

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



TRADICIÓN, VANGUARDIA Y PERUANIDAD
EN TRES PIEZAS PARA GUITARRA (1987)
DE ENRIQUE PINILLA (1927–89)

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN MUSICOLOGÍA

AUTOR

ALVARO LUIS ZÚÑIGA RONCAL

ASESOR

AURELIO EFRAÍN TELLO MALPARTIDA

Setiembre, 2020

RESUMEN

Analizar una obra de Enrique Pinilla es aproximarse a una figura trascendente de la cultura peruana, hija de aquella época en la que el indigenismo dejó de ser un objetivo estético en sí y la tradición comienza a mirarse desde su propio valor artístico más allá del histórico. Asimismo, consideramos que la obra de Enrique Pinilla ha sido muy poco estudiada y ejecutada –al igual que la de la mayoría de los compositores académicos en el Perú–, y que el análisis de *Tres Piezas para Guitarra* contribuiría a encontrar puntos de referencia entre Enrique Pinilla y otros compositores de su generación.

El presente trabajo tiene como finalidad profundizar en la obra *Tres piezas para guitarra* del compositor peruano Enrique Pinilla, a través de un análisis semiológico de la misma, empleando el modelo tripartito de Jean Molino, análisis neutro, poiético y estésico y las seis situaciones analíticas que Jean-Jacques Nattiez desprende de dicho modelo: inmanente, poiético inductivo, estésico inductivo, poiético externo, estésico externo y de la comunicación musical, el cual permitirá aproximarse a las intenciones artísticas del creador, cómo estas se reflejan en la obra y cómo el oyente percibe o no dichas intenciones.

Las *Tres piezas para guitarra* de Enrique Pinilla llevan los siguientes títulos: “Triste”, “Huayno” y “Marinera”, géneros musicales consolidados en el imaginario peruano y en la música tradicional peruana. Hay elementos de estos géneros que toma el compositor como el carácter, modelos rítmicos del estilo, o lugares comunes como el uso de la escala pentáfona, pero sin hacer ninguna referencia directa a alguna canción representativa de los géneros mencionados, sino aplicando técnicas modernas de composición, recogiendo no solo sus rasgos estilísticos, sino el ambiente sonoro en el que se practican dichos géneros.

ÍNDICE

RESUMEN	1
CAPÍTULO I Introducción.....	4
1.1 Enrique Pinilla: Su tiempo y espacio.....	4
1.2 Semblanza.....	12
1.3 Estado de la cuestión	18
Capítulo II Metodología y marco teórico	22
2.1 Metodología.....	22
2.2 Marco teórico.....	22
CAPÍTULO III Análisis semiótico de <i>Tres piezas para guitarra</i>	24
3.1 “Triste”	26
3.1.1 Análisis del nivel neutro	26
3.1.2 Análisis poiético inductivo	34
3.1.3 Análisis poiético externo	38
3.1.4 Análisis estésico inductivo	39
3.1.5 Análisis estésico externo	41
3.1.6. Análisis comunicacional.....	44
3.2. “Huayno”	45
3.2.1. Análisis del nivel neutro	45

3.2.2. Análisis poiético inductivo	53
3.2.3. Análisis poiético externo	55
3.2.4. Análisis estésico inductivo	57
3.2.5. Análisis estésico externo	57
3.2.6. Análisis comunicacional.....	58
3.3. “Marinera”	60
3.3.1. Análisis del nivel neutro.....	60
3.3.2. Análisis poiético inductivo	66
3.3.3. Análisis poiético externo	68
3.3.4. Análisis estésico inductivo	69
3.3.5. Análisis estésico externo	69
3.3.6. Análisis comunicacional.....	71
Capítulo IV Conclusiones.....	72
Referencias bibliográficas	76
ANEXOS	80
Anexo 1 Partitura de “Triste” de <i>Tres piezas para guitarra</i> de Enrique Pinilla.	80
Anexo 2 Partitura de “Huayno” de <i>Tres piezas para guitarra</i> de Enrique Pinilla.	82
Anexo 3 Partitura de “Marinera” de <i>Tres piezas para guitarra</i> de Enrique Pinilla. ...	86

Tradición, vanguardia y peruanidad (1987)
en *Tres piezas para guitarra* de Enrique Pinilla (1927–89)

CAPÍTULO I Introducción

1.1 Enrique Pinilla: Su tiempo y espacio

La obra del compositor peruano Enrique Pinilla es el producto no sólo de sus capacidades intelectuales y artísticas, sino de un entorno social, político y artístico que permitió el desarrollo de su vocación creadora desde Lima, desarrollo que se dio en el contexto de una ciudad que andaba en busca de modernidad y de un país que se vio favorecido por una compleja situación política internacional, a mediados del siglo XX, época en la que Pinilla da sus primeros pasos como compositor. Dice Roberto Reyes (2019):

“La recuperación económica del país en los años 50, iniciada en los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial por los favorables precios de las exportaciones debido a las demandas de la reconstrucción europea de la posguerra, y luego, por la Guerra de Estados Unidos con Corea, propician un nuevo intento de modernización del país y particularmente de la capital.” (P. 139)

Fue precisamente el estallido de la guerra lo que permitió el arribo de compositores de países europeos hacia Latinoamérica, los cuales muy pronto empezaron a impartir escuela. Rodolfo Haffter (Madrid, 1900), Fré Focke (Amsterdam, 1910), Primo Casale (Lombardia, 1904) junto con Rodolfo Holzmann (Breslavia, 1910) entre otros compositores, formaron generaciones de creadores en México, Chile, Venezuela y Perú, respectivamente, creadores a los que comúnmente se les agrupa bajo el rótulo de “La generación del 50”, década desde la que empiezan a sonar los nombres de Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Alfredo del Mónaco, Enrique Pinilla, entre otros compositores que vendrán a ser referentes de la música académica

latinoamericana. Es en la década del 50 cuando se termina por consolidar la vocación artística de Enrique Pinilla, por lo cual es importante conocer el entorno político-social y cultural que se vivía en el Perú por aquel tiempo.

En la política nacional, los episodios más resaltantes a partir de 1948 fueron, según Marcos Contreras y Carlos Cueto, el crecimiento demográfico que fue de los 7 a 22 millones de habitantes en un breve periodo de 1940 a 1993, la migración andina hacia la costa y el acceso a la educación, incluyendo la superior. (Contreras y Cueto, 2018, p. 329)

Desde la sociología, Aníbal Quijano acuñaba la noción de “cholificación” para referirse a los migrantes que lograron acceder a la educación y a ascender socialmente, y que ahora son asimilados a la comunidad nacional (Contreras y Cueto, 2018, p. 339) Asimismo, “[l]a radio, junto con el ya mencionado fenómeno de la migración, dieron paso a la aparición en los años 50 de las figuras populares de la canción vernácula”. Entre ellos destacan el Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes quienes surgen “como símbolos populares a escala casi nacional”. (Contreras y Cueto, 2018, p. 338)

En la misma década, el campo periodístico vio aparecer a *Caretas*, revista semanal de tinte político. Asimismo, el economista Pedro Beltrán se encargó de modernizar el diario *La Prensa*. (Contreras y Cueto, 2018, p. 338) Sin embargo, será la creación del diario *Expreso* en 1961 la que incidirá directamente en el trabajo de Pinilla como investigador y crítico musical, ya que es allí donde publicará numerosos artículos sobre actualidad musical nacional e internacional, críticas de conciertos, centrándose más de una vez en la vanguardia musical, demostrando que se encontraba al día de lo que acontecía en el ámbito de la música y sus nuevas tendencias –“El mejor estreno: la escala de Jacob” (1961) y “Posibilidades de la música electrónica” (1962), dan cuenta de ello–, ocupando sus artículos, generalmente, las páginas centrales de opinión.

En el campo de la literatura, la temática indigenista predominante en las décadas anteriores y objeto central del debate cultural comenzaba a agotarse, como afirma Roberto Reyes (2019):

[E]l indigenismo tradicional estaba terminando de dar literariamente lo mejor de sí. Sus bases de sustento: la denuncia social, la preeminencia de lo colectivo sobre lo individual, la reivindicación étnica del indio, la celebración del paisaje natural, estaban siendo reemplazados, en la escritura, por el individualismo, el afán de profesionalización, la necesidad de incorporar técnicas literarias recientes, la inmersión en los espacios urbanos, como resultado de los cambios que se operaban en el ámbito internacional y su reflejo en nuestro medio. (p. 140)

Muy pronto, “los jóvenes narradores empiezan a publicar sus primeros cuentos en las numerosas revistas [*Idea, Generación, Centauro, Realidad*, entre otras] que van surgiendo” (Reyes, 2019, p. 141) Narradores como Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro y poetas como Javier Sologuren, Emilio Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, entre otros connotados literatos, serán referentes ineludibles de una nueva literatura peruana y de una nueva forma de interpretar la peruanidad.

La arquitectura también iba en busca de cambios a través de la Agrupación Espacio cuya finalidad era “desarrollar una nueva arquitectura, que dejara atrás el diseño de obras inspiradas en el pasado (...) rechazando todo aquello que conllevara una carga ornamental o historicista”. La búsqueda estética de esta nueva generación de artistas ligadas a otro imaginario nacional, uno que toma como punto de referencia a José María Arguedas, y que en muchos aspectos afectará la propuesta sonora de Pinilla, ha sido descrita y planteada con precisión por Luis Rebaza (2000):

Reviso la obra de Arguedas como poeta, traductor, ensayista y antropólogo y la manera en que estas labores le permitieron interactuar con el grupo de artistas más jóvenes formado por Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela. Desplegando parte de las relaciones artísticas que

conforman la `vida cultural´ de este grupo de artistas durante los años de fundación de sus poéticas, extendiendo a toda esta promoción y a sus obras la idea de un *imaginario nacional*. (p. 24)

Luis Rebaza (2000, p. 24) agrega que este grupo ve en Arguedas un “modelo de artista”, al dominar tanto el quechua como el castellano e ir de lo andino a lo occidental. Asimismo, consideraron, según Flores Galindo citado por Rebaza (2000):

otro modelo de articulación cultural en el Westphalen que domina el español y otras lenguas europeas: el de un artista que del mundo occidental va hacia el andino merced al estudio artístico y académico. De esta manera, ambos escritores configurarían movimientos cuyos orígenes y destinos son inversos: [andino → occidental] y [andino ← occidental]. (...) [L]os artistas más jóvenes superponen la ruta de Westphalen a la de Arguedas siguiendo en sentido inverso los pasos de este último. (p. 24)

De este modo, la conocida frase firmada en 1946 por Juan Ríos –duro crítico del pintor Juan Sabogal, cabeza visible del indigenismo y detractor del arte abstracto–, “hay que torcerle el cuello al indio”, (Wiese, 2014, p. 103) fue metafóricamente llevada a la realidad en todas las facetas del arte peruano. Como afirma Ricardo Wiese (2014, p. 103) “la aparición de la revista *Las Moradas*, dirigida por Emilio Westphalen; la inauguración de la Galería Lima, de Francisco Moncloa; el manifiesto de la Agrupación Espacio, firmado por el arquitecto Luis Miró Quesada y Raúl María Pereyra en 1947, (...) coincidirán en la avalancha demoleadora del indigenismo.”

La obra musical de Enrique Pinilla parte de aquel contexto anti-indigenista, obra que podría entenderse como la mirada de un artista que desarrolla su vocación creativa desde una capital urbana y cosmopolita, formado en un momento histórico preciso que le permitió iniciar su camino para ser un compositor profesional, que mira tanto hacia afuera como adentro de su propia cultura haciendo su propia interpretación de la peruanidad, pero con un lente principalmente occidental,

producto del diálogo estético con sus contemporáneos, su sólida formación iniciada en Lima y afianzada con sus estudios en Europa, y de su conocimiento del acontecer musical en el mundo.

En su “Informe sobre la música en el Perú” (1980) de algún modo se desprende cómo Pinilla entiende la relación entre la cultura europea y la tradicional. En muchos pasajes recurre a afirmaciones sumamente subjetivas que implican la idea de una cultura superior que se opone a una cultura inferior. Las líneas del “Informe...” expresan implícitamente que había verdades incuestionables en torno a la música peruana, verdades que hoy están siendo debatidas desde la academia, como el supuesto origen incaico de la escala pentáfona –como lo ha cuestionado el etnomusicólogo Julio Mendívil (Mendívil, 2018) –. Sin embargo, ello no implica que Pinilla no haya tenido un acercamiento sincero a la música tradicional. De hecho, su texto, aún hoy en día, sigue siendo de consulta obligada, siendo además uno de los pocos investigadores que ha escrito sobre la música de la selva peruana. Tal vez, sólo tomó el marco teórico del que se disponía en aquéllos años. Además, su valorización del arte popular y tradicional se puede ver, en el hecho de que Pinilla fue miembro del jurado que dio como ganador del Premio Nacional de Fomento a la Cultura al artesano ayacuchano Joaquín López Antay, en 1976, –que generara una sonada polémica entre artistas plásticos–, y, especialmente, en cómo se relaciona con dicho arte a través de su obra composicional.

Pero el resto del mundo no estaba ajeno a los cambios: mientras el Perú veía nacer una corriente modernista, en el centro de Europa, con respecto a la música se dan cambios significativos en cuanto su concepción al irrumpir en la escena musical influyentes compositores que darán nacimiento a la vanguardia como Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, entre otros, cuyos planteamientos en torno al uso de la aleatoriedad –teorizados en torno a la noción

de obra abierta por Umberto Eco en la obra homónima publicada en 1962–, fueron conocidos por Pinilla y asimilados para su puesta en práctica en obras como *Tres piezas para cuerdas* (1968).

En el campo de la música académica peruana, y más aún, latinoamericana, el nacionalismo comenzó a quedarse relegado. Caracterizado por el uso de referencias directas a géneros de música popular, generalmente pertenecientes al lugar del cual es oriundo el compositor, la relación con estos géneros se daba a través de distintos medios como la cita directa y la paráfrasis de canciones populares, el empleo de títulos alusivos a la geografía que dejan en claro de dónde proviene el compositor –otorgando desde el título una impronta regionalista y/o nacionalista–, y el uso de referencias a géneros musicales tradicionales, muchos de ellos ya instalados en el imaginario colectivo. Sin embargo, la manera en que los compositores de la generación del 50 se relacionaron con la tradición fue muy distinta, reemplazando las características mencionadas por una mirada más amplia que no rechazaba sino asimilaba y aplicaba las técnicas modernas de composición, siendo las referencias a diversos géneros musicales fuertemente sublimadas.

Las primeras composiciones de Pinilla como el *Huayno* de 1944, muestran su interés en la música tradicional, a través del empleo de patrones rítmicos típicos del huayno y alusiones al toque de la guitarra andina, sumadas al empleo de técnicas de composición en boga antes de los años 50, como el uso de armonías paralelas y el politonalismo. Un caso similar se presenta al abordar el *Estudio sobre el ritmo dela marinera*, para piano (1959), en la que, además, se encuentran pasajes que luego serán adaptados para emplearse en la “Marinera” de *Tres piezas para guitarra*.

En cuanto a la relación entre una obra y algún aspecto geográfico, se puede señalar el concepto teórico de espacio, el cual se ha empleado como herramienta de análisis en otras artes, como por ejemplo en la literatura –para estudiar la relación entre Joyce y Dublin, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro con Miraflores, o Julio Cortázar con Buenos Aires–. Podría aplicarse

este concepto también a la música, a pesar de su carácter abstracto, más aún en el caso de la música instrumental, lo que sería un ejercicio más complejo que en el de la ópera, salvo tal vez en aquellas obras que llevan en su título referencias espaciales específicas como *Cries of London* de Luciano Berio, *Finlandia* de Jean Sibelius o *Three places of New England* de Charles Ives. En el caso de Enrique Pinilla, ¿hay algún espacio implícito en *Tres piezas para guitarra*?

Si bien se podría evidenciar una relación entre las piezas que componen la obra y un lugar geográfico determinado –el huayno está relacionado con el ande peruano, el triste con el norte del Perú y la marinera, con la costa en general–, el espacio es no solamente el lugar al que se alude, sino el lugar desde donde se mira y donde, se podría decir, “transcurre la obra”. Probablemente, el espacio implícitamente aludido no sería otro que la capital en su propia búsqueda de modernidad. Es desde ahí, y posteriormente desde Europa, donde Pinilla construye su mirada personal sobre lo que es la tradición, la vanguardia y la peruanidad, las cuales describe, interpreta y recrea sin necesidad de formar parte de las tradiciones de los géneros mencionados.

Tres piezas para guitarra remite a una atmósfera de peruanidad –y, como tal, la sugiere desde los títulos aunque musicalmente no la expone de modo explícito–, de intelectualidad y academicismo. Tal vez, la búsqueda de dicha atmósfera como uno de los componentes principales en la obra, sea una característica común con otros artistas de la Generación del 50, considerando que se daba el mismo caso en la literatura peruana de aquellos años, como afirma Roberto Reyes (2019):

En la narrativa, la atmósfera será utilizada por los narradores de la Generación del 50 de acuerdo al enfoque correspondiente a la modernidad literaria. (...) [A]hora ocupaba un primer plano las novelas de atmósfera, en los cuales los hechos en sí mismos pasaban a un segundo plano favor de la recreación de sensaciones de tensión, conflicto u otras por el estilo. (p. 38)

Por “hechos en sí mismos” podríamos entender, haciendo una analogía con el plano musical, los elementos melódico-temáticos, los cuales pierden en *Tres piezas para guitarra* su categoría de “personajes principales” y pasan a ser parte de un paisaje o atmósfera sonora. Y si la Generación del 50 literaria, “instituye el tema de la ciudad moderna en la narrativa peruana”, (Reyes, 2019, p. 117) su equivalente musical hablará mediante sus obras, desde aquel –y sobre aquel, explícita o implícitamente– espacio de modernidad, porque fue precisamente ese espacio el que permitió que emergieran figuras como Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel y el mismo Enrique Pinilla, entre quienes no se encontraba ajeno hacer una relectura del pasado peruano.

Afirma Fernando de Syszlo, amigo personal de Pinilla, que su generación “fue limeña y con un profundo interés en el arte europeo contemporáneo. Entonces descubrimos (...) el arte prehispánico sobre todo como una manifestación artística peruana de validez internacional.” Es decir, la generación de Pinilla encontró en el arte prehispánico un valor estético por sí mismo, en lugar de su sola “condición histórica”, como afirma Szyszlo, (Rebaza, 2000, p. 22) además de un medio para proyectar internacionalmente una nueva idea de peruanidad, alejado de la corriente indigenista.

Tres piezas para guitarra tiene referencias geográficas indirectamente, es decir por asociación, pero la “narración” se establece desde Lima, y que de algún modo refleja, a través del análisis de la partitura, a un compositor consciente de su lugar en el mundo, de su entorno, que ejerce como un articulador entre lo tradicional peruano y lo cosmopolita. Pero, ¿qué es la tradición para Pinilla? Probablemente la composición latinoamericana no ha sido sino la búsqueda de un equilibrio entre el espacio propio y el ajeno. Obras como *Antaras* (1968) de Celso Garrido-Lecca

o *Paisaje cubano con lluvia* (1984) de Leo Brouwer, reflejan distintos niveles de tensión y asimilación tanto de la tradición y la vanguardia. Afirma José María Neves (1980):

En la composición musical de vanguardia desaparece, como quedó dicho, toda posibilidad de determinar la existencia de un estilo latinoamericano, estando más presente el carácter individual de la investigación que dio origen a las obras. En esta fase de la historia de la música latinoamericana descubrimos un carácter internacional, pero no de entrega pasiva e irremediable a lo que viene de afuera, sino una abertura inteligente que no acepta más imposiciones ni a nivel material ni a nivel de forma, guardando el compositor entera libertad para el acto creador. No hay más escuelas, hay personas que escogen el sonido como vehículo de sus ideas. (p. 224)

Siendo *Tres piezas para guitarra* una de las últimas obras de Pinilla, bien podría revelar elementos determinantes de su proceso creativo y de su pensamiento compositivo y estético en general. En tanto la semiótica se hace la pregunta por el signo, un análisis de *Tres piezas para guitarra* bajo dicha óptica se hace pertinente, especialmente a través del enfoque tripartito de Jean Molino y su posterior reelaboración por Jean-Jacques Nattiez, en la que la cadena compositor – huella material (la obra)- y oyente, o en los términos de Molino, nivel poético-nivel neutro-nivel estético, porque permite hacer un enfoque interdisciplinario en la que confluyen diversos métodos analíticos –como el paradigmático– teorías y estrategias, otorgando un marco mayor a un único hecho material –la partitura-, en un intento de develar el sentido de la obra, aquello que quiere decir en tanto signo, en lugar de estudiarla como un objeto aislado y autónomo.

1.2 Semblanza

Enrique Pinilla nació en Lima el 3 de agosto de 1927, siendo el último de tres hermanos. Sus estudios primarios los realiza en los colegios Villa María e Inmaculada, y los estudios

secundarios en el Colegio Recoleta, concluyéndolos en 1943, para, un año después, cursar el primer año de Letras en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sus primeras manifestaciones musicales y su interés en la música tradicional peruana se dan durante su niñez, como lo señala su hermana Marisa Pinilla:

Tocó el piano desde muy niño y su única preocupación fue la música. (...) Su mirada inteligente y su timidez de niño introvertido y profundo lo llevaron a componer desde muy pequeño todo tipo de obras inspiradas quizá en el sincopado compás del huayno y de la marinera peruana. Tocaba el piano y nos dejaba abrumados con sus interpretaciones, pues luego de escuchar una melodía cualquiera, él la tocaba en el piano con su estilo de vanguardia. (Valcárcel, 1999, p. 33).

Inicia sus estudios musicales en la Academia Bach en 1941, en la Academia Sas-Rosay en 1944 y en el Conservatorio Nacional de Música en 1945 siendo sus maestros en estas instituciones Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, figura influyente dentro de la composición académica en el Perú.

La llegada del compositor alemán Rodolfo Holzmann (Breslau, 1910-Lima, 1992) al Perú fue determinante para la consolidación de los intereses musicales de Enrique Pinilla y de muchos otros compositores de su generación. Como ha señalado José María Neves, (1980, p. 216) “los movimientos de renovación musical en Perú se desarrollaron sobre todo después de la llegada a ese país del compositor Rodolfo Holzmann, que abrió perspectivas internacionales a los compositores, propugnando el abandono del amable posromanticismo.” Al respecto, señala también Armando Sánchez Málaga (2012):

Por primera vez los jóvenes con vocación y talento para la creación musical pudieron seguir (...) estudios de composición, llevando inicialmente un metódico curso de contrapunto a cargo del maestro Holzmann, en el que combinaba las reglas rigurosas de Fux con el contrapunto libre del siglo XX. De este curso, que luego fue considerado en la especialidad de composición en el

Conservatorio, surgió el grupo de jóvenes compositores que constituyeron la llamada Generación del 50, que pronto estrenaron sus primeras obras y empezaron a recibir premios nacionales e internacionales. (p. 120)

Con aquella primera, pero decisiva aproximación al estudio de la composición, Pinilla viaja a Europa en 1946, lo cual le permite estudiar en París con Charles Koechlin y Arthur Honegger, y en Madrid con Conrado del Campo, Ángel Arias y Francisco Calés, en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde ingresó en 1949 graduándose en 1958. Inmediatamente después de haber concluido los estudios en España, Pinilla estudia con Boris Blacher en la Academia de Música de Berlín (Hochschule für Musik) hasta 1961. Blacher, en una constancia de estudios, se refiere a Pinilla como “un compositor dotado, interesado en las modernas corrientes musicales (...) Su desempeño fue notable e inmejorable.” (Valcárcel, 1999. Apéndice s/n). En 1966 obtiene la prestigiosa beca Fulbright, gracias a la cual realizó estudios de música electrónica en la Universidad de Columbia, en donde recibe clases del compositor estadounidense Vladimir Ussachevsky.

Existen dos catálogos de la obra musical de Enrique Pinilla. El primero de ellos se publicó en 1965 en el boletín “Compositores de América” publicado por la Unión Panamericana, y comprende su producción –cincuenta obras en total– desde 1944 hasta 1964. Incluye cuatro obras para orquesta sinfónica, tres obras para solistas y orquesta, ocho obras de música de cámara, una obra para voz y piano, cinco obras corales, nueve obras para piano, dos obras para instrumento de viento solo, ocho, dieciséis obras de música incidental entre teatro, cine y televisión; y dos ballets (Valcárcel, 1999, p. 269-278).

El catálogo de 1987, realizado por el propio compositor (Valcárcel, 1999, p. 279-281) comprende especialmente su producción a partir de 1965 incluyendo nueve obras para orquesta

sinfónica, dos de ellas con solistas, nueve obras de música de cámara, tres ballets, una obra coral, una obra electrónica y cuatro bandas sonoras entre cine y televisión. *Las Tres Piezas para Guitarra* no están incluidas en este catálogo, ya que su creación data del mismo año de su elaboración.

En su tiempo, la obra de Pinilla, que en 1966 le mereciera el Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Luis Duncker Lavalle”, llegó a formar parte de conciertos realizados en países como Brasil, Cuba, Alemania, Francia, entre otros, dirigiendo, además, a la Orquesta Sinfónica Nacional en programas conformados por sus propias composiciones y las de otros creadores peruanos. (Quezada, 1999, p. 4)

De cualquier forma, hay que resaltar que la obra musical de Enrique Pinilla, –si bien ha sido objeto de sendos homenajes por parte de la Universidad de Lima, la Orquesta Sinfónica nacional, y el Conservatorio Nacional de Música, (hoy Universidad Nacional de Música)– permanece prácticamente inédita, incluyendo la obra que es objeto del presente trabajo, lo cual no ha contribuido a su difusión más allá del Perú, siendo pocos los intérpretes que incluyen alguna de sus composiciones en los programas de sus recitales.

En su faceta de investigador, Pinilla escribió “Informe sobre la música en el Perú”, (1980) –que viene a ser el tomo IX del libro *Historia del Perú* de la colección Juan Mejía Baca–, el cual comprende estudios que abordan la música desde el antiguo Perú hasta la música del siglo XX, la cual divide en cuatro generaciones de compositores. Esta división ya la encontramos en un artículo suyo publicado en 1966 en la revista *Fanal*, titulado “La música contemporánea en el Perú”. Escribe también el capítulo “La música en el siglo XX” como parte del libro *La Música en el Perú* publicado en 1985. Hay que señalar que, estando en el cargo de Jefe del Departamento de Cine y

Música de la Casa de la Cultura, creó un archivo que hacia 1966, ya contaba con más de 300 grabaciones de música peruana. (Pinilla, 1966, p. 20).

Alberto Sánchez ha confeccionado un catálogo de todos los estudios musicológicos de Enrique Pinilla (Valcárcel, 1999, p. 249) dividiendo su producción en tres categorías: investigaciones musicales, investigaciones sobre la historia de la música en el Perú y el mundo, y otros estudios referentes a su propia obra. Sánchez destaca en la labor musicológica de Pinilla, su “visión integral en el tratamiento de los elementos musicales, que, (...) los presenta integrados a nexos histórico y sociales” aparte de “suplir el vacío existente en informaciones con respecto a zonas de difícil acceso geográfico, como la selva amazónica”. (Valcárcel, 1999, p. 250)

Pinilla tuvo también inclinación hacia el cine, habiendo realizado estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) de Madrid. Fue profesor de cine en la Universidad de Lima, institución donde fundó la Escuela Superior de Cine y TV, que luego pasaría a ser la Facultad de Ciencias de la Comunicación, y se desempeñó como Jefe del Departamento de Extensión Cultural. Su interés por el cine lo llevó a crear bandas sonoras para películas como *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972), todas dirigidas por Armando Robles Godoy, entre otras. En *Espejismo*, la música se caracteriza especialmente por su eclecticismo, abordando estilos disímiles como el jazz, música andina, y sonoridades vanguardistas. Asimismo, musicalizó la telenovela colombiana *Los recién llegados* (1976) encargándose también de la dirección musical en el cortometraje de Robles Godoy, *El cóndor pasa* (1971).

Como se aprecia, Enrique Pinilla fue un compositor peruano que se debatió entre muchos intereses: la creación musical académica, la dirección orquestal, la investigación musical, el cine e incluso la literatura como lo revela la reciente publicación de su novela *Ismandro*. Según los

testimonios recogidos por su contemporáneo, el compositor peruano Edgar Valcárcel, (Valcárcel,1999, 29–107) Enrique Pinilla manifestó desde muy joven interés por conocer estilos de música tradicional peruana tales como la marinera y el huayno, de los cuales extraía elementos para tratarlos empíricamente con sonoridades vanguardistas por aquel entonces. Gracias al trabajo de su padre, Antonio Pinilla –cónsul en España– tuvo acceso a una fonoteca actualizada y normalmente inaccesible para cualquier persona por entonces. De este modo, su casa ubicada en Lince se volvió en una especie de centro cultural donde se reunían por largas horas a escuchar los últimos discos recién llegados de Europa, los jóvenes que luego formarían parte nuclear del modernismo en el Perú: el pintor Fernando de Szyszlo, los poetas Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, los compositores Celso Garrido-Lecca y José Malsio, entre otras personalidades destacadas.

Precisamente, Malsio recuerda: “A mi parecer nuestra preparación musical temprana se debió a la rica información que nos brindó la discoteca del padre de Paco, pues gracias a ella nos enteramos de muchas cosas que nutrieron el mundo musical de ambos.”. (Valcárcel, 1999, p. 53) Por su parte, Celso Garrido-Lecca reconoce lo influyente que fue Pinilla para su carrera musical: “Escuchábamos principalmente a los clásicos. En ese entonces no me sentía interesado por el impresionismo. Yo no tenía un espíritu muy inclinado a la vanguardia, pero fue Paco quien me impulsaba a acercarme a las nuevas corrientes artísticas. Por eso, (...) él tuvo una gran influencia en mi vida musical”. De este modo, la casa de Pinilla tuvo una importancia equivalente a la de la peña Pancho Fierro, punto de encuentro para la discusión literaria entre los escritores de la generación del 50.

Enrique Pinilla fallece el 22 de setiembre de 1989 dejando inconcluso un trabajo de investigación sobre Daniel Alomía Robles y su *Cuarteto de Cuerdas n.º 2*. Póstumamente, –en

1992– se hizo merecedor del “Premio Nacional de Reconocimiento de Obra Cultural. Creación Artística”, por parte del Instituto Nacional de Cultura, hoy Ministerio de Cultura.

En el 2019, la Universidad de Lima publica un importante hallazgo de Diana Pinilla (hija del compositor) en el archivo personal de su padre: la novela de características vanguardistas *Ismandro*, escrita en 1954 por Enrique Pinilla. En el prólogo de la novela, Emilio Bustamante, además de encontrar influencias de James Joyce y William Faulkner y reconocer el empleo de recursos literarios que sólo quince años después emplearía Mario Vargas Llosa –como el uso de diálogos que no mencionan al personaje que los habla–, trae a colación que Julio Ramón Ribeyro, se refiere a una novela de Enrique Pinilla, que se presentara a un concurso de novela llevado a cabo en 1956: “La novela de Pinilla que he leído, releído, aconsejado, es bastante buena. Quizá demasiado moderna, demasiado audaz para nuestro medio”. (Pinilla, 2019, p. 9). Demasiado audaz tal vez no sólo por las diversas técnicas literarias empleadas, sino porque *Ismandro* es una obra que va contra la corriente en boga por aquellos años, el realismo social, como ha destacado también Bustamante. (Pinilla, 2019, p. 10) Su publicación en octubre del 2019 –en plena realización del presente trabajo–, no hizo sino reafirmarnos en la importancia de indagar en el trabajo creativo musical de una personalidad trascendente de la cultura peruana, tan ecléctica como innovadora.

1.3 Estado de la cuestión

Compuesta en 1987 y, como lo indica el manuscrito, “escritas especialmente para Virginia Yep”, *Tres piezas para guitarra* no ha merecido hasta el momento ningún trabajo de investigación y de análisis. En general, no se ha realizado ningún análisis de ninguna de sus obras de manera completa; sí hay, en cambio, análisis breves que buscan resaltar los aspectos más relevantes de algunas de ellas, realizados por Edgar Valcárcel (Valcárcel, 1999, pp. 109 - 211), y que muestran a un compositor que aborda una multiplicidad de técnicas compositivas, todas ellas modernas

por entonces. El análisis que realiza del *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, para piano, es especialmente relevante para la presente investigación considerando que, aparte de mostrarnos cómo el compositor aborda un género musical de tradición oral como la marinera, la obra tiene pasajes enteros que luego son tomados por Enrique Pinilla y trasladados a un lenguaje guitarrístico en la tercera de las *Tres piezas para guitarra*. El libro de Valcárcel ofrece, además, valiosos testimonios de distintas personalidades de la cultura que fueron contemporáneas a Pinilla.

En la tesis doctoral de Clara Petrozzi (2009) sobre música orquestal peruana, se encuentran reflexiones importantes en torno al trabajo de Pinilla como compositor e investigador, así como un comentario analítico sobre su obra *Canto*, para orquesta, que ayuda a reforzar la idea de que estamos ante un creador ecléctico, que no siempre recurrió a la referencia de temas tradicionales, como en la *Suite peruana*, y que otorgaba un rol principal a la construcción melódica de la obra. Asimismo, se hace mención al *Estudio sobre el ritmo de la Marinera*, el cual es enmarcado dentro de un modernismo nacionalista (1950 a 1975). Como ya se mencionó, la “Marinera” de *Tres piezas para guitarra*, al parecer, toma este estudio como punto de partida. Clara Petrozzi aporta también información bibliográfica sobre investigadores que han estudiado cómo la música popular y la música académica se influyen mutuamente.

Aurelio Tello (2011, p. 185), ubica a Enrique Pinilla como un compositor que forma parte de los movimientos de vanguardia que se dan en las grandes ciudades latinoamericanas en los años 50, y que se caracteriza por una tendencia más cosmopolita, contraria al nacionalismo. Los compositores de esta época, señala Aurelio Tello, “comprendieron que dentro del proceso de asimilación de elementos externos debía tener lugar una selección natural cualitativa, seguida de una recreación y transformación de los modelos extranjeros, de acuerdo con las condiciones locales prevalentes y las necesidades individuales de cada creador”, para remarcar que “el

compositor latinoamericano de la segunda mitad del siglo comenzó a considerar su propio entorno cultural de un modo total”.

Por su parte, Enrique Iturriaga (Pinilla, 1985, p. 185) elabora un breve comentario sobre la obra de Enrique Pinilla sin detenerse a analizar ninguna específica, expresando que “no obstante su estudio de las técnicas tradicionales y especialmente de sus variantes contemporáneas, incluyendo la electrónica, no se hipotecó a ninguna de ellas”, lo que refuerza la idea de Enrique Pinilla como un creador polifacético. En este trabajo le cede la palabra a Pinilla a modo de entrevista, en la que éste revela sus influencias no sólo musicales sino literarias y pictóricas, remarcando que el empleo de melodías y ritmos populares fue una constante en su producción. Enrique Iturriaga señala que dicho empleo de temas populares se encuentra “desprendido(s) de su contexto social o histórico, sin connotaciones ubicables”. Siendo de este modo, su probable intención, “la pura estructuración de sus características sonoras.”

Enrique Pinilla se ubica a sí mismo dentro de la tercera generación de compositores peruanos, (Pinilla, 1980, p. 571 - 572) dando cuenta de sus intereses creativos en las breves descripciones de su *Concierto*, para piano y la *Suite Peruana*, para orquesta, la cual incluye un triste que “no utilizará ningún material folklórico. En escritura por segundos se escucharán fragmentos de escalas pentafónicas, en diferentes tonalidades; esta politonalidad o polimodalidad llega a formar la serie dodecafónica, pero sin disonancias.” (Pinilla, 1980, p. 585 - 586) La obra concluye con un tercer movimiento titulado “Jarana”, el cual “se trata de un estudio de los ritmos de la costa peruana”. (Pinilla, 1980, p. 587). Cabe señalar que, en un primer panorama de la música del siglo XX en el Perú elaborado por Enrique Pinilla, éste decide no incluirse entre los compositores de dicha tercera generación (Pinilla, 1966, p. 17 - 23).

Si bien no hemos hallado artículos de autores extranjeros que aborden específicamente la obra de Enrique Pinilla, sí hemos encontrado menciones que hablan directa o indirectamente sobre su posición como compositor en el contexto latinoamericano y sobre algunos de sus recursos creativos.

José María Neves (1980, p. 216) señala que Enrique Pinilla fue un compositor que se destacó en el panorama internacional, haciendo mención a sus estudios sobre la música tradicional y la electrónica. Por su parte, Luis Heitor Correa de Azevedo (1980, p. 61) –no sin antes decir que la música producida en el Perú era desconocida si se compara con otros países de la región–, señala a Enrique Pinilla como un compositor “simpático(s) a las innovaciones” y hace referencia también a su interés por la música electrónica. Finalmente, Juan Orrego-Salas (1980, p. 191) da una pista sobre un rasgo estilístico de Pinilla que comparte, según este autor, con Celso Garrido-Lecca y con César Bolaños: “el efecto de oponer volúmenes de diferentes densidades y texturas, (...), nos incita a una observación muy subjetiva: la de ver en ello reflejarse la imagen del macizo andino, más aún cuando el empleo del *tone cluster* es tan característico de los músicos del área geográfica expuesta ineludiblemente a éste.” En éste artículo, Juan Orrego-Salas pretende hallar elementos comunes en la creación musical latinoamericana.

Se puede afirmar, a la luz de las investigaciones expuestas, que estamos ante un compositor cosmopolita, con rasgos musicales predominantemente eclécticos, con un *corpus* de obras donde convergen tanto lo tradicional, lo vanguardista, siempre ligadas a una idea de peruanidad, pero no desde un enfoque nacionalista o regionalista, sino desde un particular concepto sonoro.

Capítulo II Metodología y marco teórico

2.1 Metodología

Para llevar a cabo la presente investigación se empleará el método analítico, aplicado a la partitura de las *Tres Piezas para guitarra* de Enrique Pinilla, privilegiando el análisis musical semiótico, el cual permite no sólo tener una aproximación a la obra y a los elementos que la constituyen, sino relacionarla con los procesos creativos del compositor, estableciendo un puente entre la percepción de éste y la del oyente, para lo cual es indispensable también abordar situaciones contextuales histórico-sociales.

Considerando éste último punto, emplearemos como metodología complementaria, una entrevista a la guitarrista peruana Virginia Yep, dedicataria de la obra y quien la estrenó, habiendo trabajado la obra directamente con el compositor. Asimismo, recurriremos a la investigación bibliográfica para poder situar a Enrique Pinilla como compositor, no sólo en el contexto peruano, sino latinoamericano, y encontrar pistas que lleven a tener una mayor comprensión de la obra que es objeto de éste estudio.

2.2 Marco teórico

Para el análisis musical semiótico de las *Tres piezas para guitarra* emplearemos el modelo tripartito que planteara originalmente Jean Molino (Molino, 1975) y que posteriormente sería también adoptado y ampliado por Jean-Jacques Nattiez. En este modelo se analiza la obra en tres niveles de una forma simbólica (la obra musical): la dimensión poiética, la dimensión neutra y la dimensión estética, la cual puede traducirse respectivamente en compositor, hecho material (la obra en sí) y oyente. Este enfoque, en su nivel poiético, permitirá dilucidar los procesos creativos del compositor, cuáles fueron sus referentes sonoros y estéticos que lo llevaron a reunir en una misma obra, tres piezas que remiten a géneros musicales tradicionales peruanos, considerando que,

como señala Nattiez (2011, p. 9), “una forma simbólica resulta de un proceso creador que es posible describir o reconstruir.”

Si, como señala Nattiez (2011, p. 16), la percepción del compositor no necesariamente es la misma que la del oyente, el nivel estésico permitirá establecer un puente entre dichas percepciones. Señala Nattiez (2011, p. 9) que “los ‘receptores’ no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino la construyen en un *proceso activo de percepción*.” Para indagar en este aspecto, se realizó una audición de 12 personas, entre músicos profesionales y estudiantes de música de nivel avanzado.

Si, como señala Umberto Eco (1984, p. 36), “[l]a primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha.”, este “hacer” será analizado por el nivel neutro, es decir, el análisis de la partitura en sí, la cual, bajo este enfoque, se constituye en lo que Nattiez denomina “hecho material”, independiente de cualquier contexto, considerando que “en la *tradición musical occidental*, es la partitura la que permite al compositor transmitir su intención composicional (es decir, la red de relaciones entre los componentes de la obra: alturas, ritmos, armonías, etc.); es también ésta la que permite que la obra exista de una manera identificable.” (Nattiez, 2011, p. 16) Otras herramientas a emplear son el análisis paradigmático de Nicolas Ruwet, y el análisis formal por segmentos que emplea Kofi Agawu (2012).

CAPÍTULO III Análisis semiótico de *Tres piezas para guitarra*

Motivado especialmente por un recital que ofreció la guitarrista peruana Virginia Yep en la Universidad de Lima en 1987, Enrique Pinilla decide componer una obra para guitarra sola dedicada a ella. (Yep, comunicación personal, 2019) Antes, había compuesto algunos lieder para voz y dicho instrumento y pequeñas piezas tempranas, pero sin un tratamiento idiomático del mismo, es decir, sin explotar las posibilidades técnicas propias de la guitarra.

Las tres piezas que componen la obra tienen motivaciones y orígenes muy distintos: “Triste” está basada en una idea musical ya utilizada por él en la música incidental que creó para una película. (Yep, comunicación personal, 2019). Por su parte, el “Huayno” tiene su origen en una anécdota: “Un jardinero que iba a trabajar a la casa de Enrique, llevaba su guitarra. En sus descansos se ponía a tocar. Era una guitarra vieja y rústica a la que le faltaban cuerdas. Por eso Pinilla escribe ‘rasgueo en una cuerda’, ‘rasgueo en dos cuerdas’, además de buscar una sonoridad rústica de la guitarra”. (Yep, comunicación personal, 2019). Finalmente, la “Marinera”, como ya se manifestó, está basada en el *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, para piano, (1959) pero dando un tratamiento guitarrístico a los pasajes que son citados. La “Marinera” emplea una técnica propia de la guitarra eléctrica conocida como *tapping*, que consiste –en una de sus posibilidades de ejecución– en producir el sonido no a través de la pulsación de la cuerda, sino mediante la percusión de las cuerdas contra el mástil por parte de ambas manos en forma alternada. El compositor decidió incluir esta técnica luego de escuchar interpretar a Virginia Yep, la obra *Variaciones sobre el yényere*. del compositor cubano Flores Chaviano. (Yep, comunicación personal, 2019).

En cuanto al tratamiento idiomático del instrumento, Enrique Pinilla era consciente de que los acordes que había escrito eran posibles de ser tocados, ya que componía con una guitarra,

aunque no era un intérprete del instrumento, corroborando él mismo la practicidad y viabilidad de las distintas posiciones que fuera a emplear. Sin embargo, –señala Virginia Yep (comunicación personal, 2019)– no necesariamente consideraba cómo llegar a determinada posición.

Pero más allá de estas cuestiones técnicas, cabe preguntarse por qué el compositor decide reunir tres géneros musicales peruanos en una sola composición. En la práctica tradicional, el triste normalmente precedía al tondero y es frecuente encontrar en el repertorio tradicional marineras con fugas de huayno, por lo que la secuencia que plantea en *Tres piezas para guitarra* no obedece a una tradición popular; sí, en cambio, se emparenta con la *Suite*.

El interés de Enrique Pinilla en la música tradicional peruana ha sido una constante no sólo en su carrera como compositor sino como investigador. Las siguientes obras, muestran antecedentes del empleo de las danzas mencionadas: *Ritmo de marinera*, *Triste para guitarra*, *Yaraví para guitarra*, *Huayno* (1944), *Estudio sobre el ritmo de la marinera* (1959) y “Triste” y “Jarana” de la *Suite peruana para orquesta* (1972). Asimismo, dos investigaciones cuyas podrían ser reveladoras: *La música de la sierra peruana inspira a los compositores peruanos* y *La música de la costa inspira a los compositores costeños*.

Será el análisis de la partitura, en el nivel neutro, el que permitirá hacer una aproximación al pensamiento estético-composicional de Pinilla para intentar develar sus estrategias creativas. Cabe señalar que la referencia sonora empleada para este trabajo es una grabación de la guitarrista Virginia Yep.

3.1 “Triste”

3.1.1 Análisis del nivel neutro

La figura 1 muestra una paradigmización del elemento más recurrente en el “Triste” al que denominaremos en adelante Elemento A con el fin de mostrar lo que Jean-Jacques Nattiez (2011, p. 20) denomina “configuraciones constitutivas de la obra”.

En este caso, podríamos denominar dicho elemento como el eje configurador de la pieza, considerando que de los 38 compases que tiene el “Triste”, 11 lo presentan en forma directa.

A está configurado por un motivo melódico principal de cinco sonidos, *mi-re-si-mi-re*, al cual se le opone un segundo componente de dos notas, *do sostenido-fa sostenido* en movimiento ascendente. Se establece desde aquí la dualidad que gobernará esta pieza, dualidad manifiesta por la superposición de dos escalas pentáfonas, –total o parcialmente– siempre expuestas a distancia de semitono, y, por lo tanto, sin ninguna nota común.

A1 presenta el mismo elemento melódico de cinco notas, pero el *mi* ha sido desplazado una corchea mientras el *do sostenido* de la segunda voz es reemplazado por un *sol sostenido*, mientras A2 presenta una modificación más severa de A al suprimir el quinto sonido, *re*, y reemplazar el cuarto sonido *mi* por la nota *la*, una quinta más grave, modificando por tanto la dirección melódica.

Tanto A3, A4 y A5, muestran una inversión sobre la superposición de dos escalas pentáfonas, ya que aquí los sonidos “naturales” pasan al segundo plano y las notas “alteradas” se encargan de los elementos melódicos principales. A3 muestra al Elemento A transpuesto un semitono más grave, por lo cual las notas “naturales” ocupan una función secundaria y las notas “alteradas” la función melódica principal. A4 es una transposición de A1 mientras que A5 muestra

a A2 trasladando la actividad rítmica de la segunda voz de este último al plano melódico en A5. Por tanto, A3, A4 y A5 se relacionan con A, A1 y A2, respectivamente.

A6, A7 y A8 quiebran esa lógica: la relación con A, A1 y A2, se da modificando ese orden por A1, A y A2, donde A y A1 han experimentado una permutación.

A6, A7 y A8 también muestran una inversión, ya no en el uso de las escalas pentáfonas a distancia de semitono, sino en el cambio de papeles, dado que los elementos melódicos pasan a la segunda voz mientras la primera voz incrementa la densidad sonora con un movimiento de cuartas paralelas en ritmo de blancas que se contraponen a la melodía.

Finalmente, en A10 y A11 ocurre el momento de mayor amplitud del “Triste” en relación a la tesitura, ya que las cinco notas de A se presentan a distancia de séptima ascendente, por aumentación, sostenidas por el intervalo de séptima menor *la-sol*, de las cuerdas al aire de la guitarra. Asimismo, en A11 se produce una modificación tímbrica de A10 a través del uso de armónicos artificiales, mientras que el intervalo de séptima vuelve a atacar en el segundo compás de A11, a diferencia de A10 donde dicho intervalo resuena durante dos compases.

Figura 1

Paradigmatización del elemento A

Andante muy cantabile ♩ = 60

The musical score consists of eleven staves, labeled A through A11. Staff A starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Andante muy cantabile' with a metronome marking of ♩ = 60. The dynamics range from *mf* to *f*. Staff A6 introduces a change in key signature to two flats (Bb) and a change in time signature to 3/4. Staff A10 is marked 'muy expresivo' and 'p'. Staff A11 is marked 'p' and includes the instruction 'Armónicos octavados' with a dashed line indicating the octave range. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

A

A1

A2

A3

A4

A5

A6

A7

A8

A9

A10

A11

mf

f

mf

mp

mf

mf

muy expresivo

p

Armónicos octavados



La paradigmaticación elaborada en la figura 2 permite establecer relaciones internas entre los elementos mostrados en la figura anterior.

Figura 2

Andante muy cantabile ♩ = 60

The musical score consists of the following sections:

- A**: Measure 1, *mf*
- A1**: Measure 2, *mf*
- A2**: Measure 3, *mf*
- A3**: Measure 9, *f*
- A4**: Measure 10, *mf*
- A5**: Measure 11, *mf*
- A6**: Measure 17, *mf*
- A7**: Measure 18, *mp*
- A8**: Measure 19, *mf*
- A9**: Measure 23, *mf*
- A10**: Measure 33, *p*, *muy expresivo*
- A11**: Measure 35, *p*, *Armónicos octavados*

Se aprecia aquí una frase de 3 compases que comprende A, A1 y A2 (compases del 1 al 3), parafraseada con A3, A4 y A5 (de los compases 9 a 11). Asimismo, se puede observar cómo progresa cada elemento de manera no cronológica y cómo se establece una ampliación gradual de la textura y del registro. La figura 3 muestra las relaciones paradigmáticas de la figura 2 de manera esquemática.

Figura 3

A	A1	A2
A3	A4	A5
A7	A6	A8
A10	A9	
A11		

Si establecemos las jerarquías por la recurrencia de material, podemos considerar al elemento A como el eje configurador de la pieza, como lo muestra la figura 4, que resalta su grado de ocurrencia en los 36 compases del “Triste”.

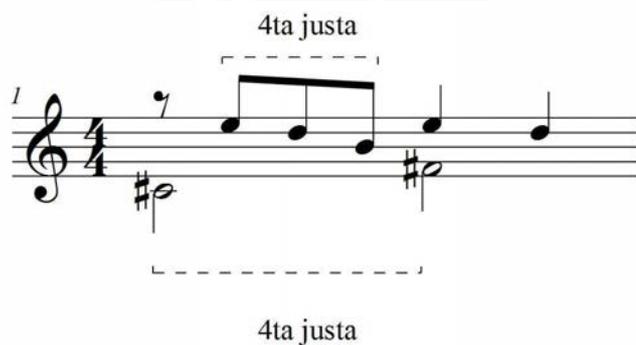
Figura 4

Número de Compás	Elementos
1	A
9	A3
18	A7
33 y 34	A10
35 y 36	A11

Tanto los compases 1, 9 y 18, inician un nuevo segmento del “Triste” lo que evidencia su función articuladora, enfatizada en los últimos compases de la obra mediante el recurso de la aumentación rítmica, el empleo del mayor ámbito sonoro de la pieza y la modificación tímbrica a través del uso de los armónicos artificiales.

Es pertinente, entonces, hacer un análisis más detallado de A. Este elemento consta de dos planos: el primero, con una función melódica compuesta por la sucesión de notas *mi-re-si-mi-re* en el que predomina el movimiento descendente y el segundo, compuesto a modo de contrapunto en ritmo de blancas por las notas *do sostenido-fa sostenido* en movimiento ascendente, cubriendo ambos planos un ámbito de cuarta justa, como se observa en la figura 5.

Figura 5



Los análisis paradigmáticos mostrados en las figuras 1 y 2, permiten afirmar que dentro de A se encuentra una célula cuya configuración interválica –empleando el término de Nicolas Ruwet–, se duplica, es decir, no presenta alteraciones al repetirse o estas son mínimas, por lo que la consideraremos como célula invariante, la cual está conformada por la secuencia de notas *mi-re-si*.

Una descripción lineal de la pieza a través de sus distintos segmentos permitirá establecer diversos grados de continuidad o discontinuidad que hay entre ellos.

PRIMERA PARTE

- Segmento 1 (compases 1 – 3)

Está conformado por una frase de tres compases a dos voces, de textura contrapuntística. Desde el punto de vista rítmico, el silencio de corchea es fundamental al generar un impulso – debido a su ritmo anacrúsico– de la célula invariante, dejando clara su función desde el compás 1, repitiéndola en el número 2 en las dos partes fuertes del compás, y en dos oportunidades más en el compás 3, una vez para la célula *mi-re-si* y otra para la entrada de la melodía en la voz grave.

- Segmento 2 (compases 4 – 8)

El segmento 2 es una respuesta de cinco compases al segmento anterior, que, al unirse, generan una frase asimétrica de 3 + 5. Como elemento rítmico contrastante, suprime el silencio de corchea retomándolo sólo en el compás 7. Los compases 4 y 5 trasladan la melodía a la voz grave y las notas largas pasan ahora a la voz superior volviéndose a invertir en los compases 7 y 8.

- Segmento 3 (compases 9 – 11)

Este segmento es una transposición a distancia de un semitono descendente del segmento 1

- Segmento 4 (compases 12 – 16)

Aquí se transpone el segmento 2 también un semitono descendente. Al repetirse en transposición los segmentos 1 y 2 reaparece la estructura 3 + 5, lo cual da como resultado una primera parte de la pieza compuesta por dos secciones asimétricas independientemente, pero simétricas entre sí, ya que el desequilibrio en cuanto duración de dicha estructura, se ve compensado al repetirse de manera inmediata.

SEGUNDA PARTE

- Segmento 5 (compases 17 – 19)

Repetición variada del segmento 1 La textura aumenta a 3 voces, engrosando la voz de las notas largas, pero conservando la melodía principal con una sola voz, algo que se mantendrá durante toda la pieza.

- Segmento 6 (compases 20 – 22)

Se conserva el ritmo de la célula invariante, pero el sencillo elemento del silencio de corchea destaca en forma predominante, llegando a su punto máximo en el compás 22, siempre en contratiempo y a modo de eco (“perdendosi” en la partitura). Hasta aquí no se ha presentado ninguna idea musical que sobrepase la duración de un compás.

- Segmento 7 (compases 23 – 26)

Los dos primeros compases de este segmento son similares a los primeros dos del segmento 5, pero contrastan en los compases que siguen, al tener en este una resolución descendente, mientras que en el segmento 7 se presenta en forma descendente, formando un perfil melódico que dibuja un arco invertido.

CODA

- Segmento 8 (compases 27 – 32)

Las notas largas –ahora la figura de menor valor es la negra– sumadas a la indicación “más lento” del compositor, confieren un carácter de cierre al momento final de la pieza. No hay ahora una continuidad melódica sino una insistencia en el motivo principal –modificando los intervalos del c. 27 al c. 30– pero manteniendo la misma dirección y escuchándose la línea principal en armonía en bloque, y en un registro que parece haber sido reservado para este momento resolutivo.

- Segmento 9 (compases 33 – 38)

Se conserva el ritmo en aumentación del segmento anterior, siendo también el compás 37 un eco del compás precedente. En este segmento se da el único momento de la pieza donde el

motivo descendente de dos notas en segunda mayor que conforman las notas 4 y 5 del elemento principal del “Triste”, se presenta independiente del grupo de cinco sonidos, con la misma importancia rítmica que los otros tres sonidos, algo que ya había acontecido en el compás 2, pulso tres, al desplazar el ataque de la melodía una corchea y a su vez partiendo de la que finalmente va a ser la nota más aguda de la pieza, el *mi* bemol. Considerando esta sólida construcción, no sería ilógico señalar que la sonoridad más larga de la obra, el acorde final, termina por enmarcar la obra al relacionarse simétricamente con el intervalo de tercera en ritmo de redonda del compás 16 y que da término a la primera sección. Desde el punto de vista armónico, este segmento podría considerarse en sí mismo una cadencia plagal menor debido a la fuerza del movimiento de séptimas menores paralelas con cuerdas al aire, con la línea de bajo en cuarta descendente, *la-mi*.

Se observa un alto grado de continuidad en la pieza logrado fundamentalmente por la insistencia en el ritmo conformado por un silencio de corchea y tres corcheas () y su aumentación. () Si consideramos incluso a este último patrón, tendremos a aquel ritmo anacrúsico presente en 23 de 38 compases ocupando siempre los dos primeros pulsos del compás.

3.1.2 Análisis poiético inductivo

Lo expuesto muestra el alto grado de concisión con el que están configurados los elementos constitutivos del “Triste”, en donde todos los compases derivan de alguna forma del primero, aplicando diversos procedimientos técnicos como la inversión melódica o los cambios de registro. Sin embargo, corresponde ahora interpretar las relaciones mostradas para determinar o dar hipótesis en torno a lo que Nattiez denomina “pertinencia composicional” restringida “a las intenciones composicionales realizadas” excluyendo “los procesos composicionales

inconscientes” desconfiando junto con Barthes y Meyer de la “ilusión intencional” (Nattiez, 2011, p. 26).

Una vez determinada la microestructura *mi-re-si* como célula invariante, es posible deducir, considerando su número de apariciones, que es bastante improbable que esto no haya obedecido a un proceso consciente por parte del compositor. La relación interválica que mostraba la figura 5, parece ser también intencional, considerando que, si bien melódicamente se presenta solamente en los compases 1 y 9 (Figura 6), el intervalo de cuarta justa aparece armónicamente en forma consecutiva desde los compases 17 al 26, (Figura 7) y seguidamente desde el compás 27 al 32 (Figura 8) con armonías donde el intervalo de cuarta justa es predominante. ¿Fue algo inconsciente en el compositor que en los compases 33 y 37, (Figura 9) el intervalo formado por las dos voces graves forme una séptima menor, –el cual se puede interpretar como la suma de dos intervalos de cuarta justa– o fue la intención del compositor referenciar de este modo dicho intervalo? El último acorde presenta tres intervalos de cuarta justa en las voces más graves y empleando las cuerdas al aire de la guitarra –lo que implica mayor sonoridad y resonancia– por primera vez en la obra, como si se hubiera reservado el momento de mayor sonoridad para el último compás de la pieza. (Figura 10)

Parece ser que el compositor decidió conservar la ambigüedad tonal que otorga la oposición de dos escalas que comparten la misma estructura, pero no el mismo centro. Al establecerse dicha ambigüedad desde el primer compás de la pieza, un acorde que opte por una de las dos escalas en el último compás hubiera resultado en una cadencia demasiado enfática, e incluso disonante para el contexto armónico. Dicho acorde –el que escribe Pinilla–, da una sensación de reposo al presentar la dicotomía escalística en un plano vertical, como una especie de verticalización

melódica, o una especie de síntesis de la idea central de la pieza, para generar estabilidad a través de la persistencia de la ambigüedad.

Es preciso destacar también, la ampliación gradual de la textura como elemento configurador de la forma: textura a dos voces en la primera parte de la pieza (c.1 – c.16), textura a tres voces en la segunda parte (c.17 – c.26), textura a cuatro y tres voces en la coda (c.27 – c. 38), a excepción del acorde final (seis voces).

Figura 6

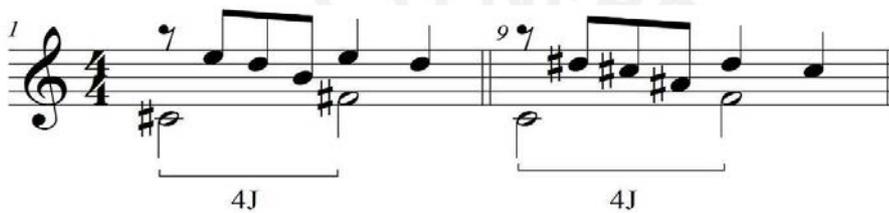


Figura 7



Figura 8

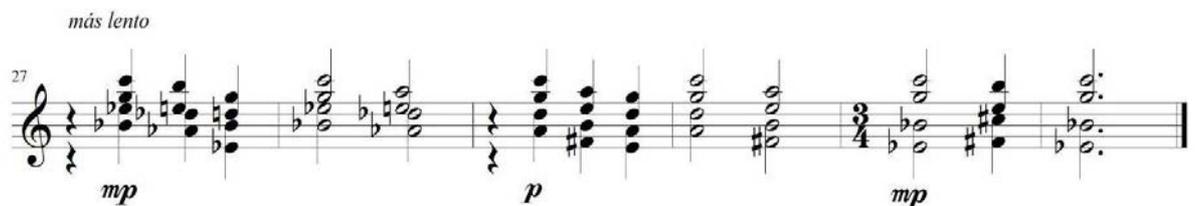


Figura 9

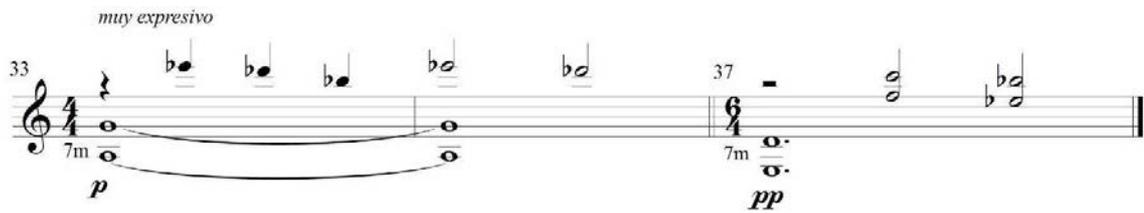
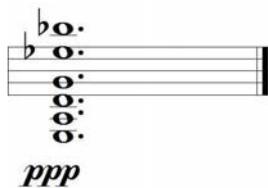


Figura 10



Si bien la segmentación de esta pieza muestra una estructuración binaria, los fragmentos sobre los que se ha aplicado el análisis paradigmático revela la ausencia de grandes contrastes entre sí, siendo una pieza casi indivisible desde el punto de vista formal a no ser por la figura larga del compás 16 que separa las dos partes de la pieza y el silencio de negra en el c.27 –muy significativo al ser el único momento donde se suspende la sonoridad– que separa y a la vez anuncia la coda.

El “Triste” señala un camino en simultáneo entre la repetición de la microestructura *mi-re-si*, y su transposición *mi bemol-re bemol-si bemol*, y el consecuente intervalo armónico de segunda menor. Sin embargo, esta simultaneidad y las otras relaciones expuestas por el nivel neutro ¿serán percibidas por el oyente? ¿Podrá éste hallar una relación entre el “Triste” y el género tradicional? O, en su defecto, ¿encontrará alguna asociación con la música peruana de un modo general?

3.1.3 Análisis poiético externo

Esta situación analítica planteada por Jean-Jacques Nattiez indaga en las intenciones composicionales del creador, partiendo de elementos que son externos a la obra en cuanto hecho material en sí, como testimonios, documentos, bosquejos, etc. (Nattiez, 2011, p. 13)

Tres piezas para guitarra fue compuesta en Lima, en el verano de 1987 y dedicada a la guitarrista peruana Virginia Yep. Como se mencionó al inicio del presente capítulo, Pinilla compone el “Triste” basándose en un material previo creado como música incidental para una película. Por otro lado, el carácter de la pieza e incluso algunos motivos melódicos, además del recurso compositivo de superponer dos escalas pentáfonas sin notas comunes, son anticipados también en sus *Variaciones sobre un tema pentafónico* (1954), e incluso, en obras tardías como su *Cuarteto de cuerdas n°2*, que quedara inconcluso a su fallecimiento, también hace uso de aquel recurso.

En cuanto al tratamiento instrumental –es muy frecuente escuchar entre guitarristas decir cosas como “esta obra no es guitarrística”–, Enrique Pinilla era consciente de que los acordes escritos eran posibles de ser tocados, aunque, –señala Virginia Yep (V. Yep, comunicación personal, 2019)–, que no necesariamente consideraba cómo llegar a determinada posición y cómo salir de ella. Él componía con una guitarra, pero no era propiamente un intérprete de ella.

Un apunte de Enrique Pinilla para la composición de la *Suite Peruana*, da un indicio de cómo el compositor concebía el triste, alrededor de 1972, año en que fue compuesta: “Triste: ‘centonización’ dodecafónica de melodías serranas. Melodías muy largas y recitativos, varias simultáneas y diferentes. Tranquilidad en el ritmo, armonías con cierta desolación.” (Valcárcel, 1999, p. 184). Tal vez esté aquí una clave para la comprensión de *Tres piezas para guitarra*. La centonización es una técnica composicional que superpone material de distinta procedencia,

emparentándose con el *collage*, técnica de composición vanguardista que también practicó el compositor. En el caso de la *Suite peruana*, las “melodías serranas” –el material–, se hacen irreconocibles y más aun siendo sometidas a un proceso dodecafónico. Este recurso se aprecia en la música incidental creada por Pinilla para la película *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy, en la escena en la que un grupo de agricultores son obligados a silbar durante la cosecha de la uva. En ella se escucha una superposición de melodías con aire andino, pero sin hacer identificable ninguna especialmente, dando la impresión de un *cluster* continuo. Si bien en el “Triste” de *Tres piezas para guitarra* no se hace evidente el uso de la mencionada técnica, al menos sí se puede identificar una intención de hacer reconocible aquella “tranquilidad en el ritmo” y esa “desloación armónica” con las que posiblemente, el compositor pretendió hallar una relación con el género musical referido en el título.

3.1.4 Análisis estésico inductivo

La propuesta de Nattiez (2011, p. 14) en esta fase del análisis “consiste en hacer hipótesis sobre la manera en la que una obra es percibida cuando uno se basa en la observación de sus estructuras” enfocándose en “la introspección perceptiva o bien en un cierto número de ideas generales que se pueden tener a propósito de la percepción musical”. En lo que al “Triste” se refiere, es difícil establecer un vínculo entre éste y el género musical al que alude, siendo dos de los pocos factores que se podrían relacionar entre sí, el carácter y el *tempo* –*Andante* muy *cantabile*– con algunas indicaciones como “muy expresivo” que podrían contribuir a generar una asociación –ciertamente lejana– con el triste tradicional. Tal vez la intención del compositor fue darle un carácter de prelude, considerando que aquel estilo ha sido normalmente asociado al tondero sirviéndolo como preámbulo y considerando a su vez la duración, significativamente menor al huayno y a la marinera. Asimismo, Pinilla recurre a uno de los contrastes más notorios

en la música occidental: la alternancia de un movimiento lento con uno rápido, como se manifiesta en un vasto repertorio de sinfonías, sonatas, suites, etc.

El recurso de eludir la inclusión de un preludio como apertura de un ciclo de piezas o como preparación a otra, lo encontramos también en *Pregón y danza*, para piano, (1952) de Enrique Iturriaga, compositor de su generación. Tanto Pinilla como Iturriaga recurren a su propia tradición, una tradición de la Lima antigua, en el caso del *Pregón y Danza*, basada en el famoso cántico del pregonero “revolución caliente”. Ambos, a su vez, coinciden en sublimar la tradición, es decir, no la hacen evidente, Iturriaga a través de una armonización por cuartas especialmente, creando una atmósfera que hace más compleja la tarea de reconocer el pregón tradicional.

En cuanto al motivo de cinco notas *mi-re-si-mi-re*, es muy breve como para relacionarlo con el estilo mencionado, además de no ser necesariamente característico del estilo. Sin embargo, es posible que debido al uso incesante de la pentafonía –aunque en superposición como se explicó en el análisis neutro–, otorgue cierta atmósfera andina a la pieza, no sin ambigüedad.

Considerando el número de repeticiones de la célula invariante de tres notas *mi-re-si* –11 en total– en sólo 38 compases, ésta podría ser identificada como unidad mínima significativa, a pesar de sus ligeras transformaciones, incluyendo la aumentación de los compases 33 a 36. Es más difícil, en cambio, reconocer el elemento *sol-la-do* –compases 6, 7, 14 y 15– como su inversión transpuesta.

Pero, ¿basta un motivo de tres notas pertenecientes a una escala pentáfona para que la pieza se reconozca como peruana? De las tres piezas que conforman la obra, probablemente sea el “Triste” el más difícil de identificar como una sonoridad que evoque algo peruano, ya que no hay suficientes elementos melódicos, armónicos o rítmicos que evidencien una relación con el género al que Pinilla alude en el título.

Si bien durante toda la extensión de la pieza el compositor superpone dos escalas pentáfonas a distancia de semitono, probablemente sea la nota *mi* la que se perciba como centro tonal debido a que, en el acorde final, las notas *mi-la-re-sol*, –las cuerdas al aire de la sexta a la tercera– se impondrán por el peso de sus armónicos a la quinta justa *mi* bemol-*si* bemol en las dos cuerdas superiores de la guitarra. Sin embargo, cabe la posibilidad de que dicha quinta justa desestabilice el centro tonal y dé una sensación de ambigüedad al oyente, incluso al punto de poder considerarla una composición atonal. En todo caso, pareciera que Pinilla no quiso optar por establecer un único centro, considerando que no hay un único compás donde no emplee dos escalas simultáneas.

3.1.5 Análisis estésico externo

Si bien se han establecido determinados elementos inherentes a la estructuración del “Triste” y efectuado ciertas hipótesis en cuanto a la percepción de dichos elementos, es necesario corroborar a través de una encuesta o, como lo denomina Alfonso Padilla, (Padilla, 1995, p. 304) un *test* auditivo, cómo la pieza es percibida por el oyente. La encuesta fue efectuada dentro de un universo de 12 personas, entre músicos profesionales y estudiantes de música avanzados, de nacionalidad peruana, entre 20 y 40 años de edad. Todos ellos respondieron a las siguientes preguntas luego de escuchadas las tres piezas en una única audición:

- 1) A partir de tu experiencia musical, ¿reconoces algún elemento de la música tradicional peruana? ¿Cuál?
- 2) ¿Podrías relacionar la pieza con algún género musical específico? ¿Cuál?
- 3) Según tu apreciación, ¿cuál es el elemento principal de la obra? Descríbelo.
- 4) Menciona dos características que para ti hayan sido resaltantes en la obra.

De los 12 encuestados, 2 no encontraron elementos característicos de la música tradicional peruana, 7 de ellos reconocieron la escala pentáfona como tal, mientras que uno de ellos sólo la percibió al inicio de la pieza, lo cual implica que hay una fuerte asociación entre la escala pentáfona y lo tradicional peruano. Asimismo, otro de los encuestados destacó un carácter de “tristeza” en la pieza, mientras los demás encuestados hicieron referencia al ritmo constante. Nadie hizo mención a la superposición de escalas, aunque el encuestado que señaló que sólo escuchaba la escala pentáfona al inicio, sí percibió que luego ésta desaparecía, lo que indica que la bipolaridad de escalas, y más si están a distancia de semitono, oculta o disimula, su característica sonora intrínseca, haciendo más compleja su percepción.

La asociación con un género específico tuvo mayor complejidad aun: sólo 2 de los encuestados relacionaron la pieza con el triste –en realidad, señalaron yaraví, género no bailable del que se desprende el triste como variante en la región norte, según Josafat Roel Pineda (Pinilla, (1980 p. 390)– mientras que 3 participantes afirmaron no encontrar referencias a ningún género musical. El resto de respuestas iban desde el tondero, el jazz, hasta el rock lento, aunque, sorprendentemente, 3 de los encuestados asociaron la pieza con el género costeño del landó, a pesar de no estar en tiempo ternario, tal vez porque tuvieron en mente el landó como lo ha venido interpretando la cantante peruana Susana Baca, y porque le dieron importancia en la audición al silencio de corchea reiterado que genera ritmos anacrúsicos y contratiempos, que en el landó, al menos en el caso de las versiones que interpreta aquella artista, son característicos.

En cuanto al elemento principal de la pieza, 8 encuestados identificaron el motivo de cinco notas, mientras otros 2 lo identificaron, pero reconocieron sus primeras tres notas como unidad mínima básica.

Sobre las características que los encuestados resaltaron, destaca la persistencia del motivo principal durante toda la pieza –en 4 de los encuestados– mientras que las demás respuestas oscilaron entre cambios de centro tonal, carácter monótono, vacío y confuso, haciendo también alusiones a los registros empleados, al timbre y a la dinámica.

El motivo principal de la obra fue reconocido claramente por la mayoría de los encuestados, así como su relación con la escala pentáfona. Sin embargo, la asociación con el triste tradicional es bastante lejana, mientras que, el reconocimiento de la sonoridad pentatónica, hizo que varios de los encuestados lo asociaran con una idea de que lo que sonaba era algo peruano.

Pero, ¿qué puede explicar estas respuestas tan disímiles? ¿Existirán coincidencias entre la intención del compositor y la del escucha? Al respecto, ha señalado Umberto Eco (1984) que,

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (...) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de su comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. (p. 65)

Desde este punto de vista, es comprensible el resultado polivalente en las encuestas, considerando que cada oyente parte de sus propias referencias y experiencias personales e incluso distintas formas de escuchar la música, es decir, cada oyente tiene su propia realidad perceptiva, en términos de Michel Imberty (Imberty, 2011, p. 223). Asimismo, es esa vaguedad que remite tan ligeramente al triste lo que Pinilla quiso revelar como su principal intención y tal vez entonces no

ocurra un desfase entre lo que Robert Francès llamaba estructuras percibidas y concebidas (Imberty, 2011, p. 223).

3.1.6. Análisis comunicacional

Esta última etapa del análisis pretende establecer que el análisis del nivel neutro realizado es “tan pertinente para la poética como para la estética” (Nattiez, 2011, p. 14). La célula invariante conformada por las notas *mi-re-si*, debido a su uso persistente, difícilmente se deba a un tratamiento inconsciente por parte del compositor. Esta reiteración nos lleva a considerar que podrá ser identificado por el oyente, pero, a su vez, es más difícil suponer que el “Triste” sea relacionado con el género musical del mismo nombre, ya que asociarlos solamente por el uso de la pentafonía sería difícil debido a la cantidad de música que emplea dicho sistema. Sin embargo, es posible que haya cierta asociación con lo peruano o andino en general, debido precisamente, al empleo de dicha sonoridad. Sin embargo, este tratamiento sonoro de carácter ambiguo podría servir de preparación para las otras dos piezas, en tanto estos empleen un lenguaje más directo.

Umberto Eco (1984, p. 86) ha señalado que “nuestra conciencia estética occidental exige que por ‘obra’ se entienda una producción personal que, aun en la diversidad del placer estético que produzca, mantenga una fisonomía orgánica y evidencie, como quiera que se entienda o prolongue, la huella personal en virtud de la cual existe, vale y comunica.” Desde esa perspectiva, se podría afirmar que en el “Triste” la huella personal de Pinilla es el proceso de intelectualización al que ha sometido a una célula breve y que, por su carácter, comunica una atmósfera que, cual neblina limeña, no pretende anticipar lo que está por venir.

3.2. “Huayno”

3.2.1. Análisis del nivel neutro

La segunda de las piezas titulada “Huayno”, muestra un tratamiento más idiomático de la guitarra en relación a la pieza anterior al emplear la técnica del rasgueo, –característica de este instrumento– aunque tratada aquí de manera particular y cumpliendo una función estructural. La Figura 11 muestra cómo el compositor plantea distinto tipo de rasgueos y cómo los distribuye a lo largo de la pieza: “rasgueo incisivo sobre dos cuerdas” (A1 y A7), “rasgueo en una sola cuerda” (A2 y A8) “rasgueo indio” (A3), “rasgueo sobre tres cuerdas” (A4 y A11) y “rasgueo con 4 cuerdas” (A9). Los rasgueos de 6 cuerdas no aparecen indicados, pero sí son ejecutados como muestra A10.

La manera en que son distribuidos a lo largo de la pieza hace evidente su función estructural. Tanto A1 como A8 adelgazan la densidad al mínimo al rasguear en una sola cuerda para pasar de inmediato a rasgueos de 4 cuerdas (A2 y A9 respectivamente). A10, que emplea las seis cuerdas en dinámica *fortissimo*, cumple una función climática dentro de la pieza al comprender el momento de mayor densidad sonora.

Una relación simétrica se establece si se observa que cada uno de los rasgueos aparece dos veces durante la pieza, a excepción de A10, que emplea seis cuerdas y A6, que emplea sólo dos – las más graves– pero “golpeando la caja” y produciendo un intervalo de segunda mayor, generando el ambiente más disonante de la obra, con lo cual se diferencia de A1 y A7.

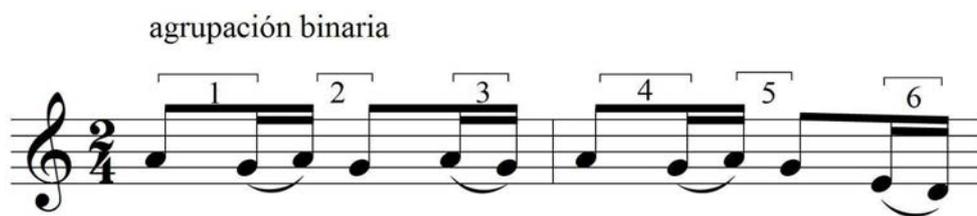
La Figura 11 muestra también cierto tratamiento cíclico: A, compases 1 y 2, aparece al final de la obra –A12– con la misma dinámica y la misma forma de ejecución, más la adición de una última nota, *la*, el sonido de mayor duración de todo el “Huayno” y con el que la obra también empieza, reafirmando de este modo su función como centro tonal de la pieza.

Figura 11

<p>♩ = 100 1 <i>(Mano izquierda sola presionando las cuerdas)</i> A <i>mf</i></p>	<p>Efecto percutado, rítmico-melódico. El efecto recae sobre las notas "la" y el "mi" del segundo compás. Da como resultado que se escuchan dos sonidos en las notas marcadas con +: el la en sí mismo y el que produce el choque de la cuerda contra el mástil.</p>
<p>11 <i>(Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas)</i> A1 <i>f</i></p>	<p>En el rasgueo sobre dos cuerdas se puede dar cierta imprecisión en la ejecución.</p>
<p>21 <i>Rasgueo en una sola cuerda</i> A2 <i>mf</i></p>	<p>El rasgueo se adelgaza limitándose a una sola cuerda. Especie de transición hacia un nuevo segmento.</p>
<p>23 <i>Rasgueo indio</i> A3 <i>f</i></p>	<p>El rasgueo se engrosa al emplear ahora dos cuerdas más. Armonía en bloque con predominio del intervalo de cuarta justa</p>
<p>37 <i>Rasgueado sobre tres cuerdas</i> A4 <i>mp</i></p>	<p>Se adelgaza el rasgueo a 3 cuerdas. La voz interna "la" con el elemento A</p>
<p>57 <i>Rasgueo en dos cuerdas golpeando la caja</i> A5 <i>mp</i></p>	<p>Cambio en el estilo de acompañamiento. Ahora es arpegiado, preparando la aparición del tema</p>
<p>79 <i>(Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas)</i> A6 <i>f</i></p>	<p>Elemento relacionado con A1 por el rasgueo en dos cuerdas, agregando el golpe en la caja y en un plano más disonante.</p>
<p>89 <i>Rasgueo en una sola cuerda</i> A8 <i>dim.</i></p>	<p>Similar a A2, sirviendo de transición a otro segmento solo que ahora en disminuyendo preparando un FF.</p>
<p>101 <i>Rasgueo con 4 cuerdas</i> A9 <i>ff</i></p>	<p>Relacionado con A2 pero con una dinámica más fuerte. La voz superior en el c.2 se mueve por segunda ascendente, ya no por tercera descendente.</p>
<p>105 <i>Rasgueado sobre tres cuerdas</i> A10 <i>ff</i></p>	<p>El rasgueo ahora se ejecuta sobre las seis cuerdas en FF, creando el momento de mayor sonoridad de la obra.</p>
<p>115 <i>(Mano izquierda sola presionando las cuerdas)</i> A11 <i>mf</i></p>	<p>Similar que A4 pero con otro patrón rítmico</p>
<p>119 <i>(Mano izquierda sola presionando las cuerdas)</i> A12 <i>mf</i></p>	<p>Similar que A</p>

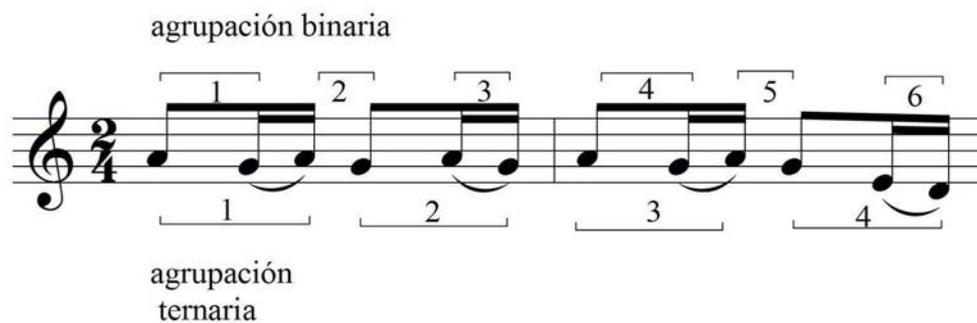
Se observa un elemento de fuerte contraste entre el “Triste” y el “Huayno”, caracterizado el primero por una sonoridad tonalmente inestable en oposición al centro tonal claramente definido de este último. Asimismo, al reducir el elemento A en sus unidades significativas, se observa una estructuración binaria de las alturas a través de la repetición de la sucesión de dos notas en segunda mayor descendente, *la-sol* en cinco ocasiones más la secuencia *mi-re*. En síntesis, seis movimientos descendentes de segunda mayor, señalados entre corchetes en la figura 12.

Figura 12



Sin embargo, estos son agrupados en cuatro grupos de tres sonidos por pulso con el ritmo de galopa, lo que hace casi imperceptible la relación binaria *la-sol*. (Figura 13) A su vez, esta dualidad binaria-ternaria hace que la nota que coincide con el pulso no se repita en forma sucesiva, sino que se alterne (*la-sol la-sol*).

Figura 13



Por lo expuesto, se podría afirmar, que el “Huayno” tiene una unidad significativa mínima desde el punto de vista de las alturas –la sucesión *la-sol*– y desde el punto de vista rítmico, el ritmo conformado por una corchea y dos semicorcheas, que será el que predomine en la pieza.

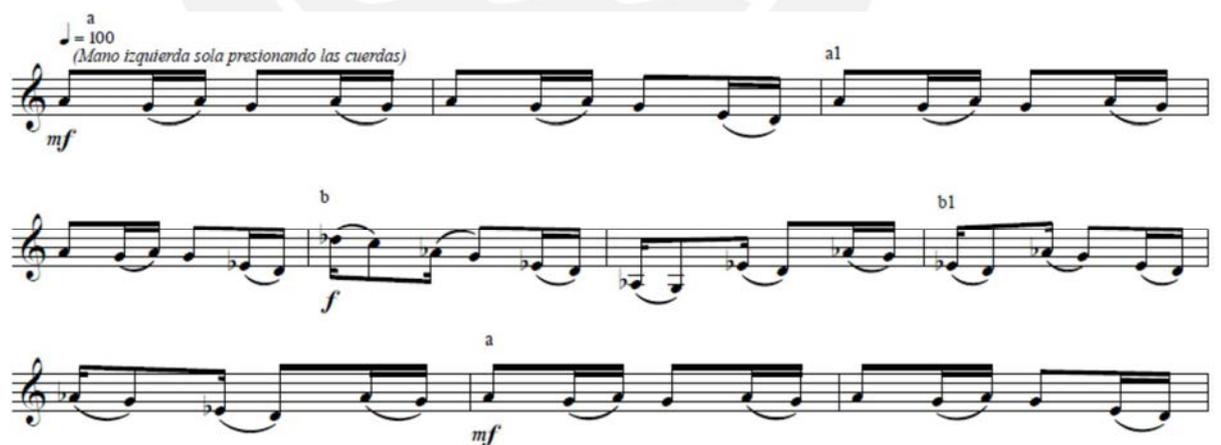
Una descripción lineal de cómo se concatenan sus elementos, permitirá no sólo profundizar en la pieza en sí, sino encontrar puntos de concordancia y de contraste con el “Triste”.

- Segmento 1 (compases 1 – 10)

El segmento 1 (Figura 14) consta de 10 compases estructurado por la secuencia de frases 2+2+2 +2+2 dando el siguiente esquema:

- a* c.1 y 2
- a1* c.3 y 4
- b* c.5 y 6
- b1* c.7 y 8
- a* c. 9 y 10

Figura 14



a presenta un primer elemento, tetrafónico, que se replica en *a1* con la adición del *mi* bemol del compás 4, a modo de apoyatura cromática. Éste prepara el procedimiento en el que está basado *b*, que mantiene la tetrafonía *re-mi-sol-la*, pero siempre precedidas por un cromatismo en

movimiento descendente. Tanto *b* como *b1* modifican el patrón rítmico de *a* en los primeros pulsos de cada compás. Considerando *b* y *b1* en forma conjunta podría decirse que su elemento esencial es el movimiento *la* bemol-*sol-mi* bemol-*re*, el cual se repite cinco veces, incluyendo un único desplazamiento de octava. Al estar basado en un *ostinato* que consta de seis ataques y emplear – casi serialmente–, un grupo de cuatro notas, la repetición no se presenta de manera muy evidente. En relación con *b*, *b1* omite el *re* bemol-*do* inicial y el compás 8 ha desplazado una octava el *la* bemol-*sol* del inicio del compás 6. El segmento concluye con la repetición idéntica de *a*. Todo el segmento 1 está unificado tímbricamente al ser ejecutado con la "mano izquierda sola" otorgando al pasaje un efecto percutido.

Si el “Triste” presentaba una relación interválica de segundo menor en superposición, la cual se reflejaba incluso en el acorde final, aquí la segunda menor *la-la* bemol aparece en yuxtaposición a modo de una respuesta contrastante, dando una estructuración tripartita donde el centro tonal se alterna de este modo: *la*, compases 1 al 4; *la* bemol, compases 5 al 8, y los compases 9 y 10 retorna *la* como centro tonal. Es decir, podría estructurarse como inicio-tensión-relajación.

La Figura 15, por su parte, muestra las primeras cuatro notas del “Huayno” en un análisis paradigmático basado solamente en el segmento 1.

Figura 15



- Segmento 2 (compases 11 – 21)

Este segmento mantiene la misma estructuración de frase que el anterior, es decir, 2+2+2+2+2, con el mismo esquema de centros tonales *la-la* bemol-*la*, repitiéndose por tanto el mismo principio de inicio-tensión-relajación, si bien el último *la* además de cerrar la frase, allana el camino para los acordes del siguiente segmento, logrando que su ingreso tenga un efecto sorpresivo debido al cambio súbito de una textura monofónica hacia una textura homorrítmica de mucha densidad.

Este segmento continúa con un tratamiento tímbrico particular de la guitarra al ejecutarse con un “rasgueo incisivo sobre dos cuerdas”, cuya notación especifica la alternancia de las notas, para luego culminar con dos compases sobre la nota *la*, la cual se establece como centro tonal al ser la primera y la última del segmento y, especialmente, al ocupar el tiempo fuerte en quince de veintidós compases, alternando su eje con *la* bemol.

- Segmento 3 (compases 22 – 36)

Inicia el segmento con el uso de una armonía predominantemente de cuartas (figura 16), empleando la técnica de la armonía en bloque o armonía paralela, en un cambio de tesitura abrupto donde por primera vez suenan las dos cuerdas más altas de la guitarra, mientras que el acorde del c.23, estructurado por dos intervalos de cuarta justa y una tercera mayor, es transpuesto en los compases sucesivos. Los bloques armónicos generan una melodía pentátona cuyo centro es *mi*, pero al emplearse esta técnica de sonoridad vertical, no se generan funciones armónicas tonalmente concretas, oscureciendo de este modo la función gravitatoria tonal de la nota *mi*, por lo que este segmento cumple la función de generar un marcado contraste, no solamente dentro de esta pieza, sino también en relación al “Triste”, el cual solo presentó un uso discreto de armonías en bloque.

Figura 16

The musical score for 'Rasgueo indio' consists of five staves of music in 2/4 time, featuring block chords. The first staff is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction 'Rasgueo indio'. The second staff is marked with a dynamic of *ff*. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a key signature of one flat. The chords are primarily triads and dyads, often with a fourth interval, creating a pentatonic feel. The notation includes various chord voicings and dynamic markings such as *f* and *ff*.

- Segmento 4 (compases 37 – 56)

Se mantiene la nota *do* en la voz superior del rasgueo de tres cuerdas exigido por el compositor durante todo el segmento, dando movimiento a las voces internas, generando otros acordes a causa de dicho movimiento y basándose en una sola escala pentáfona: *la-do-re-mi-sol*.

Aparecen también –y en forma simultánea– las primeras insinuaciones melódicas: en el bajo, en los compases 43 – 46 y 50 – 55, y en la voz superior, compases 47 – 48, aunque este último también con un carácter percutido, debido a que se ejecuta presionando las cuerdas con la mano izquierda, al igual que en el segmento 1, dándose de este modo la sensación pasajera de una textura homofónica.

- Segmento 5 (compases 57 – 66)

El centro tonal *la* se establece ahora por la alternancia del movimiento del bajo *la-mi* (fuerte – débil), y reaparece el ritmo predominante en el segmento 3 pero no en forma de rasgueos, sino en una fórmula arpegiada que evoca los bordoneos típicos del género tradicional y prepara la entrada del momento de mayor prestancia melódica de la pieza.

- Segmento 6 (compases 67 – 78)

Es el momento central de la pieza, el punto de arribo. Se conserva el mismo diseño de acompañamiento del segmento 5, pero ahora en las cuerdas superiores se presenta una melodía pentáfona con ritmos de huayno, basándose también en la escala conformada por *la-do-re-mi-sol*.

Hay un alto grado de continuidad entre los segmentos 4 y 6. El primero de ellos sólo ofrecía insinuaciones melódicas en el bajo. El segmento 5 es prácticamente parte del segmento 6, pero era importante enfatizar el gran momento de la pieza, el único momento claramente homofónico y el de mayor carácter donde se unen canto y danza, como si esto hubiera sido lo primero que escribió el compositor y todo lo demás no fuera sino un pretexto para llegar a ella, es decir, como si todos

los segmentos anteriores hubieran sido compuestos como una gran introducción hacia este momento.

- Segmento 7 (compases 79 – 88)

El centro tonal se oscurece al retomar el rasgueo de dos cuerdas con las notas *sol* y *la* (segunda mayor) en las dos cuerdas más graves del instrumento.

- Segmento 8 (compases 89 – 100)

Este segmento es una repetición exacta del segmento 2, con algunas modificaciones dinámicas, como en los compases 99 y 100, donde la nota *la* repetida está en *diminuendo*, –en relación a los compases 21 y 22 que emplea un *mezzoforte*– haciendo más contundente el ingreso del nuevo segmento con acordes en *fortissimo*.

- Segmento 9 (compases 101 – 118)

Sección climática donde regresan los rasgueos de acordes pen armonías paralelas, engrosando el rasgueo al modificarlo de cuatro a seis cuerdas, para, luego de este último, adelgazar la textura gradualmente al regresar al rasgueo de cuatro cuerdas (compases 111 a 114) y luego al de tres cuerdas (compases 115 a 118).

- Segmento 10 (compases 119 – 127)

El adelgazamiento de la textura del segmento anterior se completa en este segmento al volver la misma línea monofónica y percutida de los primeros seis compases de la pieza, más la adición de dos compases equivalentes a los primeros dos compases y con uno adicional donde se oye un solitario *la* con calderón.

3.2.2. Análisis poiético inductivo

Parece haber sido la intención consciente del compositor que los primeros cinco segmentos se asemejen a una gran introducción para dar mayor relevancia al aire de huayno del segmento 6,

que se percibe como en un ambiente más tradicional –melodía y acompañamiento en arpegios con el ritmo básico de corchea y dos semicorcheas– y que es más factible de asociar con el estilo del huayno, o por lo menos, con una melodía fácilmente relacionada con la música andina. Se percibe asimismo, la intención del compositor de crear una atmósfera vanguardista debido al tratamiento tímbrico particular que confiere a la guitarra, como aquel que se produce al percutir directamente la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra, o el rasgueo entre dos notas graves a distancia de segunda mayor incluyendo el golpe de la caja que otorgan cierta rusticidad al tratamiento del instrumento, al empleo de armonía por cuartas y quintas que desestabilizan el centro tonal, para luego presentar dicha melodía con su acompañamiento arpegiado en ritmo de galopas, en un ámbito interválico mayor al de los compases precedentes.

Conocemos por intermedio de Virginia Yep (Yep, comunicación personal, 2019) que Pinilla buscó obtener intencionalmente un sonido rústico o “sucio” de la guitarra por medio de indicaciones como “Mano izquierda sola, presionando las cuerdas”, “Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas” o “Rasgueo en una sola cuerda”.

Por otro lado, el “Huayno” muestra cierta circularidad en la manera en que los segmentos son presentados, como el retorno del material del segmento 1 en el segmento 10 y en el engrosamiento y adelgazamiento gradual del rasgueo, comenzando con el de una cuerda hasta llegar progresivamente a un rasgueo total de las seis cuerdas para luego retornar al de una sola cuerda.

Tal vez, hasta cierto punto, el “Triste” tuvo una sonoridad más plana, con un timbre bastante neutro, y una persistente ambigüedad tonal, con la probable intención de no anticipar el carácter predominantemente percutido y de naturaleza rústica del “Huayno”, para enfatizar,

además, el carácter de preludio del primero y establecer un claro contraste entre ellos en el plano tímbrico y tonal.

3.2.3. Análisis poético externo

La identificación de Enrique Pinilla con el huayno data desde su juventud, como lo demuestra su *Huayno*, para piano, compuesto a los 17 años de edad, en 1944. Esta pieza sugiere una idea de las referencias sonoras del compositor y, además, muestra recursos que sigue empleando en el “Huayno” de *Tres piezas para guitarra* como el uso de armonías paralelas, el empleo de armonías por quintas, el uso de la pentafonía, y el empleo de melodías de sonoridades tradicionales presentadas en un entorno contemporáneo. La figura 17 muestra los primeros 8 compases.

Figura 17

The image displays the first eight measures of the piano piece "Huayno" by Enrique Pinilla, composed in 1944. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats). The tempo is marked "Largo". The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure continues the melodic line with a grace note. The third measure shows a change in the bass line. The fourth measure has a melodic line with a grace note. The fifth measure continues the melodic line. The sixth measure has a melodic line with a grace note. The seventh measure continues the melodic line. The eighth measure concludes with a *ritard.* (ritardando) marking. The score is presented on two systems of staves, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff.

Llama la atención, en la pieza de 1944, el diseño de los compases 44 al 47 y la similitud en cuanto dirección de la línea que guarda la mano derecha del piano con el diseño inicial en el “Huayno” de *Tres piezas para guitarra*. La figura 18 muestra una comparación entre ellas.

Figura 18

Compases 45 y 46 de *Huayno*, para piano.



Compases 1 y 2 de “Huayno” de *Tres piezas para guitarra*.



Su interés por este instrumento puede verse reflejado en diversos pasajes donde parece referirlo, como en el fragmento citado donde se acerca más a un tratamiento guitarrístico que pianístico y dentro de los compases 9 al 30. La figura 19 muestra los compases 9 al 16.

Figura 19



Con respecto a la melodía del segmento 6, no conocemos si pertenece a un huayno tradicional específico, pero en todo caso se asemeja a una melodía tradicional andina, mientras que una idea de búsqueda de peruanidad, con una fuerte connotación simbólica, la encontramos en la indicación del compás 23 que propone para el ejecutante: “rasgueo indio”. Pinilla retorna aquí a un viejo símbolo de la identidad peruana a través de una breve evocación que no deja de ser significativa por su carácter anacrónico.

3.2.4. Análisis estésico inductivo

De las tres piezas, probablemente sea el “Huayno” el que presente, para los oyentes, mayores asociaciones con una idea de música tradicional y que podría ser identificada como una obra peruana. Los empleos del ritmo de galopas en fórmulas de arpegios recuerdan a los bordoneos de la guitarra andina, mientras el uso reiterado de la síncopa en rasgueos, el uso de la pentafonía, e incluso algunas fórmulas armónicas como el I – VI, de empleo recurrente en el huayno, hacen que el lenguaje de esta pieza sea más directo y por ello más factible de generar dicha asociación.

Por otro lado, la nota *la* podría ser percibida como centro tonal, –no sin cierta dificultad– debido a su recurrencia en el segmento 1 donde ocupa, generalmente, posiciones rítmicas fuertes que hacen que su presencia sea más destacada.

3.2.5. Análisis estésico externo

Para este momento del análisis, se efectuó la misma encuesta que se hiciera para el “Triste”, –y que se aplicará también para la “Marinera”– la cual consistía en las siguientes preguntas:

- 1) A partir de tu experiencia musical, ¿reconoces algún elemento de la música tradicional peruana? ¿Cuál?
- 2) ¿Podrías relacionar la pieza con algún género musical específico? ¿Cuál?
- 3) Según tu apreciación, ¿cuál es el elemento principal de la obra? Descríbelo.

4) Menciona dos características que para ti hayan sido resaltantes en la obra.

El ritmo fue el elemento reconocible como perteneciente a la tradición musical peruana para 8 de los encuestados, siendo 5 de ellos más específicos al señalar el ritmo de corchea más dos semicorcheas (galopa). El uso de la pentafonía y el rasgueo fueron los siguientes elementos en ser destacados. Por otro lado, 4 de los encuestados destacaron también referencias melódicas del huayno, descritas como “punteo de huayno”, “melodía principal”, “motivos melódicos del huayno o yaraví” y “bordones”.

A diferencia de la pieza anterior, donde sólo hubo una ligera asociación con el triste, todos los oyentes encontraron elementos que refieren a un huayno, por lo que no se extraña que en la pregunta dos, 10 de los 12 encuestados relacionaron la pieza de Pinilla con dicho género, asociándola además dos de ellos, con música del carnaval ayacuchano, por no mencionar a un tercero que afirmó, simplemente, que la pieza se parecía a un carnaval. ¿Habría sido la intención de Pinilla trasladar el ambiente festivo carnavalesco a la pieza para guitarra?

Como elemento principal, la mayoría se refirió al aspecto rítmico, concretamente, al patrón conocido como galopa, aunque tres de los encuestados dieron también importancia al rasgueo, y solamente dos dieron importancia a aspectos melódicos.

Si bien la galopa fue el ritmo que consideraron como elemento principal, al momento de señalar características que hayan sido importantes para ellos mismos, el rasgueo en sí fue finalmente lo que más resaltó, aunque este precisamente está en su mayor parte empleando dicho patrón rítmico.

3.2.6. Análisis comunicacional

Si, como afirma Octavio Paz (2003, p. 57) “[e]l ritmo provoca una expectación” y “suscita un anhelo”, la expectativa generada desde el inicio por Pinilla con el uso incisivo de patrones de

danza, no fue quebrada en 127 compases, más allá del lógico reposo, en la solitaria nota del último compás. A ese tipo de expectativa se refiere probablemente Octavio Paz cuando afirma que “[e]l ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga `algo´. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que un ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo, (Paz, 2003, p. 58) el cual, en el caso del huayno, no se alcanza sino en aquel último ataque del último compás, debido a su rítmica incisiva y persistente.

En lo que respecta al título de la pieza, la palabra huayno en sí está mucho más instalada en el imaginario peruano a diferencia de triste, por lo que el solo hecho de titular huayno a la pieza, y no formar parte de esa tradición, tiene de por sí una importante carga simbólica.

Para Javier Sologuren, (Rebaza, 2000, p. 102) citando a García Calderón, en el huayno hay un legado en el que, “se adivinan vestigios de metáforas y modismos que vienen del fondo de los siglos (...)”. Piensa García Calderón, según Sologuren, (Rebaza, 2000, p. 102) “en el huayno como unidad artística que contiene `vestigios´ de metáforas y modismos,” vestigios que no son sino “(l)os restos de los objetos artísticos del pasado” los cuales “son vistos `estéticamente fragmentarios´ y son adoptados de esa manera en el espacio de la composición moderna.”

Pinilla era un conocedor del huayno tradicional, como lo demuestran sus transcripciones y datos que aporta en *Informe sobre la música en el Perú*. Y este aire tradicional, evocado especialmente en su aspecto rítmico, a excepción de la sección central y otras insinuaciones melódicas que emplean la escala pentafónica, y que fueron percibidas por la mayoría de oyentes, tal vez refleje una intención de traer el pasado hacia el presente, aquel pasado al que tanto él como sus contemporáneos en otros campos del arte, buscaron reafirmarlo por su valor artístico intrínseco, para reafirmarse ellos mismos como artistas peruanos.

3.3. “Marinera”

3.3.1. Análisis del nivel neutro

Esta pieza va a conservar el carácter dancístico de la anterior, aunque la va a caracterizar la ausencia de aquel gran momento *cantabile* que tuvo el “Huayno”. Aquí el canto está, sobre todo, insinuado, con el empleo de intervalos de segunda mayor en oposición a un canto, insinuado vagamente también, en la voz grave.

El tratamiento de la guitarra es aquí mucho más idiomático que en las anteriores: rasgueo de armónicos, rasgueo ordinario, y distintos tipos de articulación, ataques en dobles y triples cuerdas, uso de la percusión directamente sobre el mástil, entre otros recursos, hacen de la “Marinera” el momento de mayor elaboración instrumental de la obra en su conjunto.

Pinilla adopta el uso de la polimetría 6/8 contra 3/4, propio de la marinera, pero este último indicador, cumple una función cadencial en sus 26 apariciones dentro de los 210 compases que contiene la obra, caracterizado por la iteración en tres pulsos consecutivos de la nota superior o de un acorde completo.

Pinilla emplea estos puntos cadenciales de tres maneras, en cuanto su ejecución, que se identificarán con letras minúsculas en el análisis: 1) rasgueo de armónicos (a), 2) rasgueo ordinario (b) y 3) nota pulsada (c). Este elemento cumple una función articuladora de la pieza al separar las ideas musicales con distintos niveles de énfasis, como en las cadencias tonales. La figura 20 muestra los cuatro elementos paradigmáticamente, considerando solamente los primeros 140 compases de la pieza, en vista que del compás 141 hasta el último, se produce una repetición exacta de los compases 1 al 70, a excepción de este último compás, que se presenta en forma acórdica al final de la obra.

Figura 20

The musical score for Figure 20 is presented in two systems. The first system includes measures 17-24 and 28-52. The second system includes measures 59-62 and 64-104. The piano part (treble clef) features a sequence of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *ff* to *f*. The guitar part (treble clef) consists of chordal textures with specific fingering and articulation markings. Measure numbers 17, 20, 24, 28, 38, 42, 52, 59, 62, 64, 66, 100, and 104 are clearly indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Una descripción lineal a través de los distintos segmentos de la pieza permitirá ahondar en estos y otros detalles estructurales.

- Segmento 1 (compases 1 – c.14)

Predomina un carácter percutido debido al empleo de armónicos en la guitarra, –a diferencia de las cuerdas frotadas, en la guitarra se percibe mucho más el ataque– y luego con el empleo de una técnica similar al *tapping*, –“Golpear *ff*, como sobre un teclado, con las yemas de ambas manos”, propone el compositor– técnica común en la guitarra eléctrica, sólo que, a diferencia de lo que ocurre en este instrumento, en la guitarra acústica el resultado sonoro es el de un sonido bastante distorsionado que opaca la nota escrita, ya que, aparte de ella, aparecen otros sonidos resultantes, siendo ante todo un efecto tímbrico.

- Segmento 2 (compases 15 – 19)

Este segmento complementa al anterior, dando la sensación de cierre en el compás 20.

- Segmento 3 (compases 21 – 28)

Se manifiestan las primeras insinuaciones melódicas con movimientos en intervalos de segunda, con movimientos de segunda también en el bajo al inicio del segmento y luego ampliándose a intervalos de cuarta en el compás 25, dando aquí, en cambio, la sensación de acompañamiento. Esta línea de bajo al superponerse con la melodía en segundas genera la típica polirritmia 3:2 de la marinera.

- Segmento 4 (compases 29 – 34)

Del mismo modo que el segmento 2 daba un cierre o complementaba al anterior, este segmento reafirma con mayor convicción el carácter rítmico y de danza de la pieza, a través de notas acentuadas en *ff* y especialmente por el uso de silencios que suprimen el sonido en varios

momentos “a tierra”, (pulso 1 del compás 29, pulso 2 de los compases 31 al 34) complementándose así con el segmento 3.

- Segmento 5 (compases 35 – 42)

Este segmento es una repetición variada del tercero, modificándose los primeros cuatro compases al transportarse un semitono ascendente. En los siguientes cuatro compases (39 al 42) la melodía retorna a su altura original, pero el bajo por cuartas de entonces ocurre ahora por terceras, resultando una triada descendente de *fa* sostenido mayor, que anticipa la sonoridad triádica del siguiente segmento.

- Segmento 6 (compases 43 – 52)

Predomina aquí un acompañamiento triádico ascendente, ampliándose luego a un movimiento de quintas (*do-sol-re-sol*). Se observa también cierta superposición triádica, a modo de un poliacorde de *re* mayor sobre *do* mayor. Aunque esta superposición da como resultado el modo lidio, este parece ser la consecuencia de dicha superposición, es decir, que lo más resaltante aquí es la oposición de dos entidades triádicas claramente definidas. Concluye el segmento con tres notas repetidas en la melodía, elemento cadencial de importancia, que, como mostraba la figura 20, dio el cierre también en los compases 20, 28 y 38, cumpliendo una función articuladora de la pieza.

- Segmento 7 (compases 57 – 62)

Este segmento recuerda al segmento 2 en el empleo de acordes en armónicos rasgueados, armónicos en forma melódica y por el uso de la hemiola (3:2).

- Segmento 8 (compases 63 – 70)

Esta sección da un primer cierre a todo lo escuchado hasta aquí. Predomina la sonoridad rasgueada –“Rasgueo peruano”, propone Pinilla–, concluyendo el segmento con una cadencia V-

I en *mi* mayor, siendo el primer momento marcadamente tonal, no sólo de la “Marinera” sino de las tres piezas en general.

- Segmento 9 (compases 71 – 74)

Retorna aquí el carácter rítmico y percutido del segmento 4, pero con una distinción importante, además del engrosamiento de la línea, de dos voces en novenas y décimas paralelas a acordes de tres notas por cuartas: en aquel segmento daba una respuesta a la frase polirrítmica del segmento 3. Aquí, en cambio, luego de la enfática cadencia V – I en *mi* mayor, indica una transición, a pesar de que el acorde largo del compás 74 parece indicar que es aquí el punto principal de reposo de todo lo escuchado hasta ahora.

- Segmento 10 (compases 75 – 85)

Un bajo diatónico se superpone a una melodía arpegiada en la que predominan los intervalos de cuarta y tercera. Asimismo, el ámbito melódico se ve ampliado desde la segunda descendente *sol* sostenido - *fa* sostenido hasta la novena mayor *fa* sostenido – *sol* sostenido. Termina el segmento anticipando el carácter del siguiente, separados entre sí por un silencio de pulso, el cual cumple la función de delimitarlos.

- Segmento 11 (compases 86 – 92)

Aquí destaca el empleo de la hemiola determinada por la acentuación propuesta. La línea arpegiada tiene una clara direccionalidad melódica ascendente hacia el *forte* del compás 91, que viene dada por la progresión ascendente del intervalo de séptima menor.

- Segmento 12 (compases 93 – 104)

Este segmento es una especie de fusión o síntesis entre los elementos principales del segmento 2 y el segmento 3, al mantener el ataque acórdico rasgueado y conservar la hemiola pero

con melodizaciones de segunda similar a un *chord melody*, propio de la guitarra popular. El segmento concluye con el elemento cadencial de tres notas repetidas como en el segmento 6.

- Segmento 13 (compases 105 – 115)

Similar al segmento 6, la triada de *do* mayor de los compases 45 y 46 se ha transformado en una de *do* menor en los compases 107 y 108, modificándose ligeramente la línea melódica. Al igual que el segmento anterior, tres notas repetidas otorgan una sensación de cierre o cadencial en el compás 114.

- Segmento 14 (compases 116 – 130)

Es la sección de mayor contraste de la pieza, que presenta un cambio de movimiento y de carácter –“Lento” y “expresivo”–, pero sin perder el ritmo sincopado. Por su configuración, recuerda más al segmento 3 aunque con los valores aumentados, creando una atmósfera contemplativa, que recuerda a aquella que se apreciaba en el “Triste”.

- Segmento 15 (compases 131 – 140)

Al tiempo *Lento* se suma ahora la indicación “Expresivo”, acelerando los valores, pero conservando el ambiente de contemplación. Los segmentos 14 y 15 tienen, a su vez, un grado muy alto de continuidad.

- Segmento 16 (compases 141 – 152)

Repetición del segmento 1.

- Segmento 17 (compases 153 – 160)

Repetición del segmento 2.

- Segmento 18 (compases 161 – 168)

Repetición del segmento 3.

- Segmento 19 (compases 169 – 174)

Repetición del segmento 4.

- Segmento 20 (compases 175 – 182)

Repetición del segmento 5.

- Segmento 21 (compases 183 – 192)

Repetición del segmento 6.

- Segmento 22 (compases 193 – 202)

Repetición del segmento 7

- Segmento 23 (compases 203 – 210)

Repetición del segmento 8, con la única modificación del acorde final como sonoridad larga en lugar del ritmo de acompañamiento del c.70, lo que le otorga un mayor énfasis. Si bien esto refuerza lo afirmado en el análisis de aquel segmento con respecto a que ahí se dio el primer cierre importante de la pieza, lo que al parecer es más significativo es que precisamente aquel último acorde –*mi* mayor, ya empleado en otros momentos– es precedido por segunda vez en toda la pieza por su acorde de dominante con séptima, de forma nítida y simple desde lo técnico, empleando las posiciones en la guitarra más conocidas, incluso por aquellos que tienen poca práctica del instrumento.

3.3.2. Análisis poiético inductivo

¿Qué implica que toda la complejidad compositiva de la “Marinera” y la de toda la obra, se resuelva en un sencillo gesto cadencial V – I, en las posiciones más tradicionales, que pueden ser ejecutado por cualquier persona que tenga un conocimiento básico del instrumento? En otros momentos de la pieza, Pinilla emplea la posición de *si* séptima de dominante, pero conservando el bajo en *mi* de la sexta cuerda, lo que lo hace menos enfático. Sin embargo, el segundo pulso del

compás 70 y 209, son los únicos momentos de la pieza donde se aprecia claramente la sonoridad de aquel acorde, sin ambigüedades; son los únicos V – I verdaderamente claros.

Es cierto: son innumerables las obras para guitarra que terminan con una cadencia perfecta y empleando para los acordes las posiciones más comunes. Y también es cierto que son muy comunes para un guitarrista que en el campo de la música criolla le llaman “la segunda”. Pero es precisamente esto lo que tal vez Pinilla haya querido evocar. Del mismo modo que la idea de rasguear sobre una o dos cuerdas la generó escuchando a un guitarrista aficionado que tocaba una vieja guitarra a la que le faltaban cuerdas, aquí Pinilla podría estar recordando a aquel guitarrista popular que acompaña una marinera con los acordes más conocidos, haciendo dicha “segunda guitarra”.

En 1987, con décadas de experiencia en el campo creativo compositivo, Pinilla debió haber sido muy consciente de la carga simbólica que representaba concluir de esa manera *Tres piezas para guitarra*. Posiblemente, no fue sino una intención de reafirmar su valorización de lo popular y su valor estético intrínseco, pero sin dejar de lado sus intenciones creadoras que lo acompañaran a lo largo de los años.

Acabar de tal forma *Tres piezas para guitarra*, en los años 60 o 70, pudiera haber sido todo menos una actitud vanguardista, si pensamos en aquella vanguardia caracterizada por su negación del pasado y de las fuentes populares. Sin embargo, para 1987 su actitud estética pudo haber sufrido algunos cambios, algo que, por lo demás, fue medianamente común en compositores que pertenecieron a movimientos vanguardistas –como Krzysztof Penderecki, por poner sólo un caso– y cuyos lenguajes tuvieron cambios radicales con el paso de los años. Con respecto a Pinilla, se observan planteamientos muy distintos si se relacionan entre sí el *Estudio sobre el ritmo de la marinera* y la de *Tres piezas...*

3.3.3. Análisis poético externo

Precisamente, una comparación del *Estudio sobre el ritmo de la marinera* con la “Marinera” –hay 28 años de diferencia entre las fechas de creación– muestra dos propuestas muy diferentes, a pesar de que Pinilla reelabora pasajes completos de la obra de 1959, adaptándolos al propio idioma de la guitarra. En la primera, el nivel de abstracción de la danza es mucho mayor, mientras que, en la pieza para guitarra, la danza parece ser el centro de su atención.

El *Estudio...* explora diversos ritmos propios del estilo, –el análisis de Edgar Válcárcel (1999, pp. 133-135) demuestra la cantidad de variantes rítmicas empleadas– pero presenta también alteraciones significativas a la métrica de la marinera tradicional como el empleo del compás de 5/8. Asimismo, la linealidad y continuidad entre los distintos segmentos es más compleja de determinar, pareciendo formar incluso una especie de antidesarrollo, haciendo recordar a lo que señala Kofi Agawu (Agawu, 2012, pp. 491-515) con respecto a la *Sinfonía para instrumentos de viento* de Igor Stravinsky, en cuanto a su carencia de continuidad y desarrollo, sumado el empleo de especies de *flashbacks* en lugar de retornos verdaderamente provocados por el material musical. Porque en *Sinfonía*, según Agawu, un determinado material no provoca el siguiente, e igual sucede con el *Estudio...* Sin embargo, con la “Marinera” ocurre todo lo contrario, tal vez porque hay una intención de mostrar un centro tonal más explícito, reafirmada de manera contundente en la cadencia V-I final. En ella, los segmentos se suceden con un alto grado de continuidad, ya sea por contraste o por carecer de este, o tal vez porque, como lo anuncian los títulos, la pieza de 1959 se aproxima al ritmo popular de manera analítica, de tal manera que parece alejarse de la tradición, mientras que la pieza para guitarra pretende, ante todo, no dejar de ser una danza, mirando más de cerca dicha tradición, empleando varios de sus rasgos estilísticos como el uso de rasgueos y la

hemiola. Aquí no hay necesidad de un compás de 5/8, la “Marinera” emplea sólo los compases de 6/8 y 3/4 en yuxtaposición o superposición, como cualquier marinera tradicional.

3.3.4. Análisis estésico inductivo

Probablemente, sólo el oyente familiarizado con la marinera podría encontrar rastros de ella en esta pieza, porque si bien su propia constitución es menos abstracta que el *Estudio...* y por ella tal vez más fácil de comprender para el oyente, los aspectos melódico-lineales poco definidos (a diferencia de los elementos melódicos del “Huayno”) harán difícil su asociación con la danza. El oyente podría percibir claramente los distintos segmentos, el retorno a la primera parte en el final de la pieza, su carácter rítmico y danzario, pero aún para un oyente familiarizado con el estilo, esta “Marinera” será, probablemente, difícil de identificar como tal, debido al alto grado de abstracción de los elementos que la constituyen. Más aún, que el mismo oyente perciba como intención del compositor que lo que escucha es una recreación de la danza y del ambiente festivo que suele rodear su ejecución tradicional, resultará más complejo de prever, aunque en los momentos en que Pinilla indica “Ritmo de resbalosa”, con su progresión típica en mayor, que es a su vez un acercamiento más directo del compositor a la tradición popular, podría generar en el oyente, ciertas reminiscencias de ella, al igual que el uso recurrente de la hemiola.

3.3.5. Análisis estésico externo

Luego de aplicar la misma encuesta que se empleó para las dos piezas anteriores, se observan resultados disímiles en las respuestas.

El elemento tradicional que más se reiteró entre los encuestados fue –como sucediera con el “Huayno” – el rasgueo, coincidiendo de este modo con la explícita intención de Pinilla que se deduce de su reiterada indicación “rasgueo peruano”. Asimismo, en la descripción de los elementos solamente tres mencionaron cierta relación con la marinera, dos de ellos también por el

tipo de rasgueo, mientras que cinco de los encuestados consideraron al ritmo como un elemento de la música peruana a considerar, por su tipo compuesto, por las divisiones ternarias y por el uso de la hemiola.

De este modo, era previsible, que sólo dos encuestados asociaran la pieza con la marinera, mientras que cuatro de ellos lo asociaran al festejo, sin dejar de mencionar que uno remarcó el término más general de afroperuano.

Como elemento principal, ocho de los doce encuestados refirieron a diversos aspectos rítmicos: el patrón de tres corcheas, corchea y negra, los tresillos –aunque no están escritos como tal debido al indicador de 6/8–, así como los cambios de indicador de compás. Sólo uno de los encuestados se refirió a un aspecto tímbrico –el uso de armónicos– y otro considero más relevante el acorde de mi mayor.

En cuanto a las características que cada oyente en particular encontró, ninguna tuvo un peso mayor sobre otro, lo cual da un indicador de que la “Marinera” es la más polivalente de las tres piezas, es decir, con más puntos de referencia para la escucha, gracias a su mayor cantidad de elementos, pero, a su vez, la que dio lugar a una mayor ambigüedad en las respuestas. Dos de los comentarios se refirieron a aspectos formales, destacando el uso de secciones diferenciadas y el de un marcado contraste entre el canto, –siempre insinuado– y el rasgueo. Ambos comentarios se refieren a la forma en que se han articulado los diferentes segmentos, cada uno con un grado importante de cierre, lo que facilitó su comprensión y distinción como entidades constituidas por sí mismas.

Jean Molino (2011, p. 136) se pregunta “¿[p]or qué suponer que hay –o debe haber– una correspondencia precisa entre una partitura, su producción por el compositor y su recepción por el oyente? Tal vez porque, como afirma el mismo Molino (2011, p. 137) “[l]a percepción de la música

está basada en la selección, entre el continuo de sonidos, de estímulos organizados en categorías que surgen principalmente de nuestros hábitos de percepción”. Porque “la correspondencia más posible entre la producción y la recepción (...) es simplemente un fin, un ideal que nunca se alcanza”. De este modo, si Pinilla quiso establecer una asociación con el estilo tradicional, esta pieza ha producido cierto desfase entre lo que se observa en la partitura y lo que el oyente ha percibido, –empezando por el mismo título–, en especial, por el hecho de que prácticamente no fue reconocida como una marinera, sino de manera lejana, estableciéndose aquí, observando la totalidad de la obra, un retorno a la ambigüedad perceptiva del “Triste”.

3.3.6. Análisis comunicacional

El análisis del nivel neutro reveló la lógica interna de la pieza, además de sus intenciones por asociarla con una idea de peruanidad a través de indicaciones subjetivas como “rasgueo peruano”, pero esa peruanidad se sostiene principalmente en el ritmo. Esa manera de asociar con lo peruano parece haber sido intencional en el compositor al igual que lo fue en el “Huayno”. Es la manera en que Pinilla, compositor forjado en un periodo moderno y cosmopolita, comprendió el ser peruano. Pero dicha peruanidad se transmite al receptor parcialmente, probablemente por la ausencia de referencias melódicas más directas.

Bien ha señalado Wade Matthews, que “[l]a noción de la obra de arte como plasmación inequívoca de las intenciones del artista individual y/o como vehículo para transmitir una idea directamente del artista al espectador se descartó hace ya mucho tiempo.” Para agregar que, si “el artista es un sujeto con subjetividad propia, no lo es menos el espectador que contempla su obra.” (Matthews, 2012, p. 159)

Capítulo IV Conclusiones

La direccionalidad de las *Tres piezas para guitarra*, vistas como totalidad, denota un camino que transita desde lo que es tonalmente inestable a lo tonalmente estable; desde la ambigüedad sonora –mas no constructiva– del “Triste” hasta un V – I en *mi* mayor de la última de las piezas. El esquema de la figura 21 traza dicha direccionalidad.

Figura 21

TRISTE	HUAYNO	MARINERA
Ambigüedad tonal entre <i>mi</i> y <i>mi</i> bemol	Centro tonal más definido (<i>la</i>)	Secuencias armónicas tonales. Cadencia perfecta en <i>mi</i> mayor

Analizando el cuadro, se podría considerar que Pinilla expone la “Marinera” como una resolución del breve ciclo o incluso, una resolución de la ambigüedad del “Triste”. Esas relaciones tan lejanas son difíciles de percibir, pero son importantes para la lógica interna de la composición.

Si, como lo ha señalado Aurelio Tello, (2011, p. 146) Pinilla “percibe el surgimiento de una música nacional en Perú como el producto de inconsecuentes saltos estilísticos o como la resuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folklóricos”, *Tres piezas para guitarra*, parece ser su última respuesta a una pregunta que se plantearon implícitamente muchos compositores peruanos, acerca de cómo relacionarse con la tradición y el pasado. Pinilla optó por marcar distancia con el nacionalismo y el indigenismo, más allá de la reminiscencia de un símbolo –“rasgueo indio”– en el “Huayno”. Decidió también no formar parte de aquella confrontación de la que hablaba Juan Orrego Salas (1980, p. 174) entre “las grandes formas musicales del Viejo Mundo –pertenecientes a esta tradición– y el patrimonio popular.”

Enrique Iturriaga, citado por Correa de Azevedo (1980, p.54) se preguntaba también “¿por qué ese nacionalismo cuando el mundo tiende cada vez más a unificarse culturalmente? ¿Por qué, pues, querer *particularizarse* en lugar de *universalizarse*?”. El mismo Celso Garrido-Lecca (Martínez, 2012, p. 100) recuerda que cuando Pinilla estudiaba en Alemania, su maestro consideraba su música muy asociada a la danza induciéndolo a concebir la música como un hecho sonoro por sí mismo.

Ese carácter rítmico y dancístico que Garrido-Lecca (Martínez, 2012, p. 101) considera como característica general de los compositores latinoamericanos del siglo XX, asociado a una cotidianidad de lo popular se ha visto reflejado especialmente en el “Huayno” y la “Marinera”, pero sin dejar de ser tratados como hechos sonoros por sí mismos, como se ha visto en el tratamiento de sus diversos parámetros. No se encuentran en *Tres piezas para guitarra* lo que Garrido-Lecca (Martínez, 2012, p. 101) ha llamado la “exageración permanente de una música dancística que está recordando siempre la danza original”. Y, al parecer, los oyentes lo entendieron así: sólo el “Huayno” fue reconocido como tal precisamente por el ritmo y algunos pasajes melódicos, mientras que las otras dos piezas fueron vagamente asociadas con los géneros que referenciaban. Esa ambigüedad también parece estar estructurada, donde el “Huayno” ocupa el centro de la obra como totalidad, delimitada por sus dos extremos –el “Triste” y la “Marinera”, que, desde el punto de vista de su asociación con un género musical, serían inestables.

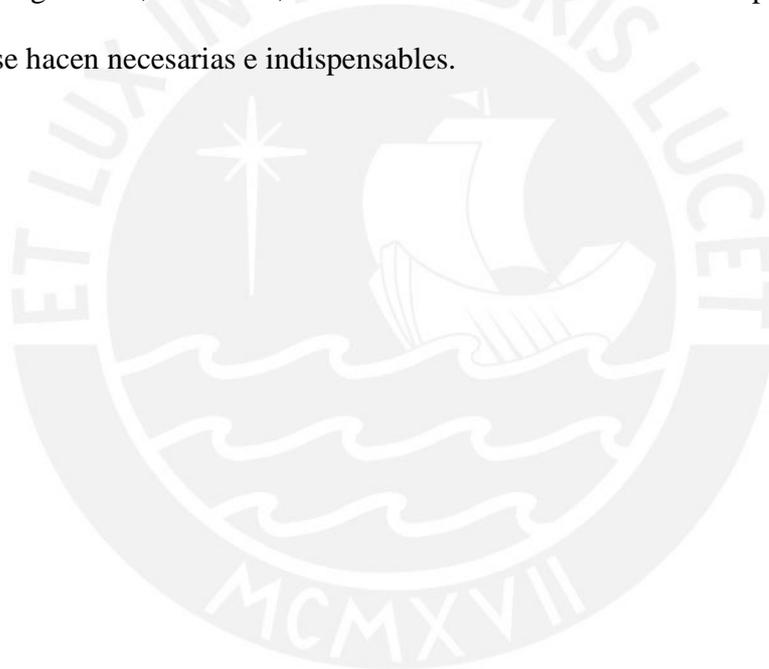
Si “la relación entre el signo musical y aquello que representa no es sino fruto de una convención que aparece en un momento determinado de la historia de la música” (Imberty, p. 177.) ¿cuál es aquella convención en el caso de *Tres piezas para guitarra*? ¿Por qué el compositor decidió reunir tres géneros musicales peruanos en una sola composición? Ha dicho el poeta Emilio Westphalen, citado por Rebaza (2000, p. 58) que “el pasado es siempre piedra de toque, modelo o

medida de que se sirve para afirmarse y reconocerse. (...) El artista no hace teoría del pasado y de su transmisión. No más lo utiliza, ya sea inmediato o lejano”. Eso parece ser lo que sucede con la obra para guitarra: parte de su pasado tradicional, pero no recurre, al menos no persistentemente, a sus elementos más reconocibles, es decir, a sus convenciones que se establecieron producto de la práctica musical.

Pinilla, al poner los títulos de las tres piezas, recurre a la facultad evocativa de las palabras. Estas en sí, son signos que siempre nos remiten a algo, aunque no nos remitan a la cosa en sí: los evoca, pero no lo son. El oyente que escuche la obra conociendo los títulos, intentará crear la asociación entre su escucha y el género al que alude el título. Entonces, ¿qué es lo que comunica la obra en cuanto signo?

Tres piezas para guitarra es, finalmente, una reinterpretación del sentido de peruanidad, o, en todo caso, una reafirmación de que la modernidad parte del pasado –como pensaban los artistas de su generación–, un pasado que Pinilla evoca subliminalmente, en una obra que no es sino el reflejo de sus propias estructuras culturales. Porque la obra, finalmente, no es ni triste, ni huayno, ni marinera, sino, se refiere más a las sensaciones que produce en él sus versiones tradicionales, pero no como música pura, sino asociados a sus propios contextos: la carga de serenidad y melancolía del triste norteño, el ritmo frenético y el ambiente festivo que rodea un huayno carnavalesco, y el ambiente festivo que rodea la interpretación de una marinera. Traduce Pinilla la atmósfera general de estas piezas, más subjetiva en el caso del “Triste”, no la música de esos estilos, necesariamente, sino, las versiones tradicionales que fueron recibidas por el compositor como estímulos sonoros, principalmente, del mismo modo que estimularon creativamente a los pintores de la generación del 50, las obras de arte precolombino, independientemente de su valor histórico.

Tres piezas para guitarra conforma un paisaje sonoro en el que Pinilla implícitamente afirma que un género musical no es solo su texto sino todo un entramado cultural, que él, en su faceta de investigador, conoció muy bien, y que no es necesario reconstruir todo aquel texto musical para poder recrearlo. Asimismo, resume en una sola obra sus propias nociones de tradición, de vanguardia y peruanidad, conceptos que se reúnen y se entrecruzan alrededor de las intencionalmente ambiguas imágenes de la danza que rodean la obra; conceptos que, a su vez, podrán servir como punto de partida para el análisis de otras obras de Enrique Pinilla, en el marco de ulteriores investigaciones, las cuales, considerando la trascendencia de su personalidad para la cultura peruana, se hacen necesarias e indispensables.



Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Contreras, C. y Cueto M. (2018). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Correa de Azevedo, L. (1980). La música de América Latina. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música*: (pp. 53-70). México D.F.: Siglo XXI editores.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. (R. Berdagué, Trad). México D.F.: Planeta-De Agostini, S.A.
- Imberty, M. (2011). La *Cathédrale engloutie* de Claude Debussy: de la percepción al sentido. (L. López y R. López, Trads.) En S. Gonzáles y G. Camacho (Coords.), *Reflexiones sobre semiología musical*: (pp. 215-285). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martínez, M. (2002). La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo, Revista de la Universidad de Lima*, 23, 87-105.
- Matthews, W. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica. En M. de Vega (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*: vol. 4. México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Bibliográfico.
- Molino, J. (2011). Hecho musical y la semiología de la música. (J. C. Zamora, Trad.) En S. Gonzáles y G. Camacho (coords.), *Reflexiones sobre semiología musical*: (pp. 112-172). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Nattiez, J.-J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La catedral engloutie* de Debussy. (M. Stern, Trad.) En S. Gonzáles y G. Camacho (coords.), *Reflexiones sobre semiología musical*: (pp. 2-39). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Neves, J. M. (1980). Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música*: (pp. 199-225). México D.F.: Siglo XXI editores, S.A.

- Orrego-Salas, J. (1980). Técnica y estética. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música*: (pp. 174-198). México D.F.: Siglo XXI editores, S.A.
- Padilla, A. (1995). *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicology.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. (Tesis de doctorado). Instituto de Investigación de las Artes, Helsinki, Finlandia.
- Pinilla, E. (19 de enero de 1962). Para qué sirve la música. *Expreso*, p. 11.
- Pinilla, E. (25 de enero de 1962). Posibilidades de la música electrónica. *Expreso*, p. 11.
- Pinilla, E. (1966). La música contemporánea en el Perú, *Fanal*, 21, (79),19-23. Lima: International Petroleum Company, Limited.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía (Ed.), *Historia del Perú*: t.9. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. En Bolaños et al: *La música en el Perú*: (pp. 125-213). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Pinilla, E. (2019). *Ismandro*. Lima: Universidad de Lima, FONDEO Editorial.

Quezada, J. (1999). *Compositores peruanos del siglo XX. Enrique Pinilla*. Lima: Centro de estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rebaza L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Reyes, R. (2019). *Lima: Narrativa, sociedad, espacio*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Vicerrectorado de Investigación.

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

Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

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

ANEXOS

Anexo 1 Partitura de "Triste" de *Tres piezas para guitarra* de Enrique Pinilla.

Escritas especialmente para Virginia Yep
Tres Piezas para Guitarra

1. "Triste"

Enrique Pinilla
Lima, 1987

Andante muy cantabile $\text{♩} = 60$

mf

mp *poco cresc.*

casi f

dim. *mf*

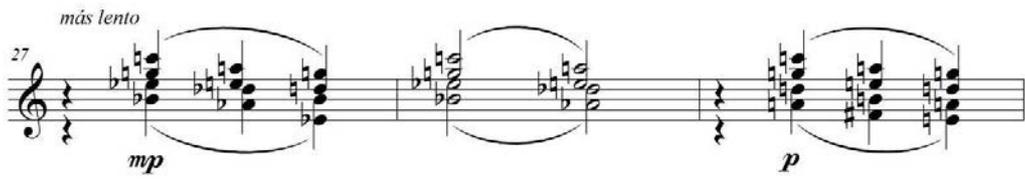
poco cresc. *dim.*

mp *mf* *mp* *mf*

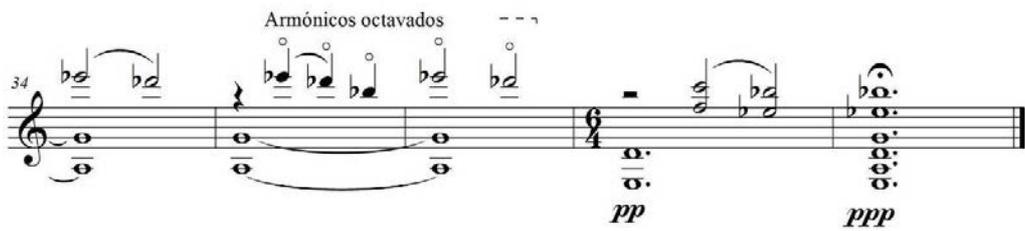
mp *p* *pp* *mf*

Tres Piezas para Guitarra

24 

más lento
27 

muy expresivo
30 

Armónicos octavados
34 

Anexo 2 Partitura de “Huayno” de Tres piezas para guitarra de Enrique Pinilla.

2. Huayno

Allegro (♩ = 100)

mf (Mano izquierda sola presionando las cuerdas) *cresc.*

5 *f* *dim.*

9 (Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas) *mf* *casi f*

15

19 Rasgueo en una sola cuerda *mf* Rasgueo indio *f*

24 *sempre f*

28 *cresc.* *ff*

32 *dim.*

2. HUAYNO

Rasgueado sobre tres cuerdas

36 *mp* *dim.*

40 *p dim.* *pp* *f* *Rasguea m.d.*

44 *f* *pp* *(Mano izquierda sola presionando las cuerdas) m.i.*

48 *m.d.* *m.i.* *casi f*

52 *mf*

56 *dim.* *mp*

60 *mf cresc.*

63 *mf*

2. HUAYNO

(bien marcado el tema)

67 *f* *mp* *mf* *mp*

71 *mf* *mp*

74

77 *casi f* *mf* *casi f* *Rasgueo en dos cuerdas golpeando la caja*

80 *mf*

83 *gliss.* *casi f* *mf*

86 *gliss.* *casi f*

89 (Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas) *casi f*

Detailed description: The musical score is written for guitar in a single system. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 67-70) features a melody in the treble clef with a dynamic of *f* and a bass line in the bass clef with a dynamic of *mp*. The second staff (measures 71-73) continues the melody and bass line with a dynamic of *mf* and *mp*. The third staff (measures 74-76) shows the melody and bass line with a dynamic of *mf*. The fourth staff (measures 77-79) features a melody with a dynamic of *casi f* and a bass line with a dynamic of *mf*. A technique instruction, "Rasgueo en dos cuerdas golpeando la caja", is written above the bass line in measure 78. The fifth staff (measures 80-82) shows a bass line with a dynamic of *mf*. The sixth staff (measures 83-85) features a melody with a dynamic of *casi f* and a bass line with a dynamic of *mf*. A technique instruction, "gliss.", is written above the melody in measure 83. The seventh staff (measures 86-88) shows a bass line with a dynamic of *casi f* and a technique instruction, "gliss.", written above the bass line in measure 86. The eighth staff (measures 89-91) features a melody with a dynamic of *casi f* and a technique instruction, "(Rasgueo incisivo sobre dos cuerdas)", written above the melody in measure 89.

2. HUAYNO

93

Anexo 3 Partitura de “Marinera” de *Tres piezas para guitarra* de Enrique Pinilla.

3. Marinera

Allegro moderato ♩. = 80

Golpear *ff*, como sobre un teclado, con las yemas de ambas manos

Rasgueado peruano

Marcar bien la línea melódica

ff *mf* *poco cresc.* *f*

mf *ff*

mf *poco cresc.* *f*

3. Marinera

43 *mf* *poco cresc.* *f*

49 *f* *ff* *f* XII

55 VII *ff* Rasgueado peruano VIII VII

60 XII Rasgueado peruano VII Ritmo de resbalosa *ff*

65 Rasgueado peruano *ff* Rasgueado peruano

70 Ritmo de marinera *f* *cresc.* *ff* *mf*

75 *mf* *mf* *sempre mf*

81 *poco cresc.* *f* Sonido metálico

3. Marinera

86 *poco a poco cresc.* **f**

92 *ff* Rasgueando Rasgueado peruano *simile*

97 Rasgueado simple Rasgueado peruano

102 **f**

107

112 **mf**

117 *rit.* *a tempo* *poco cresc.* **mp dim.**

124 *rit.* **mf** *poco cresc.* *dim.* **mp**

131 *espressivo* **mp** **p** **mp**

3. Marinera

136 *mp*

Golpear *ff*, como sobre un teclado, con las yemas de ambas manos

143 *f* *f*

149 *f*

155 XII Rasgado peruano VII XII VII *ff* *f* *ff*

161 *mf* *poco cresc.* *f* *mf*

167 *ff*

172 *mf*

177 *poco cresc.* *f* *mf* *poco cresc.* *f*

183 *mf* *poco cresc.* *f*

Marcar bien la línea melódica

3. Marinera

188 *f* *ff*

193 *f* Rasgueado peruano XII VII V *ff*

198 (8va) VII XII Rasgueado peruano VII 8va *ff*

Ritmo de resbalosa Rasgueado peruano

203 *ff*

207 Rasgueado peruano *ff*

Detailed description: The score is for a piece titled '3. Marinera'. It consists of five systems of music. The first system (measures 188-192) is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It starts with a dynamic of *f* and ends with *ff*. The second system (measures 193-197) is a guitar line in treble clef with a 6/8 time signature. It features various techniques: Rasgueado peruano (measures 193-194), XII (measures 195-196), VII (measures 196-197), and V (measures 197-198). The dynamic is *f* at the start and *ff* at the end. The third system (measures 198-202) is a guitar line in treble clef with a 3/4 time signature. It includes techniques like (8va) (measures 198-199), VII (measures 199-200), XII Rasgueado peruano (measures 200-201), and VII 8va (measures 201-202). The dynamic is *ff*. The fourth system (measures 203-206) is a guitar line in treble clef with a 3/4 time signature. It is labeled 'Ritmo de resbalosa' and 'Rasgueado peruano'. The dynamic is *ff*. The fifth system (measures 207-210) is a guitar line in treble clef with a 3/4 time signature. It is labeled 'Rasgueado peruano' and ends with a double bar line. The dynamic is *ff*.