos dentro de una textura coral interpretada por las cuerdas con sordina y hace recordar los trozos semejantes del *Homenaje a Stravinsky* y la *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* (ver ejemplos 22 y 29). La sección concluye con un acorde suspendido en el calderón.

El siguiente episodio es la repetición de la parte anterior al *Libre*, caracterizada por *la* menor. Esta vez se presenta en una versión reducida a los seis compases sirviendo de puente para pasar al *Alegre* en *do*, previa cadencia de relación V-I.

Pasada la dominante, el *Alegre* se anuncia con su vigorosa réplica de siempre (ver ejemplo 47 compases 25-28). Sin embargo, la sección ya no se repite por completo: muy pronto se establece el compás de 2/4 que ya no cambiará su carácter marcial hasta el final de la obra.

En el compás 204 comienza la *Coda* siendo una gran cadencia de relación tónica-dominante, enriquecida a partir del compás 217 por la subdominante. La cadencia celebra un claro *do* mayor, aunque matizado por momentos por un *mi bemol*. De acuerdo con el estilo compositivo de Iturriaga, la sensible es reemplazada por el séptimo grado descendido o simplemente está ausente como sucede en los ocho últimos compases de la obra (ver ejemplo 49).

Finalmente, dos últimos acordes de la *Obertura* presentan el tono *mi* estable en violines y violas, es decir, la obra culmina en *do* mayor (ver ejemplo 49).

En conclusión, la *Obertura en DO* recoge prácticamente todos los rasgos representativos del lenguaje compositivo de Iturriaga encontrados en su obra orquestal. Estos son: empleo de piano, arpa, celesta, sección de vientos completa y la variedad de instrumentos de percusión en la orquesta; aplicación de técnicas de los *divisi*, sordina y doblaje con el fin de lograr mayor claridad

Ejemplo 49. Fragmento de la partitura de la *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)* (compases 219-231).

y diversidad tímbrica; evitación de la sensible o su reemplazo por el séptimo grado descendido; incorporación de ritmos dancísticos de la música tradicional popular peruana; preferencia por los intervalos de 2.^a, 3.^a y 4.^a y el diatonismo consecuente; las reminiscencias de otras obras (en este caso, de las *Tres canciones para coro y orquesta*); la tonalidad extendida. Respecto a esta última, vale decir que en la *Obertura en DO*, Iturriaga la lleva al extremo oscilando entre lo francamente atonal y lo tradicional como las cadencias de clásica relación V-I.

CONCLUSIONES

El análisis de la obra orquestal de Iturriaga evidenció que su discurso musical se desenvuelve en diversos estilos y técnicas compositivas: éstas varían dependiendo de las circunstancias de

la génesis de una obra dada, así como de las exigencias y necesidades creativas y estéticas, tanto del compositor como de su potencial oyente.

Dentro de esta diversidad se pudo discernir varios elementos comunes a todas las piezas del *corpus* estudiado, cumpliendo así con el objetivo principal de esta investigación que consiste en descubrir y explorar la estética musical de Iturriaga concebida como un conjunto de ideas, premisas y características propios de la obra del compositor. A continuación, se describe cada uno de estos elementos.

Los cimientos estéticos de Iturriaga descansan en la naturaleza diatónica de su música que se manifiesta a través de la prevalencia de los intervalos consonantes, en especial cuartas y terceras, así como la ausencia –salvo raras excepciones– de la sensible.

El nuevo uso de la tonalidad, concebido en este trabajo como la tonalidad extendida, es otra de las características principales de la estética del compositor que, además de ofrecerle las condiciones favorables para el proceso creativo, ubica su obra en las corrientes modernas de su época.

La unidad a nivel formal y estructural es uno de los pilares estéticos de Iturriaga, de la cual nace su técnica de *composición generativa* y también su preferencia por las formas clásicas. Además, el estudio del resto de su legado permitió descubrir vínculos, incluyendo los propiamente musicales –autocitas y reutilización del material sonoro– entre las piezas del *corpus* y otras obras del compositor.

El parámetro del timbre ocupa un lugar importante en la estética musical de Iturriaga, quien emplea ciertos instrumentos y técnicas de ejecución para lograr una mayor diversidad tímbrica.

Las impresiones y gustos musicales del compositor –muchos provenientes de su infancia y juventud– se perciben en su obra a través de giros melódicos y sobre todo rítmicos, propios de la música popular tradicional de la costa y la sierra del Perú. En el *corpus* aquí estudiado

predominan los elementos de las danzas costeñas, en particular la marinera y el tondero, que forman parte de la “lengua musical materna” de Iturriaga.

Las características arriba mencionadas se apoyan en la solvencia técnica y la originalidad del lenguaje de Iturriaga. Su destreza e imaginación en la composición orquestal que demostró desde el comienzo con la *Canción y muerte de Rolando* –siendo aún estudiante del Conservatorio y representando la primera promoción de compositores profesionales en la historia del país– han servido de ejemplo y motivación para las generaciones posteriores de músicos peruanos.

La manera como Iturriaga trata los elementos locales en su música significó en su momento la ruptura con el nacionalismo, pero no con lo nacional. Adicionalmente, su ágil manejo de distintas técnicas compositivas, como la dodecafónica, le abrió las puertas a los festivales y otros eventos internacionales importantes, permitiendo que su obra fuera conocida más allá del Perú.

Quizá, una de las virtudes más notables de la música de Iturriaga reside en su lenguaje musical “democrático”, accesible para amplios auditorios. Los factores que contribuyen en ello son múltiples: conservación de centros y funciones básicas tonales, diatonismo, preocupación por la unidad de la obra expresada en el uso del método de *composición generativa* y de las formas clásicas nunca muy extensas, estructuras rítmicas claras y a menudo vigorosas con elementos dancísticos, timbres novedosos y atractivos, frescura y originalidad armónica, variedad de estilos, géneros y temáticas entre otros.

Por otro lado, el alto nivel de elaboración observado en la obra orquestal de Iturriaga representa un reto y, al mismo tiempo, una gran posibilidad de desarrollo artístico-profesional para sus potenciales intérpretes y directores.

Finalmente, la aspiración de esta investigación es despertar el interés en el lector hacia la obra del compositor que tiene mucho por ofrecer, tanto al intérprete como al escucha. Después del estudio realizado queda la convicción de que la figura de Enrique Iturriaga, uno de los grandes compositores y maestros del país, se sitúa en la cúspide del canon de la música peruana, representándola ante el mundo.

REFERENCIAS

Referencias hemerobiográficas

Alvarado, L. (18 de noviembre de 2014). La Música Contemporánea en el Perú. Recuperado de <https://www.infoartes.pe/nuestra-diversidad-musical-la-musica-contemporanea-en-el-peru/>

Anderson, H. (2009). Hemiola. En A. Latham (Coord.), *Diccionario enciclopédico de la música* (p. 720). México: Fondo de Cultura Económica.

Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial.

Cabrera, J. M. (2009). Armonía y contrapunto de un gran compositor. *Puente: Ingeniería, Sociedad, Cultura*, 4(14), 26-33.

Caicedo, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, 'performance practice' y los mundos del arte* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). Recuperada de <https://eprints.ucm.es/22624/1/T34567.pdf>

Campos, C.J., Garrido-Lecca, C., Iturriaga, E., Pulgar Vidal, F., & Valcárcel, E. (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso húmero*, 1993(29), 93-104.

Cordero, R. (1987). Vigencia del músico culto. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (6ª ed., pp. 154-173). México: Siglo XXI.

Díaz, V. (2016). *'Tocando el Piano': A History and Comparative Analysis of Selected Works of 20th-Century Peruvian Classical Music for Solo Piano* (Tesis doctoral, Texas Tech University, EEUU). Recuperada de <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/67110/DIAZ-PROJECTPAPER--DMA-2016.pdf?sequence=1>

Eimert, H. (1959). *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Estenssoro, J.C. (2002). Perú. En E. Casares (Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 8, pp. 726-738). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.

Estenssoro, J.C. (2018). Conversación con Enrique Iturriaga. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, Lima, 2(1), 81-90. Recuperado de <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/39>

Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición? *Revista de Estudios Musicales*, Mendoza, Argentina, 1(1), 61-80.

Iturriaga, E. (1964). Algunas experiencias en el campo de la difusión de la música contemporánea entre los estudiantes. *Revista Musical Chilena*, 18(87-88), 41-45. Recuperado de <https://adnz.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13614>

Iturriaga, E. (1986). Las respuestas y la respuesta de Roberto Carpio. *Conservatorio: Revista Musical Peruana*, Lima, 1, 6.

Iturriaga, E. (1989). Alcedo y su época. *Conservatorio: Revista Musical Peruana*, Lima, 2, 38-41.

Iturriaga, E. (1992). Rodolfo Holzmann, compositor, profesor e investigador. *Conservatorio: Revista Musical Peruana*, Lima, 3, 25-27.

Junchaya, R. L. (2004). *Trabajos de composición*. Conservatorio Nacional de Música, Lima, Perú.

Maggiolo, A. T. G. (2018). *Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947-1974* (Tesis doctoral, UNMSM, Perú). Recuperada de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/7734/1/Maggiolo_da.pdf

Maloff, N. (2007). *Convergence of european, indigenous and popular idioms in the work of Peruvian composer Enrique Iturriaga* (Tesis doctoral, The University of British Columbia, Canadá). Recuperada de

<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066254>

Martínez, M. (2002). La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo*. Lima, 23, 87-105. Recuperado de

[http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/imagenes/65AB1D73B64D69C405256E540052C091/\\$file/03-lienzo23-marino.pdf](http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/imagenes/65AB1D73B64D69C405256E540052C091/$file/03-lienzo23-marino.pdf)

Martínez, M. (2009). Batuta Heroica: Bajo la dirección del renombrado Miguel Harth-Bedoya, la historia del épico rescate de la Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824. *Caretas*, 2089, 67-69.

Molina, L.F. (1993). José Maria Córdova. En C. C. Schrader (Ed.), *Gran Enciclopedia de Colombia: Biografías* (Vol. 9, pp. 167-168). Santafé de Bogotá: Círculo de Lectores. Recuperado de

<https://archive.org/details/GranEnciclopediaDeColombiaTomo9BiografiasI/CirculoDeLectores1993/page/n167>

Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En S. González Aktories & G. Camacho Díaz (Coords.), *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 154-173). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nattiez, J. J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy. En S. González Aktories & G. Camacho Díaz (Coords.), *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 1-41). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nattiez, J. J. (1998). La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K 550 de Mozart). En I. Ruiz, E. Roig & A. Cragnolini (Eds.), *Procedimientos analíticos en musicología: Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* (pp. 17-54). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Organización de los Estados Americanos. (1957). *Boletín Interamericano de Música*, Washington, D.C., N.º 1.

- Orrego-Salas, J. (1987). Técnica y estética. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (6ª ed., pp. 174-198). México: Siglo XXI.
- Ortiz, M. (2000). Joropo. En E. Casares (Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 594-596). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Padilla, A. (1995). *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Sociedad musicológica de Finlandia.
- Petrozzi, C. (2002). Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el *Homenaje a Stravinsky* de Edgar Valcárcel. *Conservatorio: Revista Musical Peruana*, Lima, 9-10, 10-32.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, Finlandia). Recuperada de <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19395>
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, 5(2), 43-59. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1958/1252>
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía Baca & J. L. Bustamante y Rivero (Eds.) *Historia del Perú* (Vol. 9, pp. 363–676). Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños, J. Quezada Macchiavello, E. Iturriaga, J.C. Estenssoro, E. Pinilla, & R.R. Romero *La música en el Perú* (2ª ed., pp. 125-213). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Pinnola, F. (1998). La perspectiva semiótica ante el objeto musical. En I. Ruiz, E. Roig & A. Cragolini (Eds.), *Procedimientos analíticos en musicología: Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* (pp. 79-87). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Quezada Macchiavello, J. (1998). Cumbres, desiertos y clases: Un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, Lima (19), 53-72. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/download/1620/1616>
- Quezada Macchiavello, J. (1999). Enrique Iturriaga. En J. Quezada Macchiavello (Ed.), *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX*. N.º 2. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Raygada, C. (1963). Guía Musical del Perú (2ª parte). *Fénix: Revista de La Biblioteca Nacional del Perú*, Lima (13), 1-82. 14(1-95).

Raygada, C. (1964). Guía Musical del Perú (3ª parte). *Fénix: Revista de La Biblioteca Nacional del Perú*, Lima (14), 3-95.

Robles, A. (2002). Marinera. En E. Casares (Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 7, pp. 190-191). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores

Romero, R. R. (1998). Peru. En D. A. Olsen & D. E. Sheehy (Eds.), *The Garland encyclopedia of world music: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean* (Vol. 2, pp. 466-502). New York: Garland Publishing.

Romero, R.R. (2017). Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música 'peruana'. En R. R. Romero, *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú* (pp. 279-296). Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Roncagliolo, L.J. (2018). Vivencias: Enrique Iturriaga y la Orquesta Sinfónica Nacional. Notas al programa *Centenarios: Segundo Sinfónico Coral*, 80 años Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Recuperado de <http://www.infoartes.pe/numero-extra-vivencias-enrique-iturriaga-y-la-orquesta-sinfonica-nacional/>

Salinas, F. (19 de noviembre de 2012). Enrique Iturriaga - Sinfonía Junín y Ayacucho (3ra. Ed., 1977) [Publicación de Blog]. Recuperado de <http://vinilosperuanos.blogspot.com/2012/11/enrique-iturriaga-sinfonia-junin-y.html>

Sánchez Hernani, E. (19 de mayo de 2014). La Agrupación Espacio y la unión entre arte y arquitectura. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/agrupacion-espacio-union-arte-arquitectura-378184?foto=3>

Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú

Santa Cruz, D. (1957). El segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. *Revista Musical Chilena*, 11(53), 7-14. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12413>

Sinfonía “Junín y Ayacucho;1824” ganó Concurso Musical del Ejército. (4 de diciembre de 1974). *El Peruano*, p. 4.

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero*, (44), 210-37.

Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días. En R. Miranda & A. Tello. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. La música en Latinoamérica* (Vol.4, pp. 141-319). México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico Diplomático.

Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC - CUF.

Thompson, W. (2009). Scherzo. En A. Latham (Coord.), *Diccionario enciclopédico de la música* (p. 1350). México: Fondo de Cultura Económica.

Weber, E. (1980). *La Recherche musicologique: objet, méthodologie, normes de présentation*. Paris: Beauchesne.

Wiese, R. (2014). *Letra y música de María Wiese*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Referencias mediales

Caminos del Inka. (2010, abril 30). *Enrique Iturriaga talks about his Sinfonía Junín y Ayacucho* [Archivo de vídeo]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=_DP0BmPUZSE

Cajoneroperu. (2009, mayo 5). *Rafael Santa Cruz: Cajon y Orquesta Sinfonica (2008) Homenaje a Stravinsky* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=1SqyPTxnWnQ>

Cometa, J. (2017, octubre 14). *La Guaneña Bambuco Sureño COLOMBIA* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=U4t2YIMkHNY>

Cuentas, S. (2012, mayo 5). *Descubriendo a Enrique Iturriaga* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HWMBYB2ooeI>

Fundación Edubanco. (1991, octubre 2). *Testimonio del maestro Enrique Iturriaga*. Archivo de la Imagen y la palabra. [Archivo de video]. Recuperado de

<https://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/80d3b0401385ad24602bc80e17624c80>

Peruanosensusalsa. (2010, julio 22). *Peruanos en su Salsa: Enrique Iturriaga* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jyYOej9b7Uk>

Referencias fonográficas

Iturriaga, E. (1956). Suite para orquesta [Orquesta Sinfónica Nacional del Perú/Manuel de Elías, director]. En *6 Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima, Disco I: Homenaje a Enrique Iturriaga* [CD,] Lima: Instituto Orson Welles. (2008)

Iturriaga, E. (1964). Obertura para una comedia [Fort Worth Symphony Orquesta, dir. Miguel Harth-Bedoya]. En *INTI: Three Centuries of Peruvian Music* [CD, Fort Worth: Filarmonika. (2009)

Iturriaga, E. (1965). Vivencias. [Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, dir. Alfredo Rugeles]. En *Música Contemporánea* [CD, vol. 2], Caracas, Convenio Andrés Bello. (1996)

Iturriaga, E. (1974). Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824 [Fort Worth Symphony Orquesta, dir. Miguel Harth-Bedoya]. En *INTI: Three Centuries of Peruvian Music* [CD], Fort Worth: Filarmonika. (2009)

Iturriaga, E. (1984) *Charla Dominical - Enrique Iturriaga habla sobre su vida y obra*. [Casete], Radio Filarmonía (serie Sol Armonía) Lima, Perú.

Partituras

Ayarza de Morales, R. (2009). *El reloj (para coro de niños)*. Melografiado: Jorge Luis Falcón. Lima: ENDESA

Ayarza de Morales, R. (2009). *Huayno (Para piano solo)*. Melografiado: Jorge Luis Falcón. Lima: ENDESA

Ayarza de Morales, R. (2009). *Mándame quitar la vida (marinera)*. Melografiado: Jorge Luis Falcón. Lima: ENDESA

Brahms, J. (2014). *Symphony No. 1 In C Minor Op. 68 (1876)*. Quinn Mason (Ed.), What I Make of It Publications.

Iturriaga, E. (1998). *Obertura en DO (DO-MI-NUS-DO)*. Melografiado: Rafael Leonardo Junchaya.

Iturriaga, E. (2007). *De la lírica campesina (1995)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2008a). *Homenaje a Stravinsky (1971)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing.

Iturriaga, E. (2008b). *Obertura para una comedia (1964)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2008c). *Tres canciones para coro y orquesta (1971)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2009a). *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824 (1974)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2009b). *Works for choir: Las cumbres (1977)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2009c). *Works for piano: Pregón y danza (1952)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2011). *Suite para orquesta (1956)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Iturriaga, E. (2015). *Vivencias: cuatro movimientos para orquesta (1965)*. Fort Worth: Filarmonika Music Publishing

Moleiro, M. (2015). *Joropo (Venezuelan Dance) for wind orchestra*. Arranged by Johan de Meij. Amsterdam: Amstel Music.

ANEXO DE IMÁGENES



Imagen 1: Enrique Iturriaga en su estudio. Lima, Julio de 2009

Fuente: <https://caretas.pe/cultura/honores-maestro/>



Imagen 2: Enrique Iturriaga en 1932. Lima. (Placa de vidrio)

Fuente: Biblioteca Nacional del Perú. Colección: *Eugenio Courret*. Código: 22G3212

Recuperado de

<http://memoriaperuana.bnp.gob.pe/Mperuana/Imagen?url=http://memoriaperuana.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/imagen/fotos/22G3212.jpg>



Imagen 3: Rodolfo Holzmann, maestro de composición de Iturriaga

Fuente: <http://pagina3.pe/primer-festival-de-musica-rodolfo-holzmann/>

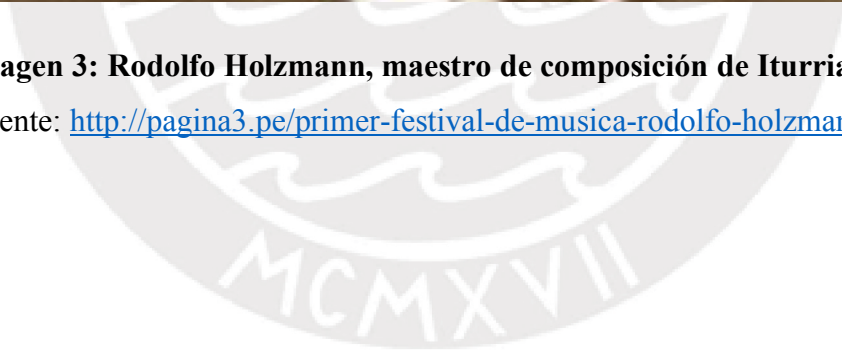




Imagen 4: Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca en foto tomada por el 50 aniversario de la Sociedad Filarmónica de Lima (1957).

Fuente: Programa de mano para el concierto *Centenarios: Segundo Sinfónico Coral* en el marco de las celebraciones por los 80 años de la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (Lima, Gran Teatro Nacional. 27 de abril del 2018).

**COMPOSITORES PREMIADOS
EN EL
FESTIVAL DE CARACAS**

Los vencedores del concurso de composición del II Festival de Música Latinoamericana de Caracas, que patrocina la Institución José Angel Lamas, asisten al acto de clausura. De izquierda a derecha aparecen los maestros Enrique Iturriaga (Premio "Juan Landaeta" de \$5.000 dólares); Roque Cordero (Premio "Caro de Boesi" de \$5.000 dólares); y Mozart Camargo Guarnieri y Blas Galindo (Premio "José Angel Lamas" de 10.000 dólares).



Imagen 5: Los compositores ganadores del Concurso de composición del II Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Primero de la izquierda: Enrique Iturriaga.

Fuente: *Boletín Interamericano de Música*, OEA, N.º 1 (1957).



45

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

AÑO 1971 MES JULIO

Actuación No	2483
Fecha	22-7-71
Hora	7:30 p.m.
Lugar	Teatro Segura
Ciudad	12º Conc. de Abasco - 1º ciclo
Director	LEOPOLDO LA ROSA
Solista	RUGGIERO RICCI (violín)
Programa	I
E. ITURRIAGA	Homenaje a Stravinsky (Estreno absoluto)
	II
H. QUINTANAR	Galerías (Estreno en Lima)
	III
PAGANINI	Concierto Nº 4. en re menor (Estreno en Lima)
	Allegro maestoso Adagio flebile con sentimento Rondo Galante. Andantino Gato
	IV
BEEHOVEN	Quinta Sinfonía. en do menor op. 67
Precios	Allegro con brio Andante con moto Allegro Allegro
Cantidad de asistentes	
Observaciones:	

Imagen 6: Registro del estreno del *Homenaje a Stravinsky* de E. Iturriaga

Fuente: cortesía del Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional



Imagen 7: Detalle del LP *Sinfonía Junín y Ayacucho:1824*, tercera edición (1977)

Fuente: <http://vinilosperuanos.blogspot.com/2012/11/enrique-iturriaga-sinfonia-junin-y.html>

SINFONIA JUNIN Y AYACUCHO

La Sinfonía "Junín y Ayacucho 1824" muestra los principales momentos de cada batalla y trata de transmitir el mensaje heroico, unas veces en dramáticas y tensas situaciones adversas y otras en impetuosas y triunfantes.

La idea musical básica de toda la obra procede del Himno Nacional del Perú, como símbolo de la libertad. Son sus diversos rasgos melódicos, armónicos y rítmicos los que en formas y procedimientos diversos sustentan e impulsan la creación de los temas principales de la obra.

PRIMER MOVIMIENTO

Rememora la batalla de Junín y se inicia con una breve introducción lenta en la que se escucha la frase inicial del Himno Nacional. El movimiento se reinicia con la sección rápida presentando el primer tema (violines) que evoca al Ejército Libertador, melodía que avanza con fuerte impulso ascendente hasta establecer contacto con el segundo tema (iniciado por los cornos) que simboliza al Ejército Español. El desarrollo destaca la violencia de la lucha con la intervención principal de los metales de la orquesta.

El tema libertador se impone dando lugar a una "fuga" previa a la coda final.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Trata de dar una imagen del dolor heroico. Sus melodías contienen giros del Yaraví andino y están sostenidas por una base armónica temática mestiza que confiere hondura a la expresión. Se desprende una melodía en la flauta como el canto libre de una ave en los Andes. Tensos y graves acordes en la orquesta ensombrecen el panorama. Una vez más, aparece el canto de la flauta y un recuerdo fugaz del principio de este movimiento termina con el toque de silencio insinuado por la trompeta.

TERCER MOVIMIENTO

Es la alegría de la Victoria expresada por danzas de características latinoamericanas. Se suceden unas tras otras: el tondero se convierte en bambuco, en marinera, hay también ritmos de huaynos entremezclados con otras danzas. Toda esta alegría se esfuma en la noche, sugerida por una nostálgica coda.

CUARTO MOVIMIENTO

Se refiere a la batalla de Ayacucho. Comienza con una introducción lenta que describe el amanecer en los Andes. Se oyen lejanos toques militares simbolizando el despertar del Ejército Libertador.

El movimiento se agita, el Ejército Español está cerca, desciende de las alturas del Cerro Condorconca. Es necesario ir en busca de él para atacarlo. Ya en marcha, "a paso de vencedores", se escucha el primer tema de este movimiento que es una modificación del tema libertador del primero. Los violines, en registro grave, apoyados por los cornos, delinean paulatinamente una amplia melodía.

Un puente musical describe luego la proximidad de ambos ejércitos. La orquesta expone el segundo tema español que a su vez es una modificación del que aparece en el primer movimiento, pero disminuido.

Chocan las fuerzas. Es la batalla de Ayacucho, que está expresada por el desarrollo central del movimiento, usual en las formas clásicas. Lo inicia el tema español que es el primero que ataca; responde el tema libertador que a través de sus modificaciones y fragmentaciones expresa la violencia del combate, llegando a un clímax orquestal de gran tensión. Irrumpe una fanfarria, con el ritmo del galope de la caballería intensificada con los instrumentos de cuerda. Es el final de la batalla con la derrota del Ejército Español.

La victoria se expresa con la nueva aparición del tema libertador que canta a plenitud su melodía y se convierte en el Himno Nacional del Perú que reafirma la libertad de América.



Esta hermosa obra sinfónica que pertenece al maestro Enrique Iturriaga ganó el concurso organizado por el Ejército Peruano en 1974, con motivo de la celebración del Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho y de la Convocatoria al Congreso Aficcionado de Panamá.

Correspondió a la Dirección de Operaciones e Instrucción del Cuartel General del Ejército la tarea de planear y materializar el logro de la sinfonía "JUNIN Y AYACUCHO" de la que hoy todos nos enorgullecemos. La concepción de la sinfonía estuvo a cargo del Crl EP Rómulo Zanabria Zamudio, imprimiéndose la primera edición de ella en el año 1974.

En el año 1975 y dada la gran demanda de su primera edición, la Oficina de Información y Educación del Ejército editó por segunda vez esta obra.

Al presentar la tercera edición de este álbum, el Ejército Peruano honra las épicas batallas libertadoras de Junín y Ayacucho, en las que se obtuvo la definitiva independencia política de América Latina y aspira a que la hermosa y vibrante sinfonía del maestro Iturriaga permanezca siempre en el alma de América como un imperativo eco de esfuerzo, fé y grandeza.

Autor : ENRIQUE ITURRIAGA

El maestro Enrique Iturriaga, autor de esta Sinfonía, nació en Lima en 1918, sus estudios musicales los realizó en el ex-Conservatorio Nacional de Música de Lima y en París.

Obtuvo en 1947 y en 1971 el Premio Nacional de Fomento a la Cultura, en lo referente a música, "Luis Dunker Lavalle", por sus obras "Canción y Muerte de Rolando" para voz y orquesta sobre texto del poeta Jorge Eduardo Eielson y "Homenaje a Strawinski" respectivamente.

En 1957 ganó el Premio "Juan Landaeta" en el concurso convocado para el festival latinoamericano de Caracas por su obra "Suite" para orquesta.

En 1965 compuso la obra "Vivencias", cuatro fragmentos para orquesta, por encargo del Comité para el Tercer Festival Interamericano de Washington.

Además de las obras mencionadas ha compuesto las siguientes: "Cumbres" para coro (1953), "Preludio y Danza" para orquesta (1956), "Obertura para una comedia" para orquesta (1964), "Expresiones", pequeños esquemas para violín solo (1967).

La coordinación con el Instituto Nacional de Cultura la realizó el Maestro Leopoldo La Rosa.

La Sinfonía "JUNIN Y AYACUCHO 1824", grabada en el presente disco, ha sido ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Instituto Nacional de Cultura y dirigida por el maestro Armando Sánchez Málaga.


GRABADO Y FABRICADO POR INDUSTRIAL SONO RADIO S.A.
Av. Rep. de Panamá 1427 - Lima 13 - Tlf.: 723354 - PERU
R. I. 5731 - INDUSTRIA PERUANA

Imagen 8: Fragmento de la funda del LP *Sinfonía Junín y Ayacucho:1824*, tercera edición (1977)

Fuente: cortesía del Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional



Enrique Iturriaga

 Realizó sus estudios musicales con Lily Rosay y Andrés Sas y luego en el Conservatorio Nacional de Música con Rodolfo Holzmann. Becado por el gobierno francés siguió estudios de composición en París con Arthur Honegger. En 1957 obtuvo el premio «Juan Landaeta en el 2° Festival Latinoamericano de Música de Caracas» con la Suite para orquesta de la que figuran tres movimientos en el presente programa.

En el Perú obtuvo en dos oportunidades el premio nacional «Luis Duncker Lavalle» y el correspondiente a las celebraciones del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho.

Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y del Conservatorio Nacional de Música, del cual fue su director. Ha dedicado gran parte de su vida a la docencia.

Entre sus obras sinfónicas destacan, aparte de la mencionada Suite, Vivencias, Obertura para una comedia, Homenaje a Stravinski y Sinfonía «Junín y Ayacucho», de la lírica campesina (con voz), y Canción y Muerte de Rolando para voz y orquesta.



OBERTURA EN DO (DO - MI - NUS - DO)

Fue encargada por la OSN para conmemorar el 60 Aniversario de su Fundación, fue solicitada en abril y ha sido terminada en el mes de noviembre último. Se trata de una Obertura en Do (DO - MI - NUS - DO), que tiene como centro tonal Do, que aparece y desaparece continuamente dentro de la estructura musical, el Do en cierta forma gobierna pero no aparece, formalmente es casi un Rondo donde el tema principal se alterna con otros temas secundarios; es música alegre, festiva con algunos momentos líricos. El lenguaje se acerca a giros tradicionales nuestros.

**Imagen 9: Fragmento del programa de mano del Concierto extraordinario
LX Aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional (11 de diciembre de 1998)**

Fuente: cortesía del Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional