

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Análisis musical de tres piezas para piano del compositor
Carlos Sánchez Málaga (Arequipa 1904-Lima 1995)

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología que
presenta:

María del Pilar Zúñiga Dulanto de Montalván

Asesor:

Raúl Renato Romero Cevallos

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Raúl Renato Romero Cevallos, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis de Investigación titulada: "Análisis musical de tres piezas para piano del compositor Carlos Sánchez Málaga (Arequipa 1904-Lima 1995)" de la autora María del Pilar Zúñiga Dulanto de Montalván, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud del 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Tumitin* el 14 de julio del año 2023.
- He revisado con detalle dicha Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 2 de julio del 2023

Apellidos y nombres del asesor: Romero Cevallos, Raúl Renato	
DNI:08234505	Firma
 https://orcid.org/0000-0002-4572-3865	

MCMXVII

RESUMEN

Esta tesis se propone realizar el análisis musical de la obra pianística más significativa del compositor arequipeño Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), incorporando en este proceso un enfoque auto-etnográfico, complementado con mi experiencia como ejecutante de sus obras. Es en esta línea en que presentaré mis recuerdos más saltantes de mis sesiones pianísticas con Carlos Sánchez Málaga, en las cuales se intercalaban sugerencias técnicas con observaciones sobre el sentido y significado simbólico de las piezas a ejecutarse. Estas evocaciones serán sometidas a una verificación sistemática a través del análisis musical y me servirán para explicar, en base a mi propia experiencia como parte del proceso de enseñanza del compositor bajo estudio, el alcance y carácter de las obras presentadas. El análisis musical distinguirá entre cuatro aspectos: formales, modales, motivicos-temáticos y simbólicos. He seleccionado tres de las obras pianísticas más relevantes de Don Carlos: *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* y *Yanahuara*, compuestas durante la década del veinte, coincidente con los años en los que el indigenismo, influencia las artes, la política y la intelectualidad en general de manera intensa. Representantes de un abordaje compositivo diferente: *Acuarelas Infantiles*, suite cargada de imágenes impresionistas; *Cayma*, representación del paisaje sonoro de ese andino distrito arequipeño con reminiscencias andinas y *Yanahuara*, obra de programa, que se condice con el subtítulo Día de Difuntos, describiéndolo magistralmente a partir de los efectos sonoros que logra. También se revela que la obra de Sánchez Málaga está cruzada por la influencia de la armonía impresionista; de la politonalidad y la polirritmia, sin dejar de incluir la música tradicional arequipeña.

PALABRAS CLAVE: Carlos Sánchez Málaga - Análisis musical - Nacionalismo musical - *Acuarelas Infantiles* - *Cayma* – *Yanahuara*

ABSTRACT

*This thesis proposes to carry out the musical analysis of the most significant piano work of the Arequipa composer Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), incorporating in this process an auto-ethnographic approach, complemented with my experience as a performer of his works. It is in this line that I will present my most striking memories of my piano sessions with Carlos Sánchez Málaga, in which technical suggestions were interspersed with observations on the meaning and symbolic meaning of the pieces to be played. These evocations will be subjected to systematic verification through musical analysis and will help me to explain, based on my own experience as part of the teaching process of the composer under study, the scope and character of the works presented. The musical analysis will distinguish between four aspects: formal, modal, motivic-thematic and symbolic. I have selected three of the most relevant piano works by Don Carlos: *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* and *Yanahuara*, composed during the 1920s, coinciding with the years in which indigenismo intensely influenced the arts, politics and the intelligentsia in general. Representatives of a different compositional approach: *Acuarelas Infantiles*, a suite loaded with impressionist images; *Cayma*, representation of the soundscape of that Andean district of Arequipa with Andean reminiscences; and *Yanahuara*, a program work, which is consistent with the subtitle *Day of the Dead*, masterfully describing it from the sound effects it achieves. It is also revealed that the work of Sánchez Málaga is crossed by the influence of impressionist harmony; of polytonality and polyrhythm, while still including Arequipa's traditional music.*

KEY WORDS: *Carlos Sánchez Málaga - Musical analysis - Musical nationalism – *Acuarelas Infantiles*- *Cayma* – *Yanahuara**

DEDICATORIA

A mis padres que incentivaron con amor en mí el arte musical desde tan pequeña

A Fernando, confeso amante de “la música”

A mis hijos... músicos impenitentes, apasionados... mis frutos

A mis nietos y su aroma musical, que perfuma mi vida

A la música que sigue congregando afectos a mi alrededor, aún para lograr este documento

A mis alumnos, entusiastas colaboradores e inspiración constante

AGRADECIMIENTOS:

a Raúl Renato Romero, mi asesor, sus conocimientos y sencillez, siempre acompañados de un café

a los Profesores Eméritos y Honorarios del Conservatorio Nacional de Música, su información valiosísima y su intacto amor por el claustro académico

a Fernando Montalván, por acompañarme en esta travesía desde el inicio.

ÍNDICE

RESUMEN.....	i
ABSTRACT.....	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE.....	iv
LISTA DE FIGURAS.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1	
1. Análisis musical de <i>Acuarelas Infantiles</i> (Lima, 1933).....	9
1.1. <i>Escala menor</i>	9
1.1.1. Aspectos formales	9
1.1.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	11
1.1.3. Aspectos modales.....	13
1.1.4. Aspectos simbólicos.....	13
1.2. <i>La Queja</i>	16
1.2.1. Aspectos formales.....	16
1.2.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	17
1.2.3. Aspectos modales.....	20
1.2.4. Aspectos simbólicos.....	22
1.3. <i>Terceras</i>	25
1.3.1. Aspectos formales.....	25
1.3.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	25
1.3.3. Aspectos modales.....	27
1.3.4. Aspectos simbólicos.....	27
1.4. <i>Cuento del Gallinero</i>	30
1.4.1. Aspectos formales.....	30
1.4.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	30
1.4.3. Aspectos modales.....	32
1.4.4. Aspectos simbólicos.....	32

1.5. Clase de Canto.....	36
1.5.1. Aspectos formales.....	36
1.5.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	36
1.5.3. Aspectos modales.....	39
1.5.4. Aspectos simbólicos.....	39
CAPÍTULO 2	
2. Análisis musical de <i>Cayma</i>	45
2.1. Aspectos formales.....	46
2.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	47
2.3. Aspectos modales.....	52
2.4. Aspectos simbólicos.....	53
CAPÍTULO 3	
3. Análisis musical de <i>Yanahuara</i>	57
3.1. Aspectos formales.....	58
3.2. Aspectos motivicos-temáticos.....	61
3.3. Aspectos modales.....	65
3.4. Aspectos simbólicos.....	66
CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	77
APÉNDICE 1.....	79
APÉNDICE 2.....	100
APÉNDICE 3.....	107

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Introducción que incluye el motivo I y la cadencia polimodal - <i>Escala menor</i>	10
Figura 2. Disolución polimodal hacia A' - Motivo I en A' <i>Escala Menor</i>	10
Figura 3. Análisis de la estructura de la melodía – <i>Escala Menor</i>	11
Figura 4. Postludio sobre Motivo I - <i>Escala Menor</i>	12
Figura 5. Transcripción que resume el análisis de <i>Escala Menor</i>	14
Figura 6. Sub sección a de 3 compases - <i>La Queja</i>	16
Figura 7. Sub sección a' de 4 compases - <i>La Queja</i>	16
Figura 8. Sub sección b de 4 compases - <i>La Queja</i>	17
Figura 9. Final de A' - <i>La Queja</i>	17
Figura 10. Motivo de gesto cadencial al finalizar la introducción y el interludio - <i>La Queja</i>	18
Figura 11. Análisis melódico de Introducción interludio – Secciones A y A' – Final de A y A' - <i>La queja</i>	18
Figura 12. Análisis de la estructura melódica - <i>La Queja</i>	20
Figura 13. Sección A sub sección a – Análisis modal - <i>La Queja</i>	21
Figura 14. Sección A sub sección a' Análisis modal – <i>La Queja</i>	21
Figura 15. Sección A subsección b Análisis modal - <i>La Queja</i>	21
Figura 16. Sección A final Análisis modal - <i>La Queja</i>	22
Figura 17. Transcripción que resume el análisis de <i>La Queja</i>	23
Figura 18. Ostinato de terceras paralelas en el acompañamiento – <i>Terceras</i>	25
Figura 19. Análisis de la melodía y análisis melódico estructural – <i>Terceras</i>	26
Figura 20. Disolución en la que aparece el Fa – <i>Terceras</i>	27
Figura 21. Superposición de La eólico y Do Jónico – <i>Terceras</i>	27
Figura 22. Transcripción que resume el análisis de <i>Terceras</i>	29
Figura 23. Sección A Motivo 1: Canto del Gallo (Tetracordo fa#, sol, la, si) - <i>Cuento del Gallinero</i>	31
Figura 24. Sección A Motivo 2 - <i>Cuento del Gallinero</i>	31
Figura 25. Sección A' Motivo 2: transporte de tetracordios - <i>Cuento del Gallinero</i>	32
Figura 26. Transcripción que resume el análisis de <i>Cuento del Gallinero</i> ...	34

Figura 27. Poliacorde y politonalidad desde la introducción - <i>Clase de Canto</i>	36
Figura 28. Sección A: Pasaje Politonal - <i>Clase de Canto</i>	37
Figura 29. Sección A': Pasaje politonal incluyendo escala mayor de Do – <i>Clase de Canto</i>	38
Figura 30. Sección B: Motivo 6 inicial – <i>Clase de Canto</i>	38
Figura 31. Sección B: Análisis del desarrollo melódico - <i>Clase de Canto</i>	39
Figura 32. Transcripción que resume el análisis de <i>Clase de Canto</i>	41
Figura 33. Introducción: <i>Cayma</i>	46
Figura 34. Análisis de la melodía y análisis melódico estructural – <i>Cayma</i>	47
Figura 35. Introducción – Frase A: Comparación de la estructura melódica – <i>Cayma</i>	48
Figura 36. Sección A: a b b, análisis melódico y Análisis estructural de la melodía <i>Cayma</i>	49
Figura 37. Sección A: Textura – <i>Cayma</i>	49
Figura 38. Introducción y Frase B: comparación de estructura melódica - <i>Cayma</i>	50
Figura 39. Sección B: Análisis melódico y Análisis estructural de la melodía – <i>Cayma</i>	50
Figura 40. Sección B: Textura – <i>Cayma</i>	51
Figura 41. Postludio de <i>Cayma</i>	52
Figura 42. Transcripción que resume el análisis de <i>Cayma</i>	53
Figura 43. Sección A: Motivo 1: <i>Yanahuara</i>	57
Figura 44. Sección B: sub sección a Textura parafónica – <i>Yanahuara</i>	58
Figura 45. Sección B: Arpegio Polimodal y Motivo 2 – <i>Yanahuara</i>	58
Figura 46. Sección B: Motivo 2 – <i>Yanahuara</i>	59
Figura 47. Motivo 3 que anuncia Recitativo – <i>Yanahuara</i>	59
Figura 48. Sección B: Subsección a' en textura parafónica – <i>Yanahuara</i>	60
Figura 49. Sección Final – <i>Yanahuara</i>	60
Figura 50. Sección Final Motivo 4 – <i>Yanahuara</i>	61
Figura 51. Secciones A y A': Análisis melódico y estructura de la melodía – <i>Yanahuara</i>	61

Figura 52. Sección B: Análisis estructural de la melodía – <i>Yanahuara</i>	62
Figura 53. Sección Final: Análisis melódico – <i>Yanahuara</i>	63
Figura 54. Sección Final: Análisis estructural de la melodía – <i>Yanahuara</i>	64
Figura 55. Postludio Análisis melódico y estructural de la melodía - <i>Yanahuara</i>	65
Figura 56. Simbolismos: <i>Yanahuara</i> : (c. 29 a 32).....	66
Figura 57. Simbolismos: <i>Yanahuara</i> : (c. 33).....	67
Figura 58. Simbolismos: <i>Yanahuara</i> : (c.38).....	67
Figura 59. Simbolismos: <i>Yanahuara</i> : (c.62).....	67
Figura 60. Transcripción que resume el análisis de <i>Yanahuara</i>	68



INTRODUCCIÓN

Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) es un personaje que no ha sido estudiado aún por los musicólogos. No se le ha conocido ni reconocido en todas sus dimensiones. Este trabajo no pretende agotar el estudio del hombre, el formador, el promotor cultural, el músico, el compositor, el director de coros, el arreglista, el amante de su tierra. Lo que me propongo hacer en esta tesis es el análisis musical de su obra pianística más significativa, informado por mi propia experiencia de vida como alumna suya y ejecutante de sus obras, las cuales fueron corregidas y explicadas por él mismo, sobre todo en cuanto al significado simbólico de cada una de ellas y en la interpretación que él personalmente hacía de cada uno de sus “motivos”. Desarrollo, entonces, la práctica de la auto-etnografía tal como lo entiende Guerrero Muñoz cuando afirma que ésta “es una modalidad de investigación etnográfica que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios” (2014:237). Mi visión será, entonces, la de una investigadora analista, pero también de quien conoció a su héroe musical a la edad de 4 años. Él presidía el jurado del riguroso Examen de Ingreso al Conservatorio Nacional de Música, en 1959, año en el cual postulé e ingresé como alumna regular de la institución, a los cinco años, como testimonian documentos de la época. Desde esa edad gocé de su cariño y sus enseñanzas.

En la presente tesis, me ocuparé de tres composiciones seleccionadas de la obra pianística de Sánchez Málaga, las cuales marcaron el rumbo de mi vida como intérprete y maestra de piano. Tres obras que el mismo autor me corrigiera con celeridad e interés en diferentes momentos de mi vida. Momentos que atesoro y no puedo dejar de colocar en blanco y negro; pues la historia debe ser contada a veces por sus propios protagonistas para que no se pierda en el olvido. Ellas son *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* y *Yanahuara*.

Dada su condición de director del Conservatorio Nacional de Música, y la simpatía que despertaban sus obras entre el personal docente, las maestras de

piano las hacían interpretar con cierta frecuencia. Mi maestra, Lucha Negri,¹ quien guardaba con él una relación de “padre musical”, le solicitaba que asistiera a las clases y corrigiera la interpretación de sus composiciones a algunos de sus alumnos. Yo fui una de las seleccionadas y por ello pude beber directamente de la fuente del compositor, escuchar sus indicaciones, secretos y explicaciones, adecuadas para una niña de mi edad.

Esas experiencias, junto con los testimonios de algunos Profesores Eméritos del Conservatorio, de compositores de diversas generaciones y profesores de piano, así como los contenidos del blog que le dedicáramos en el centenario de su nacimiento; serán voces que hablarán a través de los análisis que presento en esta tesis para dejar sentado la figura y los aportes del compositor Carlos Sánchez Málaga.

El análisis de su obra coral y de cámara queda para posteriores investigaciones. De igual manera su contribución como maestro y promotor de las escuelas regionales (sueño que dejó inconcluso); de los concursos de coros y festivales; así como tantos otros proyectos en pro del desarrollo de la vida musical y la profesionalización del músico, que deberán ser nuevas líneas de investigación a ser desarrolladas a profundidad.

Se incluyen como apéndices a la tesis la transcripción de dos extensas entrevistas al compositor realizadas, una por Enrique Iturriaga y otra, por la Radio Filarmonía de Lima, Perú; así como el elogio fúnebre dedicado a él por el compositor Enrique Iturriaga. Estos tres documentos sirven no sólo como fuentes de investigación sino para balancear y complementar mi propia visión como discípula del compositor bajo estudio. De igual manera se incluye el manuscrito de la obra *Yaraví*, dedicada a Francisco Ibáñez, pues el “punto” de Carlos Sánchez Málaga, manifiesto en su caligrafía musical y escrito de frente con tinta, como ponderaba Enrique Iturriaga, dice mucho de su personalidad artística y musical.

¹ Zúñiga, P. “*Lucha Negri, Pianista y Maestra: Homenaje en sus cien años*”, 2020, https://www.academia.edu/43044465/LUCHA_NEGRI_PIANISTA_Y_MAEISTRA_HOMENAJE_EN_SUS_CIEN_A%C3%91OS (consultada el 15 de febrero del 2023)

La transcripción del sentido homenaje que realizó Enrique Iturriaga en el día de los funerales de Carlos Sánchez Málaga, es fundamental pues expresa lúcidas e imprescindibles visiones sobre su obra, tales como esta:

“Su negativa a considerarse como compositor no tenía como causa la inseguridad técnica ni la falta de capacidad creadora, tampoco una falta de comunicación. Tendríamos, sí, que admitir, que su producción no fue extensa, lo que realmente hacía sufrir a Carlos. Su vida desde 1924, plena juventud, estuvo dedicada casi íntegramente a la enseñanza, no sólo por necesidad, sino también por vocación. La docencia particular y las responsabilidades con instituciones del estado lo envolvieron hasta ahogar sus impulsos creadores. Decía lamentándose: “he compuesto tan poco”. Nunca había un signo de amargura en él, ni en los momentos más dolorosos de su vida; pero cuando se lamentaba de no haber escrito más obras, había en su rostro un cierto gesto algo indefinido, como si de repente se sintiera vacío.”²

“La música de Carlos Sánchez Málaga partió indudablemente de la música tradicional, pero su voluntad de abstracción lo condujo a tratar de sintetizar sus vivencias, sus recuerdos sonoros y visuales en un estilo que a la vez dejaba huellas permanentes de su tierra y su gente, y se insertaba también en nuevas corrientes musicales armónicas que venían de otras latitudes”.³

La transcripción de las dos entrevistas ya citadas realizadas a Carlos Sánchez Málaga, fueron realizadas, la primera, por el Archivo de la Imagen y la Palabra de la fundación EDUBANCO, y fue conducida por el compositor

² En “Homenaje a Carlos Sánchez Málaga 2004”, <https://youtu.be/GT-sEo5uiA0>, consultado el 15/2/2023.

³ En “Homenaje a Carlos Sánchez Málaga 2004”, <https://youtu.be/GT-sEo5uiA0>, consultado el 15/2/2023.

Enrique Iturriaga Romero.⁴ La segunda entrevista fue realizada por Armando Sánchez Málaga para el programa Charla Dominical de la Radio Filarmonía de Lima en agosto de 1987, cuya grabación obra en los archivos de dicha Radio.⁵

Como ya establecimos anteriormente, tanto la historia de vida como la música de Carlos Sánchez Málaga están muy poco representadas en la historiografía de la música académica peruana. La fuente primordial para sus datos biográficos sigue siendo la Guía Musical del Perú de Carlos Raygada (1964). En ella se establece con claridad la estadía del maestro durante dos años en Santiago, Chile, y luego en Bolivia, en donde fue profesor de solfeo y canto coral en el Conservatorio de La Paz desde 1923 a 1929, cuando retorna a residir en la ciudad de Lima. En 1943 fue nombrado director de la Academia Nacional de Música Alcedo, siendo reconfirmado en el cargo cuando la institución cambia de denominación a Conservatorio Nacional de Música. En la misma fuente Raygada incluye un breve catálogo de sus obras, dividiéndolas en obras para piano solo (10), para canto y piano (7) y obras corales (10).⁶

Se entiende que la obra musical de Sánchez Málaga fue limitada en número, porque su dedicación a la gestión de la enseñanza musical absorbió la mayor parte de su tiempo, gran parte de ella concentrada en los primeros años de existencia del Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, constituye un repertorio que se ha mantenido en vigencia a lo largo del tiempo, que se interpreta con frecuencia, y que ha ameritado que la crítica musical considere a Carlos Sánchez Málaga como uno de los creadores más importantes en la historia de la música peruana.

⁴ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio Digital PUCP, <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15249> (consultado el 15/2/2023)

⁵ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio de Radio Filarmonía, <https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miff/> (consultado el 18/2/ 2023).

⁶ Una de sus obras para piano, “*Acuarelas Infantiles*” consta de 5 piezas. Por otro lado, de sus obras para canto y piano los denominados “Seis lieder” comprenden un igual número de canciones.

Zoila Vega Salvatierra (2006) ha contribuido a precisar con mayor exactitud algunos detalles biográficos de Sánchez Málaga, en especial sobre las fechas de creación o estreno de sus principales obras. Luego de mencionar que su formación musical en Arequipa corrió a cargo de Francisco Ibañez y Luis Duncker Lavalle, Vega cita que en el año 1926 su obra *Himno al Illimani* gana un concurso en la ciudad de La Paz y se estrena en Arequipa su obra *Vísperas*. Un dato cronológico importante que aporta Vega Salvatierra es referente a *Cayma* y *Yanahuara*, las cuales fueron, afirma la autora, interpretadas en el Teatro Arequipa en el año 1929, junto con otras como *Moscardón en el jardín*, *Yaraví*, *Estudio Incaico* y *Kaluyo* (Vega 2006:79). A eso suma el dato del año 1932 como fecha de aparición de *Acuarelas Infantiles*. Según Vega, para dicho año (1932) “toda su obra pianística estaba terminada o poseía referencias directas o indirectas al folclore o a elementos de Arequipa” (Vega 2006:79). El estudio de Vega Salvatierra sobre el compositor Roberto Carpio (2001), contemporáneo de, y cercano a, Sánchez Málaga, también aporta datos fundamentales acerca del contexto de su vida y obra.

Una de las menciones críticas más citadas, aunque bastante breve, sobre el compositor, es la realizada por Gerard Béhague en *Music in Latin America: an Introduction* quien se expresó así (1979:170; mi traducción):

“[El] siguió la misma tendencia indigenista que Valcárcel, pero con un énfasis menor en las evocaciones pre-coloniales o incaicas; quizás porque era de Arequipa, en donde las expresiones artísticas mestizas son las más conspicuas, prestó una mayor atención a la música folklórica del Perú moderno. Sus producciones como compositor estuvieron limitadas al piano y a la música vocal. *Cayma* y *Yanahuara*, para piano (ambas de 1928), revelan elementos tempranos del estilo indigenista, por ejemplo, el pentatonismo, las armonías paralelas, y algunos toques de virtuosismo”.

En cuanto al contexto de la música indigenista de las primeras décadas del siglo pasado, el estudio de Vega Salvatierra sobre la vida musical cotidiana en Arequipa en las primeras décadas del siglo veinte es fundamental para

entender el contexto cultural en el cual Carlos Sánchez Málaga se formó y desempeñó en sus primeros años de producción creativa (Vega Salvatierra 2006). Por otro lado, el posicionamiento de los compositores arequipeños dentro de la amplia corriente del indigenismo musical en el sur peruano en este mismo período, que incluye además a los grupos de compositores que florecieron en Cuzco y en Puno, ha sido delineado en un reciente estudio de Romero (2022).

En esta tesis presentaré un análisis musical de tres de las obras pianísticas más relevantes de Carlos Sánchez Málaga: *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* y *Yanahuara*. Las tres compuestas durante la década del veinte, coincidente con los años en los que el indigenismo en el Perú, corriente que influencia las artes, la política y la intelectualidad en general, llega a su más alta intensidad.

El propósito de este trabajo es el de iniciar el estudio sistemático de la obra musical de Sánchez Málaga, que como ya hemos establecido, es escaso o inexistente. Los estudios de Vega Salvatierra, sobre el compositor Roberto Carpio (2001), contemporáneo de y muy cercano a Sánchez Málaga sobre la vida musical arequipeña (2006), sin embargo, aportan datos fundamentales de contexto acerca de su vida y obra. Esta tesis también se ubica dentro del gran objetivo de documentar y analizar la música académica peruana de las primeras décadas del siglo veinte, que, en gran medida, al igual que el caso concreto de Carlos Sánchez Málaga, ha pasado desapercibida para la musicología peruana, con escasas excepciones.

Las fuentes más importantes que utilizaré en este trabajo serán las partituras originales de Carlos Sánchez Málaga de *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* y *Yanahuara*. Asimismo, como datos complementarios y de contexto al análisis musical que realizaré aquí, usaré fuentes secundarias como las ya mencionadas: entrevistas que el compositor brindó en vida a los archivos de la Fundación del Banco Continental para el Fomento de Educación y la Cultura

(EDUBANCO)⁷ y para Radio Filarmonía.⁸ Asimismo, utilizaré la grabación, y posterior transcripción, de las palabras del compositor Enrique Iturriaga en el elogio fúnebre con motivo de las exequias del compositor.⁹

De igual modo utilizaré los testimonios que me hicieran llegar Profesores Eméritos del Conservatorio y compositores de la generación del 70. Ellos, con sus recuerdos y apreciaciones construyen parte del personaje del compositor, pues cada uno se siente heredero de sus saberes; en su caso, llega a decir el compositor Luis Antonio Meza que “somos su mejor obra”.¹⁰

El análisis musical que utilizaré en esta tesis distinguirá entre cuatro elementos musicales, división que me permitirá observar y estudiar de manera más sistemática y precisa la estructura de las piezas pianísticas de Carlos Sánchez Málaga. Lo que denomino “aspectos formales” se refiere a la distinción de las grandes partes en que se divide la estructura de la pieza, que designaré por medio de letras en mayúscula o en minúscula según el caso. Por aspectos motivicos-temáticos entiendo la distinción de los principales motivos musicales utilizados en las piezas bajo análisis, y su probable o coincidente conversión en temas susceptibles de un mayor desarrollo musical posterior. Los aspectos modales consisten en un análisis de tipo armónico que pretende encontrar la ubicación y distinción de los modos en los que se mueven las melodías de las piezas del compositor. Y, por último, los aspectos simbólicos los defino como aquellos significados extra musicales en los que el compositor pensaba durante su periodo creativo y que proponía a los oyentes como imágenes o paisajes musicales, a la manera de la música programática característica del impresionismo francés, que constituyó la principal influencia cultural y artística en el compositor Carlos Sánchez Málaga.

⁷ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio Digital PUCP, <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15249> (consultado el 15/2/2023)

⁸ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio de Radio Filarmonía, <https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miffil/> (consultado el 18/2/2023)

⁹ En “Homenaje a Carlos Sánchez Málaga 2004”, <https://youtu.be/GT-sEo5uiA0>, consultado el 15/2/2023.

¹⁰ En “Don Carlos Sánchez Málaga 1904-2004”, <https://carlossanchezmalaga.blogspot.com/2004/11/pilar-ziga-gracias-por-hacer-de-sta.html>, consultado el 15/2/2023

Un hilo conductor en la tesis lo constituyen, como ya se dijo líneas arriba, mis propios recuerdos sobre el compositor y las indicaciones que me hacía cuando era su estudiante en el Conservatorio Nacional de Música. Utilizaré las técnicas de la auto-etnografía para incorporar estas memorias en el análisis de las composiciones de Carlos Sánchez Málaga, de manera que no solo constituyan una mera ilustración, sino que dialoguen con el análisis musical sistemático que realiza de las tres obras que me propongo incluir en este trabajo. En este sentido sigo la observación de Guerrero Muñoz cuando dice que “la evocación deba estar ‘apoyada’ en otros instrumentos, técnicas y fuentes que permitan completarla o verificar el sentido de ciertos hechos o experiencias que se van a relatar”.¹¹ En efecto, la auto-etnografía me permitirá reflexionar con mayor lucidez algunos aspectos de la estructura y significado de las tres obras aquí analizadas en el sentido que lo señala el mismo Guerrero Muñoz (2014:238):

“La auto-etnografía es una estrategia de investigación que incorpora por una parte las tradicionales referencias a la actividad etnográfica, y por otra parte, la propia biografía del investigador. Pero ¿en qué sentido y con qué propósito se añade la voz del investigador que es en este caso actor y sujeto de la propia etnografía? La auto-etnografía es una modalidad de investigación etnográfica que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios. A diferencia de otros formatos auto-referenciales como la auto-narrativa, la autobiografía, las memorias o los diarios, la auto-etnografía enfatiza el análisis cultural y la interpretación de los comportamientos de los investigadores, de sus pensamientos y experiencias, habitualmente a partir del trabajo de campo, en relación con los otros y con la sociedad que estudia”.

Es en esta línea en que someto los recuerdos más saltantes de mis sesiones pianísticas con Carlos Sánchez Málaga en las cuales intercalaba sugerencias técnicas con observaciones sobre el sentido y significado de las piezas a ejecutarse. Mis recuerdos o “evocaciones” tienen valor en tanto, como dice Mercedes Blanco “una manera de ver a la auto-etnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar

¹¹ Véase a Joaquín Guerrero Muñoz. “El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa”, *AZARBE, Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, No. 3:237-242. 2014, p. 240.

cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (Blanco 2012:3). Estos recuerdos serán sometidos a una verificación sistemática a través del análisis musical que realizaré en esta tesis, al mismo tiempo que me servirán para explicar, en base a mi propia experiencia como parte del proceso de enseñanza del compositor bajo estudio, el alcance y carácter de las obras presentadas en estas páginas.

CAPÍTULO 1

1. Análisis musical de *Acuarelas Infantiles* (Lima, 1933)

Sobre el título

Acuarelas Infantiles evoca justamente a la escuela de acuarelistas arequipeños que floreció en la región a principios del siglo veinte, y que se caracterizaba por la exposición de los amplios e iluminados paisajes de la campiña arequipeña.¹² Por eso, a pesar de haberse podido llamar álbum, suite, o pequeñas piezas, Carlos Sánchez Málaga decide colocar este título (acuarelas), por lo diáfana que le resultaba la imagen de estas composiciones. Pareciera estar dedicada a los niños; pero, como en muchos otros casos, técnicamente no es tan simple como para ser interpretada fácilmente por ellos.

La obra fue escrita para piano en el año 1933 y está conformada por las siguientes cinco secciones: *Escala menor*, *La queja*, *Terceras*, *Cuento del gallinero*, *Clase de canto*.

1.1 *Escala menor*

1.1.1 Aspectos formales

La sección denominada *Escala menor* tiene una forma binaria y está conformada por las secciones A y A' complementadas por una introducción y un postludio. La introducción tiene dos partes. La primera se inicia con la presentación de una escala de sol dórico sobre un pedal de tónica e

¹² Ver el estudio de Zevallos Velarde (2013) sobre dicho movimiento artístico, que surgió hacia fines del siglo diecinueve y se prolongó hasta el año 1940.

incluyendo el motivo I (M - I) que se puede ver durante toda la pieza como contramelodía. La segunda parte finaliza la introducción con unos gestos cadenciales polimodales (que serán la característica de todas las cadencias de la pieza) donde se superpone sol dórico contra Solb mixolidio y el uso de la cadencia lineal.

Figura 1.

Introducción que incluye el motivo I y la cadencia polimodal – *Escala menor*

Las secciones A y A' usan el mismo material melódico cuyo tema termina con una disolución y, que luego de volver a presentarse en A', se conecta con el postludio que da fin a la pieza.

Esta pieza muestra una ausencia de desarrollo tonal a la manera tradicional. Al utilizar A y A' el mismo material melódico, la diferencia entre ellas está dada por el cambio textural, el cual se logra a través de una intensificación rítmica de las voces que integran la polifonía en la sección A' utilizando un material musical derivado de la introducción.

Figura 2.

Disolución polimodal hacia A' – Motivo I en A' *Escala Menor*

Disolución
Cadencia lineal polimodal
Sol dórico/ Solb mixolidio

Material de escala derivado de la introducción

1.1.2 Aspectos motivicos-temáticos

La introducción nos presenta el motivo I (M – I) que está presente a manera de contramelodía durante toda la pieza. El tema melódico presentado en A y A' está escrito principalmente sobre el modo Sol dórico, tiene un ámbito de décima menor y un perfil melódico ondulado. Internamente, el tema se desarrolla sobre una forma ternaria incipiente a-b-a', donde a' viene a ser la segunda frase de a (marcada en el análisis melódico como elemento X) y termina con una disolución en base una cadencia lineal polimodal (sol dórico contra Solb mixolidio). Las terceras descendentes cadenciales aparecen en cada final de frase como cadencias lineales polimodales. Sobre ellas Zoila Vega escribe ampliamente en su tesis doctoral sobre el Yaraví (2019: 94-95).

Figura 3.

Análisis de la estructura de la melodía – *Escala Menor*

Análisis de la melodía

Tema compuesto
en forma ternaria
incipiente

A

A'

a

p

X 1.

b

cresc.

a'

Disolución

f

X

Análisis melódico estructural

1. X = Segunda semifrase de a repetida al final del tema como a'

El postludio está construido en base al material de escala de la introducción e incluye una transformación del motivo I (M-I).

Figura 4. Postludio sobre Motivo I – *Escala Menor*

1.1.3 Aspectos modales

Escala Menor responde a una construcción modal, específicamente a Sol dórico, con momentos polimodales – Sol dórico sobre Solb mixolidio – en algunos finales de semifrase y en las disoluciones del tema, donde la polimodalidad les da un color particular a las cadencias lineales.

1.1.4. Aspectos simbólicos

Tuve la oportunidad como pianista que el mismo Carlos Sánchez Málaga me explicara y enseñara esta obra. Lo que él quería era, evidentemente, que el estudiante aprendiese la escala menor, su color, su concepción de lo nostálgico. “Estar en esta Lima y acordarme siempre de mi tierra, Arequipa”, solía decir. Según él, la pieza tenía que comenzar desde el pentacordio de manera lenta y culminar de manera más rápida y ligera por los motivos rítmicos. Asimismo, usar la escala en diferentes valores y registros, compartida entre las dos manos y al final con articulaciones cambiantes. También entendía que las escalas en modos menores, en este caso, se usaban para transmitir sentimientos tristes. En la pieza utiliza las melodías para una especie de aproximación a los yaravíes.¹³ Las terceras menores descendentes al terminar las secciones son también muy elocuentes de los finales del modo menor. Años más tarde, el autor manifestaba lo siguiente ... “la preocupación está sobre una escala, en la que considero yo que se pueden cuadrar los mejores registros o renglones así del yaraví; entonces en eso, la más perfecta melodía con la mano derecha, la izquierda se mantiene siempre el tipo de escala que he buscado o he creado para esta [acuarela]...”, explica el autor en la entrevista para Radio Filarmonía.¹⁴

La transcripción que aparece a continuación resume las observaciones analíticas expresadas en esta sección:

¹³ Véase la tesis doctoral de Zoila Vega Salvatierra para un estudio profundo del Yaraví en el Perú a través de la historia (Vega Salvatierra 2019).

¹⁴ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio de Radio Filarmonía, <https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miffil/> (consultado el 18/2/ 2023)

Figura 5.

Transcripción que resume el análisis de *Escala Menor*

Acuarelas Infantiles

I. Escala Menor

Carlos Sánchez Málaga

Andantino
Introducción

Motivo I

mf

Sol dórico

Cadencia polimodal
Sol dórico/ Solb mixolidio

A
a
b \flat

f *p*

Armonías procedentes
de Solb mixolidio

Gesto polimodal

9

b

cresc. M-I

12

a'

M-I

Disolución

Cadencia lineal polimodal
Sol dórico/ Solb mixolidio

15

f *pp*

Material de escala derivado
de la introducción

19

M-I *cresc.*

22

M-I

Disolución

Cadencia lineal polimodal
Sol dórico/ Solb mixolidio

25

M-I *f*

Postludio

28

M-I

Armonías procedentes
de Solb mixolidio

1.2. La Queja

1.2.1. Aspectos formales

La Queja tiene una forma binaria y está conformada por las secciones A y A' complementadas por una introducción y un interludio. En esta pieza el sonido Fa sobresale como un eje o centro tonal sobre el que se produce un constante intercambio modal que va marcando las partes de cada sección. El contraste tonal en esta pieza se da en la introducción y el interludio con centro tonal en Mib. Como ocurre en *Escala menor*, *La Queja* también muestra una ausencia de desarrollo tonal a la manera tradicional. Las secciones A y A' usan el mismo material melódico y armónico, pero A' termina con una disolución que da fin a la pieza.

Las secciones A y A' se dividen a su vez en tres partes:

- Una sub-sección que llamaremos a, con una frase de tres compases

Figura 6.

Sub-sección a de 3 compases Secciones: *La Queja*



- Una sub-sección que llamaremos a', con una frase ampliada a cuatro compases

Figura 7.

Sub sección a' de 4 compases Secciones: *La Queja*



- y una sub- sección que llamaremos b, con una frase de 4 compases

Figura 8.

Sub sección b de 4 compases Secciones A y A' *La Queja*

The musical score for Figure 8 consists of two staves. The first staff is in 12/4 time and contains four measures of music. It starts with a whole note chord (G4, B4, D5) marked *pp*, followed by a half note chord (G4, B4, D5) marked *sfz*, and then two more measures with similar chords. The second staff is also in 12/4 time and contains four measures. It starts with a whole note chord (G4, B4, D5) marked *sfz*, followed by a half note chord (G4, B4, D5) marked *p*, and then two more measures with similar chords. The piece concludes with a final chord (G4, B4, D5) marked *p*.

- la cual en A' se transforma con una disolución que conduce al final de la pieza.

Figura 9.

Final de A' - *La Queja*

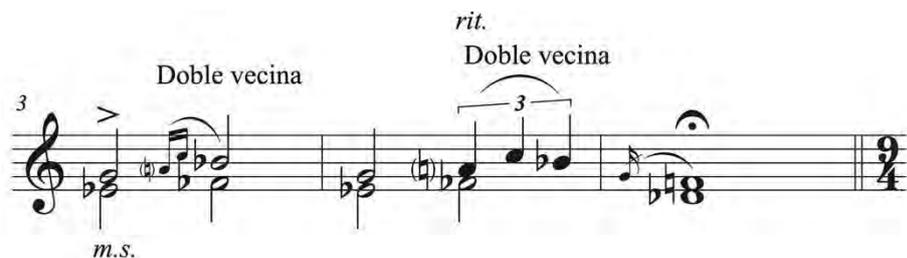
The musical score for Figure 9 is a single staff in 12/4 time. It is divided into two sections. The first section, labeled 'Final de A'' and 'Meno mosso', contains four measures of music. It starts with a whole note chord (G4, B4, D5) marked *sfz*, followed by a half note chord (G4, B4, D5) marked *sfz*, and then two more measures with similar chords. The second section, labeled 'Disolución', contains four measures of music. It starts with a whole note chord (G4, B4, D5) marked *dim.*, followed by a half note chord (G4, B4, D5) marked *dim.*, and then two more measures with similar chords. The piece concludes with a final chord (G4, B4, D5) marked *dim.*.

1.2.2 Aspectos motivicos-temáticos

La introducción, en la escala de Mib lidio séptima menor, termina cadenciando con una fórmula melódica de doble vecina, la cual se presenta dos veces antes de resolver en un bicorde de tercera mayor sobre Reb, el séptimo grado de la escala. Esta resolución con la doble vecina es utilizada en la pieza como un gesto cadencial de carácter suspensivo en la sección A y conclusivo - que da pase a la disolución final - en A'.

Figura 10.

Motivo de gesto cadencial al finalizar la introducción y el interludio - *La Queja*



El tema melódico presentado en A y A' está escrito principalmente sobre el centro tonal Fa, tiene un ámbito de duodécima disminuida y un perfil melódico ondulado. Internamente, el tema se desarrolla sobre una forma a-a'-b y termina con una disolución al final de A', como lo demuestran los siguientes esquemas:

Figura 11.

Análisis melódico de Introducción interludio – Secciones A y A' – Final de A y A' - *La queja*

Análisis de la melodía

Allegro ♩ = 103

Introducción e Interludio

Mib lidio 7m

f *m.s.* *m.s.* *rit.* Doble vecina

A A'

Presto ♩ = 112

Motivo por segundas asc y desc.

a Fa lidio Nervioso, busca dirección

f *sfz*

pp *mf* (re# = mib)

f *ff* *pp* *ritard.* *a tempo*

sfz *p* *Meno* Aproximación cromática Fa lidio 7m Doble vecina cadencial

sfz *Meno mosso* Doble vecina cadencial Disolución Aproximación cromática a la tónica de Fa lidio *dim.*

Figura 12.

Análisis de la estructura melódica de *La Queja*

Análisis melódico estructural

Introducción e Interludio Doble vecina

Mib lidio 7m

A A'

a a' (re# = mib)

Fa lidio Fa lidio 7m Mim arm.

b

Fa hexatonal con sensible Final de A Doble vecina cadencial

Fa lidio 7m

Final de A' Doble vecina cadencial Disolución Aproximación cromática a la tónica de Fa lidio

Fa lidio

1.2.3 Aspectos modales

La Queja responde a una construcción modal con centro tonal principal Fa, que a través de un constante intercambio modal va articulando los cambios formales. El intercambio modal que se produce dentro de cada parte ayuda a generar la forma en la pequeña dimensión. Así tenemos que:

- Una sub sección que llamaremos a está claramente en Fa lidio:

Figura 13.
Sección A, sub sección a – Análisis modal *La Queja*

Presto $\text{♩} = 112$
a Fa lidio

- La sub sección a' empieza en Fa lidio, pasa a lidio con la séptima menor (7m) y termina en Mi menor armónica:

Figura 14.
Sección A, sub sección a' - Análisis modal *La Queja*

a' Fa lidio

Fa lidio 7m

Mim armónica

ritard.

mf (re# = mib)

f

ff

- Una sub sección "b" cambia radicalmente a Fa hexatónica con sensible pero termina regresando cromáticamente a Fa lidio 7m. La sección se cierra con la fórmula melódica de la doble vecina, cuyas notas forman parte de las dos escalas mencionadas, Fa hexatónica y Fa lidio 7m.

Figura 15. Sección A, subsección b - Análisis modal *La Queja*

a tempo

b Fa hexatonal con sensible

Figura 16.

Sección A (final) - Análisis modal- *La Queja*

The musical score for 'Final de A' is written on a single staff in treble clef with a 12/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *sfz* and a *Meno* instruction. The melody consists of several chords and notes, with a chromatic approach ('Aproximación cromática') leading to a 'Fa lidio 7m' chord. The piece concludes with a 'Doble vecina cadencial' figure. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.

1.2.4 Aspectos simbólicos

Esta fue la acuarela más difícil de “entender” al interpretarla. Decía el maestro Carlos Sánchez Málaga: “Esto lo dejo a tu imaginación; pero, fíjate que aquí puede haber niños traviesos como tú correteando y que por casualidad se caen. La gran queja está en la segunda sección, en el “fa la sol”(cantaba) seguida de un alboroto. Y en seguida, los niños continúan jugando. Al final se les recuerda el dolor que tuvieron, para que no se vuelvan a caer”.¹⁵ Posteriormente en entrevista a Filarmonía dice sobre *La Queja*: “es una manera de expresar musicalmente el llanto, la queja del niño y de los giros mismos que tiene sobre la obsesión de ese llanto. Preferentemente son dos notas que quieren imitar el llanto del niño.”¹⁶ No se diferencian mucho las dos imágenes, la que me explicó a mí cuando niña, con la que luego describe, años después, en la entrevista a Filarmonía.

La transcripción que sigue incluye las anotaciones analíticas que he realizado en esta sección:

¹⁵ Carlos Sánchez Málaga, comunicación personal, Lima, 1960.

¹⁶ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio de Radio Filarmonía, <https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miffil/> (consultado el 18/2/ 2023)

Figura 17.
Transcripción que resume el análisis de *La Queja*

Acuarelas Infantiles

II. La Queja

Carlos Sánchez Málaga

Introducción
Allegro $\text{♩} = 103$
 Mib lidio 7m₃

A
Presto $\text{♩} = 112$ Motivo por segundas asc y desc.
 Nervioso, busca dirección
 a Fa lidio

Fa lidio: VII V

a'

Fa lidio 7m: VII ♯IV
 Mim
 armónica: V

b Fa hexátona con sensible

V — VI
 Fa lidio: V

Meno

Aproximación cromática

Fa lidio 7m

Doble vecina
 cadencial

17 **Interludio** Mib lidio 7m **Doble vecina**

f *m.s.* *m.s.* *rit.*

22 **A'** Fa lidio

f sfz.

25 **a'**

sfz *pp* *mf* (re# = mib)

28 **b** Fa hexátona con sensible Mim armónica: V

f *ritard.* *ff* *f sfz.*

V VI
Fa lidio: V

31 **Doble vecina cadencial** **Disolución** Aproximación cromática a la tónica de Fa lidio

sfz. *f sfz.* *dim.*

1.3 *Terceras*

1.3.1 Aspectos formales

Terceras tiene una forma binaria y está conformada por las secciones A y A'. Esta pieza está compuesta sobre dos elementos principales: una melodía en la mano derecha del piano y un ostinato en la mano izquierda. En *Terceras*, la línea melódica está compuesta sobre el modo de La eólico pero omitiendo el uso del sonido fa hasta el final de la pieza y, el ostinato de la mano izquierda, está construido en terceras paralelas sobre el modo de "Do jónico" utilizando las primeras cinco notas del modo (do a sol).

Como ocurre en las piezas anteriores, *Terceras* también muestra una ausencia de desarrollo tonal a la manera tradicional. Las secciones A y A' usan el mismo material melódico, pero A' termina con una disolución que da fin a la pieza. Tanto A como A' están conformadas por las frases a y b.

1.3.2 Aspectos motivicos-temáticos

El ostinato en terceras paralelas sobre el modo de Do jónico utiliza las primeras cinco notas del modo (do a sol), las cuales arpeggia en un acorde por segundas (cluster) al finalizar la pieza.

Figura 18.

Ostinato de terceras paralelas en el acompañamiento - *Terceras*



El tema melódico presentado en A y A' está escrito en La eólico, tiene un ámbito de quincena y un perfil melódico ondulado. Internamente, el tema se desarrolla sobre una forma a-b y termina con una disolución al final de A'. Como se puede ver en el análisis melódico estructural la frase a ha sido creada en base a la ornamentación melódica de los sonidos de la triada de la menor

(Am), mientras que en la frase b el tipo de ornamentación cambia a mordentes constituidos por intervalos de quintas y cuartas que adornan los sonidos de un arpeggio de la menor séptima (Am7) desplegados a través de un rango de dos octavas y que finalmente se acercan cromáticamente a la tónica La. Esto lo podemos observar en el siguiente cuadro:

Figura 19.

Análisis de la melodía y análisis melódico estructural - *Terceras*

Análisis de la melodía

A

A'

Allegretto
a

leggiero

Análisis melódico estructural

a

b

Figura 20.

Disolución en la que aparece el fa - *Terceras*

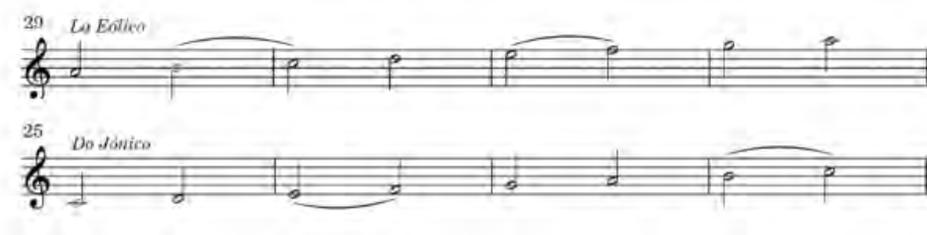


1.3.3 Aspectos modales

Terceras responde a una construcción polimodal, donde se superpone La eólico sobre Do jónico desde el inicio hasta el final de la pieza

Figura 21.

Superposición de La eólico y Do jónico en *Terceras*



1.3.4. Aspectos simbólicos

El autor, cuando ensayábamos *Terceras*, no le daba mayor importancia al significado de esta acuarela. Relató, en 1963, que este era un simple ejercicio para la destreza de las terceras en la mano izquierda y que escogió las terceras en do, porque eran las más sencillas. Eso sí, señaló convincentemente que la mano derecha debe cantar la melodía sobre ese ostinato ligado, a pulso y con sensación de "ida y vuelta".

Coincidentemente muchos años después, en una entrevista concedida a su

hijo Armando para la Radio Filarmonía, en el año 1987, ¹⁷ Carlos Sánchez Málaga dice sobre el tema:

- Son por las dificultades en el niño que aprende recién piano, que pongo en la mano izquierda el movimiento de terceras, pero la melodía representa la imaginación del niño dentro del espíritu del yaraví.
- Interrumpe su hijo: O sea, son dos notas simultáneas que se van tocando.
- Y el autor aclara: No, son terceras seguidas en forma ligada.

Vemos que el autor, pasados los años no ha encontrado una acuarela mejor que pintar que un niño en dificultades con las terceras. Siempre haciendo hincapié en la expresiva melodía.

Entrando más profundamente en las fuentes de su biografía, tal vez alguien alguna vez pueda aseverar que él mismo es ese niño quien tuvo dificultades para tocar las terceras, las décimas, y otros intervalos, en su primigenia formación autodidacta pianística. Toda dificultad técnica fue surcada luego, en sus estudios formales, para convertirse en el pianista solista, el pianista acompañante de lieder, el pianista acompañante de zarzuelas, el pianista acompañante de películas mudas, el pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional y el compositor de obras para piano con un enraizado conocimiento de la técnica, del instrumento, sus dificultades y sus prodigiosas posibilidades.

¹⁷ Dicha entrevista se encuentra en el Repositorio de Radio Filarmonía, <https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miff/> (consultado el 18/2/ 2023)

Figura 22.
Transcripción que resume el análisis de *Terceras*

Acuarelas Infantiles

III. Terceras

Carlos Sánchez Málaga

A
Allegretto La eólico ("fa" omitida)

a
p y tímido

Ostinato en Do jónico sobre la triada de Do mayor en bicordios de tercera

Mordentes contruidos sobre 5tas y 4tas arpegiadas sobre la eólico

leggiro

A'
f *mf* *p*

Disolución
Aparece "fa", el sonido omitido anteriormente

1.4 Cuento del gallinero

1.4.1 Aspectos formales

La sección *Cuento del Gallinero* tiene una forma ternaria y está conformada por las secciones A, B y A'. A su vez, las secciones A y A' se dividen en dos partes a y b. Como ocurre en las piezas anteriores, *Cuento del Gallinero* también muestra una ausencia de desarrollo tonal a la manera tradicional.

1.4.2 Aspectos motivico-temáticos

La pieza inicia y termina en el compás de 6/8 con un motivo rítmico en segundas (Motivo 1), cuyos sonidos forman el conjunto de clases de alturas [0, 1, 3,5], el que además da inicio a la sección A.

Figura 23.

Sección A, Motivo 1: Canto del Gallo (Tetracordo fa#, sol, la, si) *Cuento del Gallinero*

Maestoso energético

Motivo 1

Tetracordo [0,1,3,5]
(fa#, sol, la, si)

Tetracordo [0,1,3,5]

[0, 1, 3, 5]

Las secciones A y A' están compuestas sobre motivos rítmicos, notas repetidas, pequeños desplazamientos interválicos y acordes por segundas; recursos con los que el compositor evita realizar un desarrollo melódico tradicional, pues al estar sus sonidos basados en seis conjuntos de clases de alturas, no establece un centro tonal reconocible hasta el momento en que utiliza la escala de Fa mayor melódica ornamentada para conducirnos a la sección B.

Figura 24.

Sección A, Motivo 2, transporte de tetracordios

Tetracordo [0,1,3,5] transportado

[0, 1, 3, 5]

Tetracordo [0,2,3,7]

[0, 2, 3, 7]

Tetracordo [0,2,5,9] = Cm7

[0, 2, 5, 9]

Tricordo [0,2,3]

[0, 2, 3]

Tricordo [0,2,4]

[0, 2, 4]

A su vez, en la Sección A' los conjuntos de clases de alturas utilizados son el [0, 1, 3,5] (transportado), el [0, 2, 3,7] y una variación del primero, el [0, 1, 3,4].

Figura 25.

Sección A', Motivo 2, transporte de tetracordios

The figure displays three musical staves, each representing a different tetrad. The first staff is labeled 'Tetracordo [0,1,3,5] transportado' and shows four notes on a treble clef staff with intervals of 1, 3, and 5. The second staff is labeled 'Tetracordo [0,2,3,7]' and shows four notes on a treble clef staff with intervals of 2, 3, and 7. The third staff is labeled 'Tetracordo [0,1,3,4]' and shows four notes on a treble clef staff with intervals of 1, 3, and 4. Each staff has its intervallic structure [0, 1, 3, 5], [0, 2, 3, 7], and [0, 1, 3, 4] written below the notes.

En la sección B la pieza se establece en “Fa eólico”, cambia de carácter y, sobre un motivo rítmico persistente, el compositor bosqueja una línea melódica fragmentada formada por saltos interválicos que arpeggian los grados I, IV y VII del modo. El tema melódico presentado aquí está formado por tres frases (a, b y a’), tiene un ámbito de una octava y un perfil melódico ondulado.

Paralelamente al movimiento de la melodía, en toda la sección B se ha utilizado la resolución “apoyatura-nota del acorde” como un elemento rítmico-armónico que contrastando con la regularidad de la melodía crea un plano de interés musical adicional.

1.4.3 Aspectos modales

Cuento del Gallinero responde a una construcción ecléctica, pues en su composición se mezclan técnicas muy distintas como el uso de los conjuntos de clases de alturas, material de escalas y de la modalidad. Las alturas en la introducción, la sección A, la sección A' y el postludio se derivan de seis conjuntos de clases de alturas; el final de A y A', se construye ornamentando la escala de “Fa mayor melódica” y la sección B está trabajada sobre el modo de “Fa eólico”.

1.4.4. Aspectos simbólicos

“Un típico *kikiriki* da inicio al paseo de las aves. De pronto avizoran el peligro; un perro lobo las acecha. Se alborotan, corren a buscar dónde esconderse. Hasta que se percatan que desapareció. Todo es tranquilidad y

paseo nuevamente. Ahora alborozado de alegría, finaliza en un gran canto del gallo mayor”. Palabras de Carlos Sánchez Málaga, proporcionándome una guía sobre cómo debía interpretar este cuento hecho acuarela.¹⁸

Sin embargo, cuando Carlos Sánchez Málaga responde a su hijo sobre esta acuarela en la entrevista de Radio Filarmonía dice así:

- [CSM] “Quizá se relaciona un poco con las peleas de gallo que asistía mucho de chico y que conocí a un músico muy intuitivo que era ciego.
- ¿Y qué tocaba el ciego Guillén, yaravíes?
- [CSM] No precisamente. Tocaba otras cosas que estaban de moda, pero tenía una gran habilidad: como no veía nada, con la yema de los dedos pulsaba al gallo y apostaba al gallo sin conocer qué podía ser...
- [Entonces la acuarela es] Imaginativa, ¿no es cierto? y ¿alguna cosa especial en cuanto a los efectos?
- [CSM] No, no hay nada.
- ¿Cómo se sugiere el ambiente del gallinero, de los gallos?
- [CSM] “Quizá haya algo de eso, es una cosa imaginativa, que cualquiera puede imaginarse la pelea de gallos.”¹⁹

Esta es la otra explicación, probablemente para intérpretes de mayor edad, que da el compositor sobre esta acuarela.

Presento en el siguiente cuadro un resumen de mis anotaciones analíticas anticipadas en la sección previa

¹⁸ Carlos Sánchez Málaga, comunicación personal, Lima, 1960.

¹⁹ Encontrado en los repositorios de Radio Filarmonía

<https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-sanchez-malaga-a-cargo-de-armando-sanchez-malaga-introduccion-sra-martha-miffil/>
consultado el 15/2/2023

Figura 26. Transcripción que resume el análisis de *Cuento de Gallinero*

Acuarelas Infantiles

IV. Cuento del Gallinero

Carlos Sánchez Málaga

Introducción
Maestoso enérgico **Moderato marciale**

A Nota repetida (picoteo de las aves)

Motivo 1 **Motivo 2** M-2 M-2

Tetracordo [0,1,3,5] (fa#, sol, la, si) Tetracordo [0,1,3,5] transportado (mi, fa, sol, la) Tetracordo [0,2,3,7] (sib, do, reb, fa)

M-2 se va transformando

rit. *p*

Tetracordo [0,1,3,5] transportado Tetracordo [0,2,3,7] (sib, do, reb, fa) Tricordo [0,2,3] (sib, do, reb) Tricordo [0,2,4] (sib, do, re) Tetracordo [0,2,5,9] (sib, do, mib, sol) = Cm7

a tempo

10 **b sfz** Fa mayor melódica **sfz**

bVII bVII cadencial

B Fa eólico Apoyaturas que resuelven en el acorde

12 **Vivace** *ap.* *f*

Fa eólico: I IV I IV I IV I IV

16 *p* *f*

I VII I VII I IV I IV

20 *a'* *calando*
p *rit.*

I IV I IV I VII I VII I

A'
Moderato
 26 *gliss.* *a*
pp M-2 M-2 M-2 se va transformando

Tetracordo [0,1,3,5] transportado (mi, fa, sol, la) Tetracordo [0,2,3,7] (sib, do, reb, fa)

31 *riten.* *e movendo*

Tetracordo [0,1,3,4] (mi, fa, sol, lab)

Allegro
 36 *b sfz* *Fa mayor melódica*
ff *fp* *bVII*

Postludio
Tempo primo
 39 *Motivo 1*
a media voz
bVII cadencial Tetracordo inicial [0,1,3,5] (fa#, sol, la, si)

1.5 Clase de canto

1.5.1 Aspectos formales

Clase de Canto tiene una forma ternaria y está conformada por las secciones A, A' y B, precedidas por una introducción simple. La introducción está construida sobre un pedal de Do al que se le ha superpuesto un acorde de F#7(b5) tremolado y termina con el mismo acorde; esta vez sobre un acorde Cm7, es decir con un poliacorde. Las secciones A y A' muestran una ausencia de desarrollo tonal a la manera tradicional y se subdividen a su vez en tres partes (a, a' y b). La sección B está construida sobre un mismo material rítmico melódico que se va desarrollando sobre una progresión armónica modulante. Armónicamente esta sección inicia en Fa menor, modula a Fa# menor, luego a Re mayor, a Do frigio y por intercambio modal finalmente desemboca en Do mayor.

1.5.2 Aspectos motivicos-temáticos

El uso de poliacordes y el de la politonalidad son recursos característicos de esta pieza y su uso se evidencia desde la introducción misma.

Figura 27.

Poliacorde y politonalidad desde la introducción - *Clase de Canto*

The musical score is for the introduction of 'Clase de Canto'. It is in 2/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 132 beats per minute. The score is written for piano and features a complex harmonic structure. The first two measures are marked 'ff' and show a tremolo of the F#7(b5) chord over a C pedal point. The third measure is marked 'fff' and shows a single note (C) with an accent. The fourth measure is marked 'mp' and shows a polychord of F#7(b5) over Cm7. The score is labeled 'Introducción' and includes the tempo marking 'Allegro' and the tempo value '♩ = 132'.

En la sección A la primera frase (a) se inicia con el Motivo 3 en Do mayor (do a sol ascendiendo y descendiendo) superpuesto al Motivo 4 en Reb mayor, lo cual se invierte en a' (M-3 en Reb y M-4 en Do) y desemboca en b en una secuencia cromática de acordes de séptima de dominante que empieza en D7 y nos conduce hasta G7, la dominante de Do mayor, que resuelve en un poliacorde que sugiere Do menor séptima mayor CmMaj7 sobre Fa sostenido disminuido séptima F#°7. A continuación, una disolución nos regresa a Do mayor a través del uso de la escala y del acorde de tónica correspondiente.

Figura 28.

Sección A: Pasaje Politonal Clase de Canto

En la sección A' la primera frase (a) se inicia con el Motivo 5 derivado del M-3 en la mano izquierda sobre el cuarto modo de Sol b mayor pentatónica empieza en Reb, mientras la mano derecha asciende y desciende sobre una octava de la escala de Do mayor. En a' la mano izquierda dobla la velocidad de M-5 mientras que la mano derecha arpeggia la triada de Do mayor (C) conduciéndonos a b, donde la mano derecha secuencia la escala de Do mayor sobre los grados I, II, III y IV y la mano izquierda permanece en un ostinato sobre el M-5. La sección A' termina en una disolución que cadencia sobre la dominante de Do mayor y resuelve sobre el arpeggio de Do menor séptima mayor (CmMaj7).

Figura 29.

Sección A' Pasaje politonal incluyendo escala mayor de Do - *Clase de Canto*

A'
Andantino mosso
Pasaje politonal: Do mayor / 4to modo de Solb mayor pentatónico

Motivo 5

La sección B se inicia con el motivo rítmico - melódico 6 (M 6) constituido por un salto interválico ascendente y otro descendente y el patrón rítmico de corchea, negra con punto y corchea. En toda la obra *Acuarelas Infantiles* esta es la única sección que se desarrolla sobre una progresión armónica, donde haciendo uso de una secuencia modulante, el Motivo 6 se va transformando y se adapta a los cambios de la armonía para desembocar aparentemente en la tonalidad de Do mayor.

Figura 30.

Sección B, Motivo 6 inicial – *Clase de Canto*

B
Lento y misterioso ♩ = 80
Motivo rítmico - melódico 6

32 ap. res. ap. res.

En los dos últimos compases se retoma el material de la introducción y realizando un último intercambio modal a Do locrio el compositor cierra la obra con el acorde de do menor con séptima y quinta disminuida como una forma de mostrar que el centro tonal siempre fue Do pero la pieza no estaba en Do mayor.

Como se puede apreciar en el análisis que se muestra a continuación, en la sección B de *Clase de Canto* el Motivo 6 sufre muchas transformaciones rítmicas y melódicas que lo convierten en la idea generadora que al ir desarrollándose va construyendo la sección final de la pieza y de la obra misma.

Figura 31.

Sección B: Análisis del desarrollo melódico – *Clase de Canto*

Análisis del desarrollo melódico en la sección "B"

B

Lento y misterioso ♩ = 80

Motivo rítmico - melódico 6

M-6 variado y adaptado a la armonía

ap. res. ap. res.

p

B°7/D
Fam: V0
b9 / V

E°7/Db
V0
b9

Fm/C
I

Db7 = C#7
Fa#m: V7

M-6

M-6

p

F#m
I

A7(b9)

ReM: V7(b9)

etc.

1.5.3 Aspectos modales

Clase de Canto responde a una construcción “politonal” en las secciones A y A’, pero en la sección final, la sección B, su construcción es “pantonal” pues usa progresiones armónicas tonales sin llegar a establecerse en ninguna de las tonalidades por las que va pasando, lo único que sí queda establecido es que el centro tonal es Do.

1.5.4 Aspectos simbólicos

Este es el espacio típico de una clase de canto denominado “calentamiento”. El estudiante de canto debe hacer sus vocalizaciones por semitonos ascendentes. Esta parodia abordada pan-tonalmente se

asemeja a la que Saint-Saëns incluye en el 1866 en su obra, que tiene también un carácter humorístico, *el Carnaval de los Animales*, en la sección *Los Pianistas*.²⁰ Partiendo de un trémolo que fija el centro tonal en la introducción, trabaja los semitonos ascendentes, pero acompañados de manera tan disonante que asemeja las desafinaciones de los cantantes, para terminar con terceras disonantes). Podemos imaginar el esfuerzo del pianista para seguir al cantante, que es también otra de las misiones típicas del acompañante. Carlos Sánchez Málaga escribió algunos lieder para canto y piano y tuvo que “soportar”, como decía él, varios calentamientos o vocalizaciones, antes de escuchar el ensayo de su obra. Podría decirse que hasta estaría dedicado. Saint-Saëns, por su lado, incluye dentro de los “animales” a los pianistas. Es una buena broma que nos hace el autor, puesto que a veces el inicio técnico se confunde con movimientos que han de ser repetidos innumerables veces en diversas tonalidades. Pueden resultar monótonos o burlescos, según el sentido con el que se los emprenda. Utilizan ambas las escalas por cromatismos, terceras dobles y acompañamiento disonante.

²⁰ Ver Le Carnaval des Animaux: Ep. XI / Pianistes: <https://youtu.be/gySAYYECPHY>

Figura 32. Transcripción que resume el análisis de Clase de Canto

Acuarelas Infantiles

V. Clase de Canto

Carlos Sánchez Málaga

Allegro ♩ = 132
Introducción

A F#7(b5)/C Poliacorde: F#7(b5)
Cm7

a Pasaje politonal: Do mayor / Reb mayor

Motivo 3

Motivo 4

a' Reb mayor / Do mayor

Ascenso cromático de acordes de 7ma de dominante: Poliacorde: CmMai7
F#°7

b D7 Eb7 E7 F7 F#7 G7

Disolución

Do Mayor: 1

A'

Andantino mosso

Pasaje politonal: Do mayor / 4to modo de Solb mayor pentatónico

Motivo 5

b m.d. Secuencia sobre los grados I, II, III y IV de Do mayor

m.i. Ostinato sobre 4to modo de Solb mayor pentatónico

Disolución

Cadencia sobre la dominante de Do mayor

Resolución sobre Do menor (CmMaj7)

B

Lento y misterioso ♩ = 80

M-6 variado y adaptado a la armonía

Motivo rítmico - melódico 6

32 ap. res. ap. res.

B[°]7/D
Fam: V₀
b₉ / V

E[°]7/Db
V₀
b₉

Fm/C
I

Db7 = C#7
Fa#m: V7

36

M-6 M-6 M-6

F#m
I

ReM: A7(b9)
V7(b9)

Bm
VI

41

M-6 M-6

Do Frigio: AbMaj7/C
VIMaj7

Poliacordes: Cm7
G
Im7
V

Fm7
Bbm
IVm7
VIIIm

Cm/Eb
I

3

46

M-6 M-6 M-6

m. izq. 3

m. izq. 3

m. dcha. sfz

resuelto **f**

Ab/C
VI

Fm7
IVm7

Db
II

Progresión conducida por intercambio modal a Do mayor

Tpo. I°

C/G
Do Mayor: I6
4

G7(#5)
V7(#5)

I

F#7(b5)/C

Cm7(b5)
Intercambio
modal a
Do Lócrio



CAPÍTULO 2

2.1 Análisis musical de Cayma

Schafer define el concepto de paisaje sonoro en los siguientes términos: “Denomino *soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos (Schafer, 1992)”. En esta misma línea de pensamiento, vemos que *Cayma* evoca un paisaje sonoro, conformado por todos aquellos sonidos que son característicos de un lugar, propios de un momento o de una determinada actividad. *Cayma* fue escrita en Lima.²¹ La obra es el recuerdo que Carlos Sánchez Málaga guarda sobre su Cayma querida, añorada; pero no es una Cayma real, sino una imaginada. Él había pasado por la experiencia sonora de Cayma en su niñez, pero luego viajó a La Paz, Santiago y Lima y es en esta última ciudad en la que “compone”, como un rompecabezas de recuerdos, *Cayma*, una de sus piezas más conocidas.

Como refiere el compositor Pedro Asato, Profesor Emérito del Conservatorio Nacional de Música,²² *Cayma* es una obra de las que se denomina estampas, donde aportó mucho como creador Carlos Sánchez Málaga, y hay que ubicarla en la línea de la época en que vivió, es decir, dentro de las influencias del post-romanticismo e impresionismo y algunos aromas nacionales y otras delicadezas. En palabras del mismo Sánchez Málaga:

“...hay quienes piensan que estas obras (*Cayma* y *Yanahuara*), junto con las de Carpio, por ejemplo, y otros compositores, forman un hito importante en el desarrollo de la música en el Perú, por lo menos es lo

²¹ Zoila Vega señala que Cayma significa “lugar tranquilo de aires limpios”, donde iban a curarse los tísicos (Vega 2006). Sobre el mismo tema Edgardo Rivera Martínez en su novela “País de Jauja”, se refiere a ésta como la ciudad de los tísicos (Rivera Martínez 1997).

²² Pedro Asato, comunicación personal, 2023

que se llama la corriente de la escuela arequipeña o la corriente mestiza de la música en la cual también está Theodoro Valcárcel y otros compositores más”²³.

2.1. Aspectos formales

Cayma tiene una forma ternaria que está conformada por las secciones A, B y A complementadas por una introducción, un interludio y un postludio (o codetta armónica). La introducción está construida en mi eólico, sobre un pedal de tónica que, presentado tanto en el registro medio como en el grave, envuelve a una línea melódica, de perfil ondulado y armonizada en terceras, que resuelve sobre el acorde de tónica con una sexta menor añadida (Do).

Figura 33.

Cayma: Introducción

Introducción
Andantino $\text{♩} = 60$
Gesto melódico 01
Gesto melódico 02
M-1
Piano
Mi eólico
p

La sección A lleva la música al registro agudo y aquí la melodía se construye en base a la estructura de los gestos melódicos presentados en la introducción desarrollados en tres frases. La sección B también desarrolla un material melódico construido en torno al desarrollo de los mismos gestos melódicos de la introducción (tal como se ha visto en la sección A), pero en un

²³ Entrevista a Carlos Sánchez Málaga, repositorios de Radio Filarmonía:
<https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-mifil/>
consultado el 15/2/2023

registro medio y con una textura diferente debido al uso de melodías de soporte paralelo principalmente en cuartas y sextas.

Terminada la sección B, un Interludio construido con el mismo material musical de la introducción nos conduce a la tercera sección. Esta última sección vuelve a presentar el mismo material melódico y armónico de A y se conecta con el postludio que pone fin a la pieza.

Cayma muestra una ausencia de desarrollo armónico tonal a la manera tradicional. Al ser las secciones A y B construidas sobre la transformación de los mismos gestos melódicos de la introducción; en esta pieza la armonía se produce por la superposición del material melódico y de los diferentes elementos de textura (soportes armónico-rítmicos, melodías de soporte paralelo y contramelodías) que principalmente son una horizontalización de la armonía de tónica con sexta menor añadida (proveniente de mi eólico). En términos generales, los únicos momentos donde la pieza deja su estaticidad armónica – alejándose del modo mi eólico - se producen cuando se superpone material del modo mi dórico, específicamente el sonido “do#”.

2.2 Aspectos motivicos-temáticos

La introducción nos presenta en registro grave dos gestos musicales cuya estructura melódica desarrollada va generando el material melódico de las secciones A y B. A su vez, el segundo de los gestos melódicos de la introducción presenta un motivo (M-1) como elemento generador de su propia línea melódica.

Figura 34.

El tema melódico presentado en B también está escrito sobre el modo Mi eólico, tiene un ámbito de octava justa, un perfil melódico recto oblicuo y como A, es una transformación de la estructura de los dos gestos melódicos de la introducción.

Figura 38.

Introducción y Frase B: comparación de estructura melódica – *Cayma*

Comparación de la estructura melódica de la introducción con la primera frase de B

The figure consists of two musical staves. The upper staff, in bass clef and 3/8 time, shows the introduction with two melodic gestures: 'Gesto melódico 01' (a sequence of three notes) and 'Gesto melódico 02' (a sequence of four notes). The lower staff, in treble clef and 3/8 time, shows the first phrase of section B, marked with a box 'B' and 'a'. It begins with a dynamic marking 'mf'. The phrase is divided into two parts: the first part contains two instances of motif 'M-2' (repeated notes with a conjunct motion), and the second part contains two instances of motif 'M-1' (transformations of the introduction's motifs). Lines connect the motifs in the introduction to their corresponding transformations in section B.

Internamente, el tema B se desarrolla sobre una forma a-a', donde la primera semifrase de a está compuesta con un motivo (M-2) basado en nota repetida y movimiento por grado conjunto, mientras que la segunda semifrase usa transformaciones del motivo M-1 de la introducción.

Figura 39.

Sección B: Análisis melódico y estructural de la melodía - *Cayma*

Análisis de la melodía

B
Allegro mosso ♩ = 120

a

M-2 M-2 M-1 M-1

mf

a'

Análisis melódico estructural

B

a

a'

La textura trabajada en la sección B contrasta con la de la sección anterior por el uso de elementos de textura muy distintos, como son las melodías de soporte paralelo en intervalos diatónicos de cuarta y sexta y, por tener al final de su primera frase, un cambio armónico al III grado con séptima mayor del modo Mi eólico, uno de los pocos momentos de fluctuación armónica de la sección.

Figura 40.
Sección B: textura - *Cayma*

18 B
Allegro mosso ♩ = 120
 M-2 M-2 M-1 M-1
 mf
 III con 7ma mayor

El postludio tiene un carácter cadencial armónico, está construido en base al modo Mi eólico pero concluye con el acorde de tónica esta vez con una sexta mayor añadida (Do#) prestada del modo Mi dórico.

Figura 41.
 Postludio - *Cayma*

42 Postludio
 pp
 Mi dórico
 I con 6ta mayor añadida

2.3 Aspectos modales

Cayma responde a una construcción modal, principalmente en Mi eólico, con pequeños intercambios a Mi dórico evidenciados por la aparición del “Do#”, el sonido característico de dicho modo. Desde el punto de vista armónico se puede decir que la obra es una horizontalización de la armonía de tónica con sexta menor añadida (proveniente de “mi eólico”) con pocos momentos de fluctuación armónica. El final de *Cayma* confirma el intercambio modal con Mi dórico como una necesidad armónica presente a

través de toda la obra, la cual alcanza su realización con el cambio a la triada de tónica con sexta mayor añadida en el último acorde.

2.4 Aspectos simbólicos

Sobre la parte B él me decía: “imagínate el vuelo de las faldas de las cholitas arequipeñas, lindas ellas, coloridas las faldas, subiendo en correteo y bajando por mi linda Cayma. Así de liviana y juguetona es esta parte.” Y yo entraba a imaginar, con mis saberes previos. A mi padre arequipeño le había preguntado cómo era Cayma, y él me decía: “no se parece en nada a lo que tú tocas. Yo tengo un recuerdo más andino, más de ciudad tranquila”.²⁴ Entonces me daba cuenta de que era la imaginación de Carlos Sánchez Málaga, de cómo él quería recordar a su Cayma, como en una fiesta donde se pintaran todos los colores. Él, Don Carlos siempre hablaba de colores. Luego, siendo yo ya mayor, en una entrevista a Radio Filarmonía con su hijo Armando, él le dice que son Cayma y *Yanahuara* las pequeñas piecitas que le recordaban a su tierra y al yaraví (Sánchez Málaga 1987).

Acerca de esta y otras composiciones, Enrique Iturriaga en su discurso homenaje dice con efusión: Carlos Sánchez Málaga... “Conocía muy bien el piano y aunque sus piezas para ese instrumento no eran demasiado exigentes técnicamente, sus realizaciones eran pianísticas y revelaban su conocimiento de las posibilidades sonoras y tímbricas y mecánicas también del teclado”. También se refiere, entonces, al sonido y al timbre como elementos impactantes.²⁵

La siguiente transcripción muestra los elementos señalados en la presente sección:

Figura 42. Transcripción que resume el análisis de *Cayma*

²⁴ Carlos Jesús Zúñiga Barra, comunicación personal, Lima, 1963.

²⁵ Entrevista a Carlos Sánchez Málaga en Radio Filarmonía:
<https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miff/>
consultado el 15/2/2023.

CAYMA

Carlos Sánchez Malaga

Introducción

Andantino ♩ = 60

Gesto melódico 01

Gesto melódico 02

Piano

p
Mi eólico

M-1

M-1

M-1

A

Allegretto ♩ = 100

mf

bVII7

bVII7

f

bVII7

bVII7

p

bVII7

bVII7

B

Allegro mosso ♩ = 120

mf

M-2

M-2

M-1

M-1

III con 7ma mayor

CAYMA

Carlos Sánchez Málaga

Introducción

Andantino ♩ = 60

Gesto melódico 01

Gesto melódico 02

Piano

p

Mi eólico

M-1

A

Allegretto ♩ = 100

mf

a

bVII7

bVII7

f

b

bVII7

bVII7

p

b

bVII7

bVII7

B

Allegro mosso ♩ = 120

mf

a

M-2

M-2

M-1

M-1

III con 7ma mayor

22 *a'*

III con 7ma mayor

I

Interludio

Tempo 1 $\text{♩} = 60$

26

A

Allegretto $\text{♩} = 100$

31 *a*

bVII7

bVII7

34

b

bVII7

bVII7

38

b

bVII7

bVII7

rit. - - e dim. - - poco a poco - - - -

Postludio

42

Mi dórico

I con 6ta mayor añadida

CAPÍTULO 3

3. Análisis musical de *Yanahuara*

Es una obra que evoca el hermoso campanario de la iglesia de *Yanahuara* atravesado por la tristeza y el dolor de un Día de Difuntos. Según su historia, el Templo de Yanahuara, es una construcción que fue realizada en el siglo XVIII y, aunque no se tiene una fecha exacta del inicio de su edificación, sí se sabe que para el año 1750, aquella ya se encontraba abierta a los feligreses o por lo menos inaugurada. En las palabras del propio compositor:

“Si uno hubiese conocido Yanahuara ..., están reflejados realmente en mí el ambiente de esa gente y de lo que se veía de las casas y todo esto. Por ejemplo, en Yanahuara nunca puede borrar la impresión que tuve cuando fui una vez el día de difuntos y sentía llorar a las mujeres cantando, ... como lloronas exactamente eso es lo que he tomado para *Yanahuara Día de Difuntos*, creo que dice un subtítulo, si mal no recuerdo”.²⁶

3.1. Aspectos formales

Yanahuara tiene una forma ternaria conformada por las secciones A (1 al 19), B (20 al 38) y A' (39 al 69) complementadas por una Sección Final (55 al 69) y un postludio (70 al 73). Su construcción formal es aparentemente producto de un concepto programático que alude a una celebración por el día de difuntos, al pasar un cortejo. La obra inicia con la sección A, con un carácter místico, escrita en Do eólico y construida con dos periodos iguales. El material melódico de A está compuesto específicamente sobre Do menor pentatónico y construido sobre el motivo melódico M-1, que a la vez funciona como célula generadora de la mayor parte del material melódico de la obra.

Figura 43.

Sección A, Motivo 1 - *Yanahuara*

²⁶ Entrevista a Carlos Sánchez Málaga en Radio Filarmonía:
<https://www.mixcloud.com/radiofilarmonia/entrevista-a-carlos-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-a-cargo-de-arm%C3%A1ndo-s%C3%A1nchez-m%C3%A1laga-introducci%C3%B3n-sra-martha-miffi/> consultado el 15/2/2023

Allegro M-1

Modo: Do Eólico

Cada periodo de A finaliza con una cadencia armónica V7-I, pero con la particularidad de que el acorde V7 es una séptima de dominante con b13. La sección B está compuesta por tres partes, los periodos a (20 al 32), b (33 al 38) y a' (39 al 45), cuyo material melódico es también producto del desarrollo del motivo M-1. La sección B, manteniendo la atmósfera mística de la obra y en relación con el diseño programático de la pieza, nos muestra en la primera parte (a) una especie de “llamada” repetida, tal como si fueran las campanas de una iglesia, cuyo material melódico – derivado del motivo M-1 - se despliega en una textura parafónica a la cual le responde un motivo arpegiado (M-2) polimodal (Do dórico sobre Do eólico).

Figura 44.
Sección B, sub sección a Textura parafónica - *Yanahuara*

Figura 45.
Sección B, Arpegio Polimodal y Motivo 2 - *Yanahuara*

Arpeggio polimodal (Do dórico sobre Do eólico)

Figura 46.
Motivo 2 - Yanahuara

Larghetto M-2

Modo: Do Dórico

En contraste con a, la parte b, indicada por el autor como Recitativo, parece corresponder a una especie de Lamento por las almas de los difuntos. El Recitativo, se anuncia en el bajo a través del motivo M-3 y a continuación se desarrolla sobre un material melódico pentatónico superpuesto a un acorde por segundas (*cluster*) y sobre una contramelodía que oscila entre el modo Do dórico y el modo Do eólico.

Figura 47.
Motivo 3 que anuncia Recitativo - Yanahuara

Presto Arpeggio sobre Cm7

Modo: Do Eólico

La tercera parte de la sección B, la parte a', presenta nuevamente la "llamada" desplegada en una textura parafónica que se desarrolla sobre un bajo pedal en

la fundamental (Do) y cierra la sección sobre un acorde de Lab menor en primera inversión, mostrando un intercambio modal pasajero a Lab eólico.

Figura 48.

Sección B: Subsección a' en textura parafónica - *Yanahuara*

The musical score for Figure 48 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, with a 'Larghetto' tempo marking and a dynamic of 'pp'. It is labeled 'a' and 'pp'. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with a 'mf' dynamic, labeled 'Do Eólico'. The piece ends with a 'rit.' marking and a 'pp' dynamic, with a note 'Intercambio a Lab Eólico'.

Terminada la sección B, reaparece A pero esta vez con un solo periodo (A') y nos conduce a la Sección Final. La Sección Final mantiene la atmósfera mística de la obra y funciona a manera de una procesión. Esta sección, tal como "B", también está construida sobre una forma ternaria a - b - a', estando las partes a y a' desarrolladas sobre el motivo M-4 mientras que en b se vuelve a presentar el Recitativo (ahora sólo dos compases) como una especie de Lamento al interior de la sección.

Figura 49.

Sección Final - *Yanahuara*

The musical score for Figure 49 is titled 'Sección Final La Procesión'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic of 'mf'. It is labeled 'a' and 'M-4'. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with a tempo marking of 'Più lento' and a dynamic of 'mf'. It is labeled 'Intercambio a Dom melódico' and 'Do Dórico'.

Figura 50.
Sección Final Motivo 4 - Yanahuara



El regreso de a' finalmente nos conduce al Postludio, que sobre un pedal de tónica (Do) pone fin a la pieza.

3.2 Aspectos motívicos-temáticos

La sección A inicia con la presentación del motivo melódico M-1 cuyo desarrollo, tal como se muestra en el siguiente gráfico, genera el material melódico subsiguiente.

Figura 51. Secciones A y A': Análisis melódico y de la estructura de la melodía - Yanahuara

Análisis de la melodía

A A'

Allegro
a

15 M-1

p *mf* *f*

Modo: Do eólico

Transformación de M-1

f *p*

No en A'

Análisis melódico estructural

A A'

M-1 Transformación de M-1

Modo: Do eólico

p

No en A'

El mismo material melódico presentado aquí se repite en el segundo periodo de la sección “A” y luego en el único periodo de la sección A’, aunque sin el compás de resolución final. El material melódico de la sección B, que como se mencionó antes está compuesta por los periodos a, b y a’, es también producto del desarrollo del motivo M-1, lo cual se muestra a continuación en el gráfico.

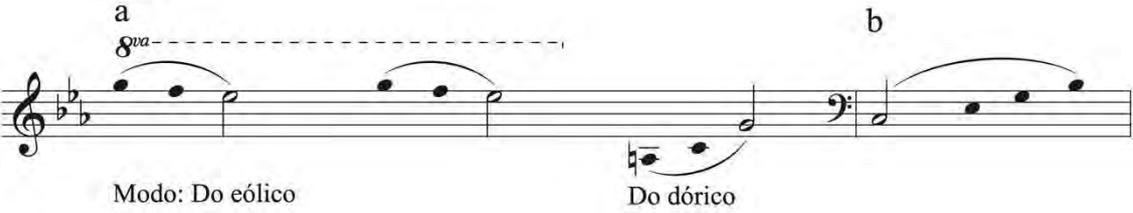
Figura 52.

Sección B: Análisis estructural de la melodía – Yanahuara

Análisis melódico estructural

B

a



8^{va}

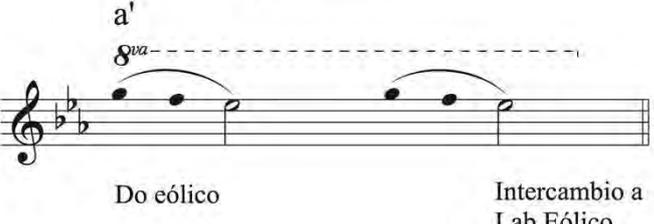
Modo: Do eólico

Do dórico

b

Intercambio alternado entre
Do Dórico y Do Eólico

a'



8^{va}

Do eólico

Intercambio a
Lab Eólico

Luego de la sección A' (presentada con solo un período de A), la Sección Final conduce la pieza a su término haciendo uso de una forma ternaria a – b – a'. En la Sección Final el material melódico de a y a' se desarrollan sobre el motivo M-4 mientras que b vuelve a presentar el Recitativo (ahora sólo de dos compases) que, como se ha mencionado, desarrolla el motivo M-1.

Figura 53.
Sección Final Análisis melódico - Yanahuara

Análisis de la melodía

Sección Final La Procesión
Andante

a M-4

Do menor melódico

Più lento *ritardando e diminuendo*

Do dórico *p* Transformación de M-4 *p*

Recitativo *p* 5

Intercambio alternado entre Do Dórico y Do Eólico

Andante con moto sostenuto *ritardando*

a' *p* *p*

Do dórico

Figura 54. Sección Final: Análisis estructural de la melodía - Yanahuara

Análisis melódico estructural

Sección Final

a

Do menor melódico Do dórico

b Intercambio alternado entre Do Dórico y Do Eólico

Do dórico

En el Postludio con que termina la pieza, se repone el material melódico del final de la sección B (parte a') y se cierra con un intercambio modal a Lab eólico.

Figura 55.

Postludio Análisis melódico - Análisis estructural de la melodía - *Yanahuara*

Análisis de la melodía

Postludio
Lento

Transformación de M-1

Modo: Do eólico *pp* Intercambio a Lab Eólico

Detailed description: This musical score shows a single melodic line on a treble clef staff in G minor (one flat). It begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4. A bracket above the notes from G4 to E4 is labeled 'Transformación de M-1'. The piece concludes with a quarter note A4, which is labeled 'Intercambio a Lab Eólico'. The dynamic marking *pp* is placed below the first note.

Análisis melódico estructural

Postludio

Modo: Do eólico Intercambio a Lab Eólico

Detailed description: This score shows a short melodic phrase on a treble clef staff in G minor. It consists of a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. A bracket above the notes from G4 to E4 is labeled 'Intercambio a Lab Eólico'. The piece ends with a double bar line.

3.3. Aspectos modales

Yanahuara responde a una construcción modal, principalmente en Do eólico, con pequeños intercambios a Do dórico evidenciados por la aparición del “La”, el sonido característico de dicho modo. Melódicamente, dentro de Do eólico, se han priorizado los sonidos de la escala pentatónica de Do menor y con ellos se ha construido el material melódico de la pieza.

Desde el punto de vista armónico, aun estando en un contexto modal, en *Yanahuara* las secciones A y A' están claramente delimitadas por cadencias V-I, pero, tanto en la sección B como en la Sección Final, se evidencia una ausencia de desarrollo armónico tonal a la manera tradicional, pues en

estas secciones el material melódico y armónico se superponen, no para mostrar una progresión armónica, si no, más bien, buscando mantener la sonoridad del modo.

Yanahuara termina con un final suspensivo, pues, aunque el postludio se desarrolla sobre un bajo pedal en la fundamental Do, el último acorde no es la tónica del modo Do eólico si no un Lab menor en primera inversión, lo que confirma un intercambio modal y deja la sensación de ausencia de una resolución real.

3.4 Aspectos simbólicos

El autor crea esta obra casi como una obra programática, como con un libreto. Tuve el privilegio que me la enseñara así el propio Carlos Sánchez Málaga. La viuda que llora a su amor, acompañada de plañideras y una procesión del cortejo fúnebre que se abre paso. Los primeros 7 compases aluden a los llantos de las plañideras, muy agudos y reiterativos. Entre los compases 8 al 9 se sugiere la aparición del cortejo. Entre los compases 10 al 16, se repiten los cantos de las plañideras de la primera parte. Entre los compases 17 al 19 va apareciendo el cortejo, nuevamente. Entre los compases 20 al 28 llaman las campanas a la misa del difunto. Entre los compases 29 al 32 canta la viuda sobre el motivo “amor de mi vida”:

Figura 56.

Simbolismos (c. 29 a 32) - *Yanahuara*



En el compás 33 aparece el alma en pena como agitada.

Figura 57.
Simbolismos (c. 33) - *Yanahuara*



Entre los compases 34 al 37: ruega la mujer al lado de las plañideras, que regrese el ser amado. En el compás 38 se oye el canto desgarrado de la viuda: "Dónde te has ido":

Figura 58.
Simbolismos (c. 38) - *Yanahuara*



Entre los compases 39 al 42, las campanas resuenan anunciando la muerte del amor ido. Entre los compases 46 al 52, sollozan las plañideras nuevamente de manera lastimera. Entre los compases 53 al 62, se inicia de a pocos y se va intensificando el ingreso y paso del cortejo mientras el "alma" no termina de irse.

Figura 59.
Simbolismos (c. 62) - *Yanahuara*



Entre los compases 63 al 64 ocurre el último canto de la viuda, yerma de tanto llorar. Entre los compases 65 al 69 el cortejo fúnebre se escucha yendo a lo lejos, perdiéndose. Entre los compases 70 al 73 las campanas del campanario de la iglesia tañen y se quedan flotando en el aire, suspendidas. Sobre esta

obra el compositor decía que era una de las dos estampas que, al lado de Cayma escribiera, haciendo un homenaje a su tierra y dejando el sello del yaraví de alguna manera, aunque fuera de manera etérea.

Figura 60. Transcripción que resume el análisis de *Yanahuara*



Yanahuara

(Día de difuntos)

Carlos Sánchez Málaga
(1904-1995)

A a
Allegro

Piano

modo: Do Eólico

sfz *p* *mf*

15 15 M1

Pno.

f *f*

7 *p* *sfz* *p* 15

11 *mf* *f*

15 *f* *p* 15

The score is written for piano and grand piano. It begins with a piano part in 6/8 time, marked 'Allegro' and 'modo: Do Eólico'. The piano part features a sequence of chords and a melodic line with dynamics ranging from *sfz* to *mf*. The grand piano part consists of five systems, each with a right and left hand. The first system shows a right-hand melodic line with a forte (*f*) dynamic and a left-hand accompaniment. The second system includes a key signature change to 2/4 time and a dynamic of *p*. The third system returns to 6/8 time with a dynamic of *mf*. The fourth and fifth systems return to 2/4 time, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

melografía: daniel kudó

Yanahuara

B a
Larghetto
Do Eólico
pp
mf
8^{va}

Textura parafónica

Arpeggio polimodal (Do dórico sobre Do eólico)
M-2
Presto
p
mf
(8^{va})-
M-3

Recitativo
p
Intercambio alternado entre Do Dórico y Do Eólico

36

ritardando
3
Larghetto
a'
pp
Do Eólico
mf
8^{va}

rit.
pp
Intercambio a Lab Eólico
mf
(8^{va})

A' a
Allegro
Do Eólico
p
sfz
15

CONCLUSIONES

1. Carlos Sánchez Málaga fue, muy a su pesar, y a contrapelo de lo que él mismo pensaba, un destacado compositor. El importante testimonio de Enrique Iturriaga, notable compositor de la generación de los 50, dialogando con Sánchez Málaga, define claramente por qué, con estas provocadoras palabras:

“...Todas las historias de la música donde se habla del Perú, sean editadas o no en el Perú o en otras partes; todos los diccionarios que yo conozco, por ejemplo, qué le digo, el Harvard, el Brenet, todos los diccionarios que hablan de la música en el Perú absolutamente e inclusive libros e informes, Pinilla en su informe; Stevenson en La Música en el Perú; todo el mundo, cuando se habla de los compositores lo nombran a usted. Entonces parece que usted no está de acuerdo con el mundo, o todo el mundo no está de acuerdo con usted...” “Para mí, por ejemplo, usted (eso usted me lo va a explicar con mayor solvencia) tiene, ha encontrado una serie de elementos en la música tradicional nuestra, que evidencian una búsqueda de un lenguaje y una raíz de compositor que a mí no me importa que no haya compuesto una sinfonía para una orquesta, pero ha hecho cosas muy importantes también.”²⁷

2. Carlos Sánchez Málaga fue un compositor básicamente de estructuras pianísticas breves que, sin embargo, poseía un gran conocimiento de la conducción de la obra artística, de la técnica composicional, de la técnica pianística y la necesidad de expresarse desde su propio lenguaje. Y fue uno de los más importantes, porque su obra se constituye en una de las creaciones de música pianística peruana más exquisita dentro del espectro de lo producido por los compositores peruanos de su generación. Al respecto dice Enrique Iturriaga en su discurso homenaje: “...pensaba que cuando nosotros escuchamos estas pequeñas obras que son como pequeñas joyas, pensaba que Beethoven también tiene Para Elisa y yo he visto mucha gente que se

²⁷ Véase la entrevista de Enrique Iturriaga a Carlos Sánchez Málaga. Fundación Edubanco - Archivo de la Imagen y la Palabra [videgrabación].

siente maravillada al escucharla. Así como Para Elisa, así son las obras de Carlos”.²⁸

3. Carlos Sánchez Málaga utilizó la politonalidad y la polirritmia sin dejar de incluir en ella la música tradicional arequipeña, los yaravíes, sus modos cadenciales y la música de programa. Y fue uno de los más importantes porque su obra se constituye en una de las creaciones de música pianística peruana más lograda dentro del espectro de lo producido durante la generación de compositores peruanos del 30, interactuando con los movimientos sociales y estilísticos de su época, transformando estructuras e introduciendo sonoridades, como dice Romero, subversivas, con respecto a las previamente aceptadas y celebradas por las élites del país.²⁹

4. No abandonó jamás al yaraví como temática fundamental; incluso escribió obras con títulos como *Yaraví* y *Huayno*. No lo abandonó jamás como paisaje sonoro dentro de su producción. Cayma es un ejemplo vívido de inclusión de la nostalgia por esa sonoridad en todas sus secciones. Las terceras descendentes, se plantean como características, tanto en el preludio de Escala menor de *Acuarelas Infantiles* como en la disolución de ésta; así como en La Queja de *Acuarelas Infantiles*, los juegos con bicordes de terceras en la introducción e interludio, en donde se utiliza la disolución tercera mayor/menor reiteradamente y en dos de sus fragmentos finales, para reafirmar la intención de disolver a tercera menor. De la misma manera se pueden distinguir estas terceras en *Yanahuara*, compuestas sobre do menor heptafónico con una tercera descendente como fin de motivo melódico, generando éste la mayor parte del material melódico de la obra. Se observan cadencias sugeridas en los términos de frases como en el segmento La Procesión, de *Yanahuara*. También en el llamado de las campanas, así como en los momentos en que nos deja casi en el aire cuando el alma del difunto no quiere partir del todo; o hacia el final con campanas suspendidas al viento. Los modos menores

²⁸ Apéndice C, transcripción de Enrique Iturriaga el día de las exequias de Carlos Sánchez Málaga.

²⁹ Raúl R. Romero [2022]. “Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX” en *Identidades, liderazgos y trasgresiones en la música peruana*, Julio Mendivil y Raúl R. Romero, eds. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

insinuados, que se hacen patentes en *Terceras de Acuarelas Infantiles*, con el ostinato propuesto aparentemente en mayor, pero la melodía cantando en modos menores. Todas estas características las plantea el mismo Carlos Sánchez Málaga en el decurso de sus entrevistas, cuando menciona, por ejemplo, que su *Huayno* para voz y piano es una canción con raíces en la música popular. Lo mismo que *Palomita de Nieve*, Premio Nacional de Cultura año 1943, que, aclara, tiene texto de Blanca del Prado y no como equivocadamente figura en sus biografías e incluso en publicaciones, de Enrique Bustamante.³⁰ Y cuando confiesa que su preocupación era crear un repertorio coral con la tradición popular musical peruana; y en alguna medida, lo consiguió. Dentro de su producción pianística, *Cayma* y *Yanahuara* son sus obras icónicas. Son unas estampas como él mismo señala, escritas con mucha nostalgia de la tierra. Asimismo, su obra para piano Soledad es un yaraví, señala; como lo es también su temprana *Yaraví*³¹ dedicada a su maestro Francisco Ibáñez.

5. *Acuarelas Infantiles*, *Cayma* y *Yanahuara* son ejemplo de diversas búsquedas de un lenguaje académico propio, incluyendo la temática arequipeña. A pesar de no distar mucho tiempo entre la composición de una y otra, cada obra trabaja una técnica diferente. En todas se vive ese ambiente arequipeño, pues así fue el deseo del autor. Pero *Acuarelas Infantiles* es claramente una suite impresionista, *Yanahuara* una obra de programa y *Cayma* una estampa con elementos modales que la alejan de lo mestizo. Las *Acuarelas Infantiles* fueron dedicadas a los niños; pero esta obra requiere de mayores cualidades interpretativas desarrolladas por parte del ejecutante. Nos evoca a *Mi Madre La Oca* de Maurice Ravel, *El Carnaval de los Animales* de Saint-Saëns, *Taki* de Pulgar Vidal, la *Pequeña Suite* de Celso Garrido Lecca y, por qué no, el *Para los niños* de Bela Bartok. En esa línea de rescate del lenguaje tradicional en lo académico, se inscriben las acuarelas, por lo descriptivas de pequeñas historias y las no pocas dificultades pianísticas implicadas. La luminosidad y delicadeza de cada una de las piezas puede

³⁰ Apéndice B (Entrevista Filarmonía)

³¹ Apéndice D (autógrafa).

relacionarse con la técnica plástica a la que hace alusión el maestro: la acuarela. Esta técnica plástica, caracterizada por su transparencia y color diluido en agua, la cual, la vuelve liviana, insinuada y sugerida. La obra tiene diversidad motívica, riqueza cromática y rítmica, mucho color, texturas variadas, carácter contrastante y tratamiento armónico post modernista, en donde ingresa frecuentemente la pentafonía dentro de la polimodalidad, como dice el mismo autor. “Es el tipo de escala menor, pero con modificaciones, “Sol la si do re tira ra rara” [canta]. No sabe uno si es la escala menor melódica, la escala antigua o la armónica porque tiene todos sus giros eso, y hay unas cosas especiales de requiebros [canta], esos giros son muy del yaraví arequipeño, o sea, de la música mestiza realmente.”³²

6. *Yanahuara* constituye una obra de programa, como consta en el análisis realizado. Carlos Sánchez Málaga no pudo olvidar nunca el día que regresó a Yanahuara (distrito de Arequipa) y se encontró con un cortejo fúnebre. Lo impactó tanto que sintió que debía describir desde las lloronas, el canto de la viuda, el llamado del campanario de la Iglesia de Yanahuara, hasta el alma que no terminaba de irse. Es una obra fundamental de la literatura pianística, pues exige cambios de registro importantes y mantener la melodía siempre en primer plano. La melodía lleva notas reiterativas que en ostinato, van marcando el dolor de los actores, para luego descender. Exige al pianista describir diversos timbres con ayuda de pedales y técnicas armónicas en la que avizoramos incluso ya al “piano preparado” como él daba a conocer. Para el tañer de las campanas, hacía que pusiera un lápiz con borrador metálico entre las cuerdas del Do super grave para que sonara más a “bronce añejo”, y dejar libre el espacio para el llanto, la queja, que requerían un timbre más lírico: el paso del cortejo fúnebre que debía sonar a banda. Todo enmarcado en ese sugerente subtítulo: Día de Difuntos. Los ornamentos son glissandos de quince notas, de una octava, de un pentacordio, glissandos de octavas a dos manos. Es decir, hay una variedad de elementos técnico expresivos que todo pianista debe resolver, dentro de la atmósfera de modos mestizos e impresionistas que el autor propone. “Son cosas que saco como rasgos fisonómicos realmente del

³² Véase la entrevista de Enrique Iturriaga a Carlos Sánchez Málaga, Fundación Edubanco - Archivo de la Imagen y la Palabra [videgrabación].

tipo de música mestiza del sur del Perú”, dice Carlos Sánchez Málaga al ser interrogado sobre *Cayma* y *Yanahuara*.³³

7. La obra *Cayma*, a pesar de ser la obra aparentemente más sencilla de las tres escogidas para el análisis, es quizás, la más difícil de descifrar, pues los sentimientos del autor son centrales para entender su génesis. Pero el mismo compositor se encargó de darme las pautas para llegar a explicarla. *Cayma* se inicia con acciaccaturas breves, “muy breves” como las pedía él: leggeras, que nos comunicaran una sensación de lenidad, como la de los rostros de la mirada primera que él notaba en sus paisanas de Cayma. Según él me decía, esos rostros transmitían “inocencia, pureza”. Estas acciaccaturas complementadas con el staccato de la izquierda le proporcionaban el carácter andino que él pedía en la interpretación. En la parte B aparece un huayno en staccato, que rememora esa Cayma de campiña que él recordaba; con las notas de paso como ornamentos, que daban esa idea no sólo de bailar, sino de “corretear”. Podemos observar, también, cómo utiliza los quebrados de compases cambiantes, 3/2 y 3/4 para diferenciar los caracteres de los fragmentos, sin dejar de utilizar las típicas indicaciones en italiano. Él hacía gran hincapié en las “faldas de colores de las cholitas caimeñas, muy jovencitas, muy juguetonas, que se desplazaban por los campos”. Estos relatos nos indican cuánta importancia daba al color Carlos Sánchez Málaga.

Toda esta historia de jovencitas juguetonas correteando y danzando por su campiña, con falditas coloridas contaba el autor a una niña de 9 años, quien estas líneas escribe, que quedaba fascinada entre el brillo de la mirada y la sonrisa juguetona que despertaban la evocación de su tierra en un señor tan mayor, que podía “sacar su niño” desde una vestimenta correctísima de terno y corbata para transmitirme cómo quería que su obra “suene”, decía él. Pero era mucho más. Él se refería a cómo vivirla, cómo co-componerla con él y cómo entregarla al público.

³³ Ver apéndice B (Entrevista con Radio Filarmonía).

BIBLIOGRAFÍA

Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice* (Vol. 2). Mac Graw Hill.

Blanco, Mercedes (2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*. *Andamios* (9)19: 1-14.

Ferreira, I. (31 de agosto del 2012). John Cage - Sonata V (from Sonatas and Interludes)

Guerrero Muñoz, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *AZARBE*, (3), 237-242.

Inara Ferreira, prepared piano [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=jRHokZRYBIY>

Kostka, S., & Santa, M. (2018). *Materials and Techniques of Post-tonal Music*. Routledge.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal.

Memoria audiovisual UNM. (30 de septiembre del 2022). *Homenaje A Carlos Sánchez Málaga, Año 2004*[Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GT-sEo5uiA0>

Montoya, A. (14 de agosto del 2022). *Un repaso a la historia del Yaraví, símbolo arequipeño*. El Búho. <https://elbuho.pe/2022/08/un-repaso-a-la-historia-del-yaravi-simbolo-arequipeno/>

Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Real Musical.

Radio Filarmonía. (1987) *Carlos Sánchez Málaga*.
<http://www.filarmonia.org/page/Carlos-Sanchez-Malaga.aspx>

Rivera, E. (1997). *País de Jauja*. PEISA.

Romero, R. R. (2022). Música, indigenismo y política: La primera generación de músicos peruanos en el siglo XX. En J. Mendivil & R. R. Romero Cevallos (Eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (pp.145-185). Instituto de Etnomusicología PUCP.

Stein, L. (1979). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Summy-Birchard Music.

Vega, Z. (2001). *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*. Centro de Ediciones de la Universidad Nacional San Agustín.

Vega, Z. (2006). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía (1919-1930)*. Asamblea Nacional de Rectores.

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://repositorio.unam.mx/contenidos/de-la-tristeza-a-la-identidad-el-yaravi-peruano-en-las-fuentes-escritas-de-los-siglos-xviii-xix-y-xx-3547596?c=qD9vOk&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_1&as=1

Vega, Z. (2019). *Un estudio profundo del Yaraví en el Perú a través de la historia* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.

VerbierFestival. (13 de junio del 2020). Le Carnaval des Animaux: Ep. XI / Pianistes [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gySAYYECPHY>

Zamacois, J. (1986). *Teoría de la Música*. Idea Books.

Zevallos, O. (2013). *Los acuarelistas arequipeños, 1840-1940*. Gobierno Regional de Arequipa.

Zúñiga, P. (2019). *En recuerdo de Lucha Negri al cumplirse 100 años de su nacimiento (30-8-1919/30-8-2019)*. [Archivo PDF] https://www.academia.edu/43044465/LUCHA_NEGRI_PIANISTA_Y_MAESTRA_A_HOMENAJE_EN_SUS_CIENTOS_AÑOS

Zúñiga, P. (15 de febrero del 2023). Don Carlos Sánchez Málaga 1904-2004. Pilar Zúñiga. <https://carlossanchezmalaga.blogspot.com/2004/11/pilar-ziga-gracias-por-hacer-de-sta.html>

APÉNDICE 1

Transcripción de Entrevista

EDUBANCO

Archivo de la imagen y la palabra

“Carlos Sánchez Málaga”

Entrevistador Enrique Iturriaga

(13 de enero de 1983)

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index//handle/123456789/15249>

CARLOS SANCHEZ 01.mp4 (338.3Mb)

Carlos: Pues, que estas salas se hicieron muchas innovaciones; que no estuvo preparada realmente para esto porque eran distintas clases; se botaron paredes hasta que se tarrajeó. Pero lo simpático es que acabo de ver que dice sala Federico Gerdes.

Enrique: Ese es el nombre que tiene ahora.

Carlos: Exactamente. Pero ese lo bauticé así desde estas salas.

Enrique: Ah, desde entonces?

Carlos: Sí.

Enrique: Ya, pero en el 46, antes del 46, el Conservatorio es del 46, antes del 46 fue la “Academia Nacional de Música Alcedo”. ¿Usted también fue director?,

Carlos: Naturalmente

Enrique: ¿Cómo fue el paso?

Carlos Sánchez: tendría que referirme a los orígenes de la “Academia Alcedo”, cuando fue contratado Federico Gerdes en Alemania para ser director de esta academia. Intervino me parece la Filarmónica de Lima en este contrato y se fundó, si mal no recuerdo, en 1910 la “Academia Nacional de Música Alcedo”.

Y estuvo Federico Gerdes hasta el año 29, yo vine aquí en los años 30 y me enteré que Federico Gerdes había salido de director y entró Stea. Este músico italiano. Este parece que no duró sino 3 o 4 meses aburrido de que no tenían pianos no había sillas, era un desastre y se hizo cargo entonces Monseñor Chávez Aguilar.

Enrique: Perdone la interrupción, pero, ¿era aquí mismo, en este mismo local?

Carlos: Claro, sin la modificación sin esto que han quitado. Los balcones avanzaban por la calle, se ha reducido un poco esto. Vino Chávez Aguilar y lo conocí en el entierro de Francisco Molina que fue profesor de Teoría y Solfeo acá y en el mismo cementerio, me preguntó: no tenemos ahora. Nos falta Francisco Molina, ¿usted no quisiera hacerse cargo del curso?

Yo he venido a trabajar a Lima, y tendré que trabajar con eso y lo que usted me ofrece es mi especialidad. A eso me he dedicado. Entonces él ya conocía antecedentes de los años que trabajé en Bolivia en la Paz.

Enrique Iturriaga: ¿Como profesor?

Carlos: En La Paz

Enrique: En el Conservatorio fue profesor usted?

Carlos Sánchez: Exactamente, en el “Conservatorio Nacional de Música” en la Paz. Dependía de la “Universidad de San Andrés”, tenía un carácter académico por todo eso. Después de Chávez Aguilar, eso fue en el año 30 o 31, me propuso al Ministerio como Director y él tuvo razones para retirarse porque él era canónico y algún problema se produjo por las señoras que protestaban que aquí hay muchas niñas, estos problemas. Entonces se molestó Chávez Aguilar y renunció al cargo. Mientras no salía la resolución que me nombraban director a mí, y en lugar de él, encargaron la dirección al profesor Fava Ninci que era profesor también de teoría y solfeo. La primera citación que se realizó para la entrega de la dirección no se presentó el señor Fava Ninci. Entonces el director de Educación Artística y Extensión Cultural era Baldomero Santamaria de Aliaga dijo: Bueno, se habrá olvidado y lo vamos a citar para tal día pero ahí le hacemos la entrega de la dirección aunque no venga él.

Se realizó la segunda fecha y entonces me quedé de director.

Enrique Iturriaga: ¿En qué año fue eso?

Carlos Sánchez: Eso ha sido en el año 1932 me parece; no tengo el recuerdo muy exacto de eso, pero es entre el año 30 que estuve de profesor acá hasta el 31 o 32 debe ser. No duré más de 6 meses porque se movieron los interesados, que eran profesores que acompañaron a Federico Gerdes, que regresara Gerdes. Entonces salió una resolución nombrándolo nuevamente a Federico Gerdes y yo me iba a mi casa porque no tenía título.

Enrique Iturriaga: ¿El título era de La Paz?

Carlos Sánchez: El título era de la universidad de la Paz. El título estaba registrado en el Ministerio de Relaciones Exteriores y registrado en el Ministerio de Educación. Pero el cartón mismo, el pergamino, se perdió aquí en la misma dirección con los empleados que hacían la limpieza y todo eso. Pero como yo no tenía interés de eso ni reclamé: No, señor, tengo título. Absolutamente y me fui.

Mientras tanto los dueños del “Instituto Bach” enterados de esto me llamaron para reorganizar el “Instituto Bach”, pero ese es otro capítulo de la vida del Instituto Bach. Pero refiriéndome a la “Academia Alcedo”.

Enrique Iturriaga: ¿Usted volvió después?

Carlos Sánchez: después regresé en el año 43, yo era amigo de Federico Gerdes. Siempre nos veíamos y lo jubilaron por límite de edad, entonces el Consejo, que era Directivo de la Cultura Musical, así se llamaba entonces, me preguntó si yo aceptaba reingresar a la Academia porque se jubilaba Gerdes y

ya pues, yo no tuve inconveniente. En el año 43 me hice cargo nuevamente de la Academia Nacional de Música “Alzedo” “Alzedo”; Alzedo con “z”. Después vino la resolución especial. Estaba la ortografía mala de Alcedo era con “c”. Estaba Riva Agüero de Ministro de Educación; por más que le avisaron que la Academia Española permitía que el apellido lo escribiese con lo que le diera la gana a uno, no?

Enrique Iturriaga: jajaja

Carlos Sánchez: hubo que recortar la palabra “Zedo” y cambiar eso en bronce.

Enrique Iturriaga: ¿la placa?

Carlos Sánchez: con “z” la placa, que estaba a la subida de la escalera

Enrique Iturriaga: claro la que estaba ahí,

Carlos Sánchez: bueno, he durado del año 43 hasta el 46, mientras tanto estos años preparé en formar la orquesta de alumnos, el coro del conservatorio, ya yo pensé Conservatorio y cuando estaba de ministro Luis Valcárcel, él fue en que inauguró el Conservatorio en el año 46.

Enrique Iturriaga: ¿En qué cosa sustancial, qué diferencia sustancial había entre la Academia Alcedo y el Conservatorio?

Carlos Sánchez: déjame decirte; en la Academia Alcedo habían cursos de teoría, solfeo, piano, canto, armonía que la dictaba Chávez Aguilar, y flauta y contrabajo y violín y pare usted de contar. No había más cursos.

Enrique Iturriaga: ¿pero los títulos que se daban, las carreras que se hacían ahí?

Carlos Sánchez: Bueno; eran solamente profesores de canto, profesores de violín o de teoría y solfeo nada más

Enrique Iturriaga: era un límite, un nivel no muy alto

Carlos Sánchez: claro, separé en dos secciones la Escuela Preparatoria que se llamaba, que comprendía los primeros años de enseñanza y la Escuela Superior, que propiamente era llamada “Conservatorio”.

Enrique Iturriaga: ya

Carlos Sánchez: pero las dos cosas funcionaban acá. Esto dio margen a que se crearan las Escuelas de Arequipa y de Trujillo, con Koselev como director de la Escuela de Arequipa; y Bracesco que se le llamó de Italia de la Escuela de Trujillo. Después se crearon la Escuela de Piura y la de Cusco.

Enrique Iturriaga: todas estaban bajo el mando de...

Carlos Sánchez: eran dependencia del Conservatorio; pero es así que yo hacía visita anualmente a las escuelas, para ver la forma de enseñanza, los planes que mandábamos de acá de estudios, etc.

Enrique Iturriaga: correlacionar...

Carlos Sánchez: así es, eso correspondía a una Escuela Preparatoria, como la que teníamos acá, antes de ingresar al Conservatorio; pero después cuando se fue Renzo Bracesco a Italia, les gustó mucho la palabra Conservatorio, hicieron una gestión sin que me enterara yo desde acá, para sacar una resolución elevando a la categoría de “Conservatorio Regional de Trujillo”. Ahí se quedó en eso porque no subió a Conservatorio ni por planes de estudio, ni por profesores, ni por alumnado.

Enrique Iturriaga: era simplemente el nombre no más

Carlos Sánchez: exactamente

Enrique Iturriaga: ¿en Arequipa pasó lo mismo también?

Carlos Sánchez: pero no, en Arequipa se mantuvo como Escuela Regional de Música, no se hizo ninguna gestión

Enrique Iturriaga: ¿después no se hizo?

Carlos Sánchez: No; que yo sepa no, al menos hasta que yo estuve 50 - 51 que renuncié al cargo, no supe nada de esto. Mientras tanto, esos años de Conservatorio, se organizó el coro, la masa coral, la orquesta de alumnos que era profesor Prager y que yo también la dirigía cuando Prager no venía a los ensayos; o los conciertos de fin de año yo dirigía la orquesta y dirigía el coro, tomaba toda esa actividad porque era un placer para mí.

Enrique Iturriaga: yo recuerdo cuando era estudiante, haber oído obras de Brahms, con coros, y orquesta.

Carlos Sánchez: el Requiem Alemán de Brahms, sin solistas, las partes corales exactamente.

Enrique Iturriaga: Claro; ya era un avance enorme en lo que se había hecho anteriormente, no?

Carlos Sánchez: se hizo con este coro, se hizo de Maestros Cantores, se hizo otra obra de Wagner..., la misa en sí menor.

Enrique Iturriaga: sí pues

Carlos Sánchez: se hicieron cosas buenas, una obra de Ginastera que me recuerdo muy linda que se llama “Lamentaciones de Jeremías”

Enrique Iturriaga: claro

Carlos Sánchez: linda obra

Enrique Iturriaga: entonces la cosa cambió completamente

Carlos Sánchez: si

Enrique Iturriaga: ya había la Educación Superior que se buscaba; una profesionalización de la música.

Carlos Sánchez: ¡exactamente! Mientras tanto yo hacía gestiones para conseguir la autonomía del Conservatorio en el Congreso, con cómo se llama

el que fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, hicimos gestiones y se logró la autonomía del Conservatorio Nacional de Música y Bellas Artes, mientras tanto hubo un pacto que se firmó entre el Conservatorio y la Universidad de San Marcos, un pacto federativo

Enrique Iturriaga: Ah! Pacto se llamaba!

Carlos Sánchez: Pacto Federativo, asistíamos nosotros

Enrique Iturriaga: ¿en qué año fue eso?

Carlos Sánchez: eso ha sido en el 67 me parece

Enrique Iturriaga: ya

Carlos Sánchez: no estoy seguro

Carlos Sánchez: a pocos meses que se tenía

Enrique Iturriaga: ¿qué objeto tenía ese pacto?

Carlos Sánchez: completar los estudios que no teníamos por falta de presupuesto; profesores de materias de carácter general, de cultura general...

Enrique Iturriaga: ...humanidades

Carlos Sánchez: exactamente, y la facilidad que se daba a los interesados de la Universidad de San Marcos que recibieran instrucción de especialidades como historia de la música, una serie de cosas que había de interés

Enrique Iturriaga: en una especie de integración de intereses

Carlos Sánchez: todo esto fue con una mira a crear la Facultad de Arte en San Marcos, cuando Luis Alberto Sánchez era rector, entonces formábamos parte en el Consejo Universitario, los representantes de las instituciones que tenían pacto con San Marcos

Enrique Iturriaga: entonces las otras escuelas también tenían pacto...

Carlos Sánchez: ¡no!, solamente dos y creo que la escuela algo de social que había de..., tres eran nada más las escuelas que tenían ese pacto.

Enrique Iturriaga: bueno, entonces usted también de aquí se realizó básicamente como educador

Carlos Sánchez: si, bueno; yo tenía antecedente en La Paz

Enrique Iturriaga: fue, digamos, la culminación de su carrera, y fue en su propio país,

Carlos Sánchez: así es

Enrique Iturriaga: esa fue una de las tantas revelaciones como músico, como educador, ahora como compositor, ya hemos conversado. jajaja

Carlos Sánchez: si, mucho sobre eso; siempre he insistido; me he negado a considerarme yo compositor

Enrique Iturriaga: ¿sí?

Carlos Sánchez: he hecho esas cosas pequeñas que son las *Acuarelas Infantiles* he...

Enrique Iturriaga: perdón, perdón que le interrumpa, pero todas las historias de la música donde se habla del Perú, sean editadas o no en el Perú o en otras partes; todos los diccionarios que yo conozco, por ejemplo qué le digo, el Harvard, el Brenet, todos los diccionarios que hablan de la música en el Perú absolutamente e inclusive libros e informes, Pinilla en su informe; Stevenson en La Música en el Perú; todo el mundo, cuando se habla de los compositores lo nombran a usted. Entonces parece que usted no está de acuerdo con el mundo, o todo el mundo no está de acuerdo con usted...

Carlos Sánchez: el que no está de acuerdo soy yo, y yo no tengo la culpa que figure en todo esto porque nunca he tenido la pretensión de ser, de decirme compositor. Soy educador. Lo hice por placer; porque había estudiado podía hacer cosas sencillas, arreglos corales, cosas para canto y piano, los lieder me han subyugado siempre...

Enrique Iturriaga: si, pero permíteme que peleemos y le insista otra vez en esto. Por ejemplo, usted no habrá compuesto una sinfonía; pero un lied de Schubert, una sola canción de Schubert, implica una genialidad que puede existir aún en esta cosa pequeña, en esta cosa chica. Justamente en esa pequeña canción puede encontrarse todo un lenguaje. Para mí, por ejemplo, usted (eso usted me lo va a explicar con mayor solvencia) tiene, ha encontrado una serie de elementos en la música tradicional nuestra, que evidencian una búsqueda de un lenguaje y una raíz de compositor que a mí no me importa que no haya compuesto una sinfonía para una orquesta, pero ha hecho cosas muy importantes también.

Carlos Sánchez: la razón también es que en la época que yo tenía interés y efervescencia de ánimo etc., de todo esto, no había orquesta

Enrique Iturriaga: sí pues

Carlos Sánchez: hubo orquesta en La Paz. De alumnos, pero de alumnos

Enrique Iturriaga: claro

Carlos Sánchez: que no alimentaba ni daba facilidad para poder escribir de eso

Enrique Iturriaga: pero usted hizo en el medio en que tenía y lo hizo muy bien; yo soy compositor, también para mí por lo menos, aunque no sea para usted. De todas maneras, en toda esta dualidad no continuaremos peleando

Carlos Sánchez: ¡ya!

Enrique Iturriaga: pero de todas maneras en esta dualidad, digamos, de vocación hacia la educación primero, la composición, me interesaría que me contara un poco cómo fue su formación musical.

Carlos Sánchez: bueno tendría que regresar a los 10 años más o menos, en que tuve un profesor

Enrique Iturriaga: ¿en Arequipa?

Carlos Sánchez: en Arequipa si, que el padre Franciscano, Francisco de María Palomino, músico excelente era profesor en el Conservatorio; un hombre que se dedicó por entero a la enseñanza del piano y a las técnicas distintas innovó sobre el relajamiento, una serie de modificaciones hasta en la forma rígida y antigua

Enrique Iturriaga: clavecinista

Carlos Sánchez: si, pero muy bueno. Ya me he apartado de no sé en qué estábamos

Enrique Iturriaga: no, no, estábamos en que me estaba contando su formación musical a eso de los 14 años,

Carlos Sánchez: ya, tuve más o menos la facilidad de leer a primera vista

Enrique Iturriaga: ah! eso es básico.

Carlos Sánchez: Sí. Eso es básico.

Enrique Iturriaga: bueno, después me han contado por ahí una serie de giras que hizo usted ya como pianista;pero eso no nos interesa en el momento no? como decir como acompañante no. Pero me gustaría mucho que me contara alguna vez que hemos hablado, no recuerdo bien, sobre todo ese ambiente arequipeño, los músicos de Arequipa, las relaciones que tuvo usted de muchacho con Luis Duncker Lavalle, Manuel Aguirre, con toda esta generación. Se conoció con Carpio por ejemplo? Todo este mundo de Arequipa es muy interesante.

Carlos Sánchez: bueno en realidad, las relaciones que tuve en Arequipa como músico fue al comienzo, hasta que yo salí en estas giras que me hablas, de acompañante de violinistas de buenos y malos, o de cantantes también

Enrique Iturriaga: ¿buenos y malos?

Carlos Sánchez: Aquí hay una hija de una cantante que vino en una ópera española, Paquita [Rodadero] creo que era,

Enrique Iturriaga: si

Carlos Sánchez: la hija sigue acá, sabe que yo fui acompañante de la mamá,

Enrique Iturriaga: ah jajaja

Carlos Sánchez: cuando yo tenía pues entonces unos 17 años

Enrique Iturriaga: eran tan jovencitos

Carlos Sánchez: bueno, el trayecto que habido en todo esto a mí me enseñó más el haber trabajado en compañía de Zarzuela y de Opereta, segundo subalterno de un músico peruano piurano que apellidaba Palacios; buen

músico. Conocía de todo esto; espléndido; y yo entré en esa compañía que él dirigía en Santiago de Chile con Inés Beruti, entré de correpetidor de los coros,

Enrique Iturriaga: uf, ahí aprendió mucho!

Carlos Sánchez: ahí aprendí bastante, y me hice cargo a veces de El Terrible Pérez, de alguna zarzuela donde se tocaba una obertura y un número de canto, un corito pequeño lo dirigía yo, mientras Palacios iba a ver una compañía de opereta alemana que estuvo en el Municipal, en que traían dos tenores, dos bajos, sopranos, orquesta que la reforzaban ahí con un lujo extraordinario, no?

Enrique Iturriaga: Bueno y del ambiente de Lima; del ambiente de Arequipa fue extraído usted, ¿hasta qué edad, más o menos estuvo ahí hasta los 18? 16, 17?

Carlos Sánchez: no, hasta los 17, porque 18 y 19 han sido en giras que me he desligado. Yo conocí a Adolfo Duncker Lavalle, no a Luis.

Enrique Iturriaga: ajá

Carlos Sánchez: conocí a Pancho Ibáñez, a Francisco, que después él vino a ser profesor acá; muchos consejos de él, y muchos consejos de Adolfo Duncker,

Enrique Iturriaga: ¿Adolfo era también compositor?

Carlos Sánchez: también, pero no tenía el vuelo de Luis Duncker del hermano, ni la riqueza de la riqueza de todo eso, entonces había escuchado a Marcicano [inaudible] un violinista italiano que estuvo acá y que formaban tríos con Francisco Ibáñez y Montesinos; el padre de todos los Montesinos que conocemos, y hasta el nieto que viene a ser el médico que toca cello.

Enrique Iturriaga: Alfonso,

Carlos Sánchez: Alfonso también viene a ser Alfonso el padre, eso fue lo que [inaudible] porque era un muchacho que no tenía nada que hacer con los músicos, miraba de lejos y escuchaba de lejos eso

Enrique Iturriaga: era muy joven usted, muchacho...

Carlos Sánchez: claro, muchacho de 17 años

Enrique Iturriaga: ¿y con Carpio se conoció allá también... o no?

Carlos Sánchez: con Carpio me conocí antes de salir de Arequipa y después nos encontramos en Bolivia

Enrique Iturriaga: ¿él era músico ya, se había dedicado a la música ya?

Carlos Sánchez: si, fue alumno de Duncker Lavalle de Luis, y su padre también enseñó porque era músico

Enrique Iturriaga: bueno, Carpio es mayor que usted

Carlos Sánchez: si, yo creo que...

Enrique Iturriaga: unos 4 o 5 años, y pero entonces Carpio había estudiado con ellos, pero usted que era más joven; todavía no había entrado en ese aspecto

Carlos Sánchez: no

Enrique Iturriaga: entonces de ahí sale usted de Arequipa, se va a sus giras

Carlos Sánchez: a mis giras, termino en La Paz, me caso, y se presenta una vacante en el Conservatorio. Una reorganización que llamaban a concurso a profesores de violín, de piano, de teoría y solfeo etc. Y a los cursos de teoría y solfeo nos presentamos Cesar Garcés, músico puneño violinista y yo para el curso de Teoría, Solfeo y Dictado. Y conocí un amigo que después fue excelente profesor mío, Humberto Vizcarra. Me preparó en el curso de Piano Complementario que incluía las materia que debíamos dar examen para el Conservatorio. Al final de cuentas aprobamos e ingresamos como profesores Humberto Vizcarra, Cesar Garcés y yo.

Enrique Iturriaga: ahhh los tres

Carlos Sánchez: los tres

Enrique Iturriaga: Vizcarra era boliviano

Carlos Sánchez: sí, y nosotros peruanos, sí. Esa ha sido la mejor experiencia que he tenido porque ahí comencé a aprender más de lo que quería saber.

Enrique Iturriaga: claro, usted en gran parte ha sido autodidacta también.

Carlos Sánchez: así es, con todo esto

Enrique Iturriaga: claro ha tenido una base con una serie de profesores; pero dígame una cosa ¿en La Paz cuánto tiempo estuvo?

Carlos Sánchez: yo he estado desde el año 23 al 29 inclusive

Enrique Iturriaga: y de ahí se viene para acá

Carlos Sánchez: me vengo acá, dejando el profesorado de Conservatorio y dejando una fábrica de rollos para pianola,

Enrique Iturriaga: jaja tenía una fábrica de rollos, y qué tipo de música?

Carlos Sánchez: música de esa popularailable. Pero ahí aprendí a hacer arreglos, a ordenar mejor y a ornamentar con serie de firuletas que hacían los rollos norteamericanos

Enrique Iturriaga: Aeolian

Carlos Sánchez: una serie de pianistas tocaron con gran calidad, que eran los rollos

Enrique Iturriaga: y usted hacía directamente al picado? cómo es ese sistema?

Carlos Sánchez: yo tenía un papel que era un papel que vendían para tocar las orquestas. Sobre eso, sobre la marcha iba picando las notas fundamentales de la melodía y algunas armonías las modificaba conforme se presentaban y los adornos que le aumentaba, etc. Eso me enseñó a instrumentar, eso me dio cierto sentido de riqueza en la armonía y todo eso. Había trabajado en la fábrica de rollos los cinco años que estuve en La Paz. Dividía mi tiempo entre la fábrica de rollos, el Conservatorio y el cine.

Enrique Iturriaga: ¿el cine también?

Carlos Sánchez: el cine mudo que había todavía, donde aprendí a improvisar mirando los pasajes de la película: si había carrera de caballo, imitaba carrera de caballo

Enrique Iturriaga: jajá eso me parece muy interesante por una simple razón. Mire, hay muchísimos músicos que justamente han tenido ese trabajo, a veces un poco molesto, [inaudible] pero que les ha dado una gran práctica musical. Schoenberg ha tocado, inclusive ha hecho arreglos y ha tocado tangos en cabarets; en Alemania no? en Viena creo. Muchísimas personas han trabajado así y eso les ha dado un conocimiento y seguridad.

Carlos Sánchez: Exactamente. Claro; todo eso lo he hecho yo.

Enrique Iturriaga: Claro, e inclusive lo he visto escribir, armonizar directamente con tinta

Carlos Sánchez: si

Enrique Iturriaga: cosa que me parece a mí monstruosa. Nosotros, lo que queríamos comprar, era el borrador primero antes de comprar el lápiz; y usted lo hacía en tinta, lo cual suponía una técnica y una seguridad. Eso solamente lo da la práctica.

Carlos Sánchez: cierto; lo da. La práctica da todo eso

Enrique Iturriaga: bueno, entonces hemos unido ya los años treinta, la parte anterior a los años treinta al Conservatorio

Carlos Sánchez: exacto. Quiero añadir algo a todo eso, eso del Conservatorio y de escuela de enseñanza tuve una práctica en Arequipa por el año más o menos 19 que he salido yo; al salir, un año antes, yo fundé una academia con el nombre de Melgar, un pia[inaudible] no? que no sonaba y entonces con un amigo que ayudaba a poner las teclas, los paños, revisar las cuerdas hasta que funcionó. Esta academia que pagábamos 10 soles mensuales incluyendo piano por el local, teníamos alumnos que les enseñábamos las notas, acordes, así en el piano, práctica nada más. Eso duró hasta que salí de Arequipa yo.

Enrique Iturriaga: eso no era precisamente un Conservatorio, jajá!

Carlos Sánchez: ¡entonces yo lo creí un Conservatorio, ah!, y lo gracioso que yo era el director.

Enrique Iturriaga: y profesor, por supuesto. Una cosa, Carlos, de acuerdo a las generaciones de las que habla por ejemplo Pinilla, hace una organización, un ordenamiento, una clasificación de los compositores por generaciones, entonces las generación suya que son los nacidos alrededor y después de

1900. Entre ellos especialmente algunos de ellos, específicamente Carpio y usted, tienen alguna serie de elementos similares a tal punto que en alguna ocasión creo haberlo leído. Raygada decía que “esa música chola”; le puso música chola en el sentido de que era una música mestiza. De música mestizaje ¿por qué? ¿Cuál es ese mestizaje que había en esa música?

Carlos Sánchez: bueno, yo creo que Carpio también está cerca de lo que yo pensé, o yo estoy cerca de lo que pensó Carpio. Que la música del sur (yo no conocía Lima todavía cuando se hablaba todas estas cosas), el tipo mestizo de música mestiza resulta una confusión entre lo español y lo realmente indígena. El yaraví es eso, el yaraví; y tiene rasgos muy peculiares, muy distintos del resto del Perú. Yo, por ejemplo, he hecho un arreglo de un yaraví. La letra es de Melgar: “Algún día querrá el cielo que mis continuos tormentos acaben”,... hay un giro que dice “algún día caerá el cielo, tirana”... (canta) tiene una, cómo se llama esto, en nuestro idioma?

Enrique Iturriaga una ornamentación

Carlos Sánchez Si, sí.

Enrique Iturriaga Melisma

Carlos Sánchez eso, con giros que son realmente del cante jondo, a veces mucho de eso

Enrique Iturriaga: ¿y son originales arequipeños?

Carlos Sánchez: claro

Enrique: ¿la melodía es original arequipeña?

Carlos: claro; la melodía sí.

Enrique: Y usted hizo...

Carlos: el arreglo, para piano en la que contribuyó o colaboró Alfonso Silva, porque como yo no me había ceñido exactamente a la melodía popular, sino que le había aumentado algo, etc. Había una parte que ya no había letra de ésta que había tomado y él le puso.

Enrique: Ah, él le agregó letra?

Carlos: Ay, lara lara (canta), una cosa así, “por ti se mueren” o me “muero algo” (canta) de eso, pero muy graciosa la intervención de Alfonso,

Enrique: era una canción como un lied

Carlos: exactamente sí. Tipo lied era.

Enrique: esta era una de las características, una de las tantas características; pero por ejemplo bueno, en piezas como en Cayma, por ejemplo o *Yanahuara*; esas dos piezas de piano que podían entrar dentro de la música pianística en lo que digamos como en lo que se llama prelude, no, una pequeña

Carlos: son paisajes. Si uno hubiese conocido el Cayma, este pueblo de Arequipa y *Yanahuara* están reflejados realmente en mí el ambiente de esa

gente y de lo que se veía de las casas y todo esto. Por ejemplo, en *Yanahuara* nunca puede borrar la impresión que tuve cuando fui una vez el día de difuntos y sentía llorar a las mujeres cantando,

Enrique: como lloronas

Carlos: como lloronas exactamente eso es lo que he tomado para *Yanahuara* Día de Difuntos, creo que dice un subtítulo si mal no recuerdo.

Enrique: yo nunca había entendido exactamente por qué era *Yanahuara* eso.

Carlos: si

Enrique: Era en esas circunstancias

Carlos: si

Enrique: ¿y Cayma?

Carlos: otra cosa más tranquila, más plácida; pero con un ambiente un poco... ahora no puedo explicarlo... porque es reflejo de lo que he oído cantar desde muy niño a mi abuelo y a los tíos que tocaban guitarra, temple baulín, un guitarrón grande, etc. Y uno de ellos tocaba piano. Entonces esas cosas se me grabaron que ellos cantaban y yo las he cambiado después y las he ordenado conforme a lo que me enseñó el padre Palomino...

Enrique: aaah ja jajá, vuelve a aparecer el padre Palomino después de muchos años!

Carlos: gran recuerdo

Enrique: bueno, entonces las características no eran buscadas propiamente, era, a lo que me refiero no a los arreglos propiamente todavía no, me refiero más bien a esas piezas que son pura creación

Carlos: son cosas que saco como rasgos fisonómicos realmente del tipo de música mestiza del sur del Perú

Enrique: ya ya

Carlos: por ejemplo, ¿si tú te acuerdas de las Acuarelas?,

Enrique: si

Carlos: empleo yo. Sí, pero ya es con mayor reflexión y mayor asentamiento, di así, de lo que había visto antes no?

Enrique: Pianísticamente... son desarrolladas las *Acuarelas Infantiles*

Carlos: ¡exactamente! es el tipo de escala menor, pero con modificaciones, "Sol la si do re tira ra rara" (canta) No sabe uno si es la escala menor melódica, la escala antigua o la armónica porque tiene todos sus giros eso, y hay unas cosas especiales de requiebros, (canta) esos giros son muy del yaraví arequipeño, o sea, de la música mestiza realmente.

Enrique: modos, digamos

Carlos: modo especial digamos, Carpio también ha tomado muchas de todas estas cosas

Enrique: claro, Carpio tiene una primera época muy parecida, pero después evoluciona; hay unas otras cosas, digamos, diferentes por ejemplo, qué le digo, la Suite Hospital,

Carlos: sí pues, otras cosas

Enrique: ahí ya están separados, ¿no?

Carlos: si, separados. Completamente

Enrique: ¿completamente separados, no?

Carlos: además que, como yo, mi principal preocupación era la educación musical que tenía que había hecho práctica de enseñanza y todo eso, no abarqué todas esas cosas y he escrito algo de lied, digo canciones sobre letra de María Wiese, de Luis Fabio Xammar, una serie de gentes así,

Enrique: ¿inclusive esa famosa mexicana, como era la cosa?

Carlos: ¡ah!, “Pues bien yo necesito”

Enrique: ¿cómo es la historia de eso?, va muy curiosa

Carlos: resulta que el autor de la letra no creo que era peruano, sino mexicano. Pero como se sabía, decían que es un autor mexicano. Después me enteré que no era mexicano. Un peruano era el que había hecho eso; pero la música. Yo pregunté cuando estuve en México a Chávez si conocía el “pues bien yo necesito”

Enrique: era popular, era una canción popular

Carlos: si; en Arequipa

Carlos: no, ¿pero conoces el “pues bien yo necesito”?; sí lo conozco, pero no conocía la música. Es un reflejo de esas cosas poco cubanas de danzas cubanas antes del tango, que viene; no sé; algo de esto no?,

Enrique: algo así

Carlos: es un reflejo de todo eso que sale el “pues bien yo necesito”, pero no es de él

Enrique: dígame una cosa, cuando usted llega aquí a Lima, ya conoce; va a conocer a nuevos compositores

Carlos: ¡exacto!

Enrique: va conociendo seguramente a Theodoro Valcárcel, a Robles seguramente que también lo conoce,

Carlos: también lo conozco si,

Enrique: Chávez Aguilar quien ya lo conoce, estas personas, que relación desde el punto de vista composicional tuvieron con usted. Ellos qué cosa es lo que buscaban, según su criterio. Qué estaban buscando musicalmente no?, porque de acuerdo a lo que yo estoy viendo en este momento, usted reflejaba su realidad, la realidad cuando era joven, la realidad arequipeña justamente al hacer estos pequeños paisajes que hizo usted de Cayma *Yanahuara* por ejemplo no, a partir de los arreglos que hacía de las canciones no, pero era una búsqueda de un lenguaje, no?, ¿Cómo entiende usted a los otros?

Carlos: yo podría referirme a Chávez Aguilar, que hizo un tema incaico, y variaciones, muy feo, ¡muy malo!, sin embargo, él sabía muy bien, enseñaba armonía, y cosas religiosas muy bien escritas, ese era su metier, su buen saber, su buen entender también, pero estas cosas medio incaicas, era un pastiche...

Enrique: yo no conozco..., pero él no compuso mucho, por ejemplo, misas creo, música religiosa,

Carlos: sí, ahí estaba, himnos también, canciones escolares, se publicaron hasta 6 volúmenes de canciones escolares, con letra de un profesor Montoya si mal no recuerdo, donde está el himno a Grau que hoy día se canta en todas partes, es música de él.

Enrique: ajá.

Carlos: bueno hay una serie de canciones escolares

Enrique: ¿bueno, y Valcárcel?

Carlos: Valcárcel... en realidad yo no quisiera referirme mucho a Valcárcel

Enrique: ummm ya...

Carlos: por una razón; no con el parentesco con Edgar a quien yo estimo mucho. Raygada descubrió que no era muy santo en la elección de música; tenía muy buen gusto, y elegía cosas de otros y las tocaba como suyas.

Enrique: sí; me han contado una cosa así,

Carlos: por ejemplo: en un concierto que dio en San Marcos, cuando regresó de España de la exposición de Sevilla, dio un concierto en el que tocó Laghi violín, y piano no sé si Lili Rosay, tocó algo de eso, Y le pidieron que hiciera un bis, aplaudiendo una de las cosas que escucharon y anunció voy a tocar la "Danza Ritual del Fuego Sagrado", que ha tenido mucho éxito allá, y lo que yo oí, era una danza de Eduardo Caba, Tres Aires Indios de Caba, que publicó Lotermestes en Buenos Aires, y en la noche fui donde Raygada y le dije: Esto es lo he que ha tocado Valcárcel, y era uno de los aires, a ver cómo suena el otro, también este se lo he oído... los tres aires se los había... Esto es tremendo.

Enrique: Qué curioso, ¿no? Era un compositor que tenía...

Carlos: Ahora, las cosas que ha editado están muy bien escritas, lo cual me deja a mí un poco en, qué voy a decirte, duda, que sea, que sea todo realmente de él, ah? No sé. Si tuvo esa debilidad, lo siento; pero tú me has preguntado y tengo que decirte lo que realmente conozco de él.

Enrique: Sí pues, por supuesto, hay otras cosas que... y de Robles, dígame, Robles como compositor, ah?

Carlos: No era compositor Robles; no era compositor, Robles. Era un fervoroso en buscar las melodías indígenas, tales que salió así este... El cóndor pasa, El himno al sol, sí. Y tuvo, parece, una colaboradora estupenda, su señora que era pianista. Yo no la conocí; era una excelente persona, pero giraba todo su preocupación en sacar en limpio sus melodías indígenas que había hecho; y Holzmann debe conocer mucho de todo esto porque él revisó todo esto. Si. Algo escuché de él, tengo Dentro del Alma, creo, algo, una cosa de esas pero que no era realmente muy valioso de Robles.

Enrique: Digamos como creador

Carlos: []

Enrique: porque se ha querido hacer, se quiere en este momento, reivindicar como compositor,

Carlos: pero no hay elementos de juicio,

Enrique: en cambio, como investigador, por ejemplo, yo he hablado últimamente con algunas personas que están viendo los trabajos de recolección que ha hecho. Parece que en ese campo, como dice usted mismo, fue muy interesante porque inclusive hacía anotaciones que solamente los antropólogos de los últimos años han empezado a hacer, él las hacía desde antes, una especie de pionero en ese sentido, no? Pero como compositor, tampoco, yo no encuentro otra cosa más,... Bueno, debe usted tener datos muy interesantes que decir, claro, yo quisiera hacerle una especie de pregunta muy general, no? ¿Cree usted que se puede hablar de música peruana? ¿En qué consistiría? ¿Quiénes la gestaron? Sobre todo me interesa la gestación, ¿la forma como fue gestada, por lo menos aquellas partes, aquellas cosas que usted conoce, no?

Carlos: yo creo que habría que pensar en las cosas que dejó Luis Duncker Lavalle, que era música de salón en su mayoría, pero donde se destaca un vals que se llama Quenas, característico del Perú, ahí toma giros realmente indígenas, en este vals, Quenas, yo creo que ese es un indicio, un comienzo con gran habilidad, pero sin apartarse de lo que era música de salón, música de baile.

Enrique: El vals vienés.

Carlos: El vals vienés.

Enrique: Usted sabe una cosa curiosa, yo he tocado en alguna audición en la universidad, el vals Quenas, y entonces me han dicho: es criollo, me ha dicho una persona. Ese vals ahora todavía lo sentía como criollo.

Carlos: bueno, pero tiene rasgos que son puramente indígenas, alrededor de ésta gira, Bom tapa tapa, tum pam pam, Eso es lo rítmico, que puede darle sensación de lo criollo, pero en la melodía misma están muchas cosas que son rasgos realmente indígenas, que comienzan. Pero uno que también tomó temas así populares fue Manuel Aguirre. Un hombre muy dedicado, un hombre muy fino, un señor realmente en todo, que por amor realmente a la música así

de tipo indígena y mestizo publicó esos álbumes que se llaman De mis montañas.

Enrique: Son seis álbumes

Enrique: la música de Aguirre también está basada en elementos, en...

Carlos Sí. Tiene

Enrique: ¿un poco creaciones de él?

Carlos: algunas partes giros populares pone,

Enrique: Folclore inventado

Carlos: inventado por él. Sí.

Enrique: ¿esas son las cosas que habría que definir bien no? ¿Qué es folclore arreglado? ¿Qué es folclore inventado?, porque ese folclore inventado tiene los mismos rasgos, pero ya la personalidad del autor, que es por ejemplo para mí es Cayma, por ejemplo, allí no hay ninguna melodía propiamente la suya

Carlos: si

Enrique: ¿no? Bueno; pero estamos en Aguirre.

Carlos: Aguirre ha hecho cosas muy interesantes. También quien ha tomado mucho...

Enrique: Él compuso para piano nomás

Carlos: Sí

Enrique: solo para piano

Carlos: yo lo conozco solo por piano nada más,

Enrique: No.

Carlos: algunas cosas para canto y piano tiene

Enrique: ¿no hizo violín y piano no?,

Carlos: No. precisamente en el álbum que publicó el Conservatorio, Músicos peruanos, el álbum sobre Duncker Lavalle, figura algo de canto y piano ahí, si mal no recuerdo. Hace tantos años de esto que se editó de Alfonso de Silva con una influencia muy francesa, muy de otros lados, pero con una sensibilidad exquisita realmente. Hizo una Canción India, así se llama, para violín y piano; ahí toma pasajes muy lindos; por supuesto la ornamentación, todo esto difiere un poco y se sale, no es una cosa estrictamente peruana o indígena que digamos; pero hay rasgos que definen y toman lo que es el aprecio y el cariño que tenía por estas cosas, populares, a de Silva tan fino en todas sus líneas.

Enrique: pero en Arequipa, no fueron solamente Duncker y Aguirre,

Carlos: también vino Carpio,

Enrique: Sí, bueno. Carpio, sí; ya hemos hablado. Pero también había otros músicos menores

Carlos: el caso por ejemplo de Ballón Farfán; él se tomó muchos temas populares y los arregló para piano, canto y piano, etc; no? pero sin vuelo, sin grandes conocimientos de armonía, sin riquezas, pero es una colección que sirve de documento para...

Enrique Por supuesto. En el Cusco también hubo algunas personas que hicieron ese mismo trabajo parecido al de Ballón

Carlos: si, conozco unas grabaciones que han hecho en discos: pero no califica bien aquel movimiento en el Cusco para mí

Enrique: ¿no es muy claro! No?: después de esa corriente viene de Carpio

Enrique: estamos en la definición de un lenguaje peruano

Carlos: vienen otros compositores jóvenes entre lo que estás tú, Celso Garrido, Edgar Valcárcel, que tienen una dirección por lo menos que me desorientaba a un comienzo a mí; por la música electrónica, la música aleatoria, con la escuela que tuvo Ginastera, etc; que no ha aumentado mucho a la riqueza o a lo que se puede aprovechar realmente como lenguaje peruano realmente, ah? , inclusive Valle Riestra por ejemplo. En la ópera Ollantay, ese dúo de yaraví que tiene, toma tal como ese el yaraví; pero no hay de su creación una cosa; pero de apartarse de eso, de recrear sobre eso, no lo he encontrado tampoco en él.

Enrique: esa famosa canción, parecía una cuña dentro de la ópera. La ópera suena a una ópera italiana. Después había otra ópera de López Mindreau, que se llamaba Atahualpa

Carlos: no la conocí, no la he oído

Enrique: parece que una vez se ha puesto hace muchos años, ese lenguaje peruano que ha atravesado toda ésta, usted cree que su raíz más importante fue Arequipa.

Carlos: dentro de lo mestizo, creo que sí, porque puramente indígena, ¿no lo es!, tiene por ejemplo esa cosa popular, el carnaval arequipeño, una serie de cosas, que es lo que tiene más la vendimia, que hace Aguirre, eso tiene bastante de lo indígena, pero ya cambiado un poco, mestizado

Enrique: con la técnica europea,

Carlos: claro,

Enrique: ese es el gran problema de cómo enriquecer lo nuestro, con técnicas, sin que esas técnicas impliquen un cambio estilístico en la cosa auténtica.

Carlos: entre los compositores jóvenes de ahora y todo eso, que tienen inquietud y tienen conocimientos, escuchando un poco más las cosas de tipo popular o indígena, pueden sacar elementos realmente que le sirven de base a un tipo de creación más definido con una fisonomía más peruana. Yo tengo fe en eso.

Enrique: usted cree que la orquesta sinfónica ha tenido alguna, digamos ha hecho algo para ayudar a buscar un lenguaje instrumental ¿no?

Carlos: En realidad yo he estado; era yo pianista de la Sinfónica hasta el año 43 que me retiré por mucho trabajo que tenía aquí en el Conservatorio. Pero después he escuchado, aun cuando estuve ahí, que han tocado cosas de Valcárcel que ha arreglado Holzmann, cosas de Robles. Todo eso es un ejemplo de cómo se puede tratar los temas populares o indígenas o mestizos con conocimiento de causa, con una instrumentación bien rica como lo hizo Holzmann.

Enrique: Nocturno de Carpio también. En ese sentido. Ahora el problema era buscar el color peruano. Lo más importante era buscar enriquecer, buscar el color instrumental que es lo que se ha buscado mucho. La labor de la orquesta ¿cree usted que ha sido muy fructífera a la cultura musical?

Carlos: lo ha sido, enorme, la labor de Buchwald, ha sido muy interesante, enriquece los compromisos que tenían como directores de orquesta, que vino acá: Carlos Chávez, estuvo el argentino Juan José Castro, Kleiberg ...

Enrique: Varios años. Después los latinoamericanos eran muy importantes... también estuvo varios años, ellos mostraron un repertorio internacional muy importante, en el campo de la música latinoamericana. No le parece que muy poco se dio a conocer?, muy poco se mostró?, Estos mismos latinoamericanos que venían tocaban una obra de ellos porque eran compositores y lo demás era Beethoven, Mozart, Brahms o Stravinsky. No cree usted que ha faltado una política cultural latinoamericana de interconectar directores para que se fuera conociendo las personalidades de los países musicalmente, conocerla en los otros países, qué cosa se ha tocado, por ejemplo de México, del compositor Revueltas; el director Herrera De La Fuente, que hizo unas cosas mexicanas porque era mexicano, pero por ejemplo argentinos casi han tocado muy poco, brasileño casi nada. Creo que debió haber una corriente más intensa, porque la música peruana también se tocó prácticamente todo, todo. Eso fue muy importante como dice usted; lo malo que no se grabaron! Es una lástima tremenda,

¿Qué piensa usted sobre la formación superior musical del Conservatorio del 47, del 48 hasta acá? qué problemas existen en el país que los músicos consiguen becas, y luego desaparecen?

Carlos: bueno, yo creo que refiriéndonos a la escuela superior del conservatorio, procuré que el currículo tuviera las materias de enseñanza de todos los instrumentos que se conocen en la orquesta, incluyendo piano, canto etc. Inclusive instrumentos de aliento: metal, madera, porque había profesores instrumentistas de la Sinfónica que enseñaban aquí, si no han seguido y la orquesta no tienen elementos nuevos y toda esa cosa, es porque han emigrado. Están en otras partes donde tienen mejor ambiente, mejor remuneración todo eso; y ha habido un descuido de la parte estatal de no invitarlos; que no van a venir de su cuenta a traer gracias de afuera ¿no? El caso de esta Gloria de Santos que fueron a un concierto de clausura, conciertos de violín y piano con la orquesta, se quedaron. El uno se quedó en San Francisco; Amador, el otro, en Nueva York. Pozzi Scott hizo tan buenos estudios de composición y análisis de las obras de este compositor norteamericano [Taliva??? 'no recuerdan] que trajo aquí, no se le invita a que venga a mostrar estas cosas que ayudarían mucho a los alumnos que se están

preparando, y los instrumentistas no regresan porque están remunerados muy bien en una parte, y aquí no tienen trabajo.

Enrique: sería cuestión que hagamos con ellos contrato que vinieran 3 a 4 meses al año. Un contrato, bien pagado para que vinieran ya; que no se les puede sacrificar de otra manera porque ya han hecho su vida en otra parte. El Conservatorio forma gente, y se le van, tengo entendido que en algunas orquestas de México hay 15 músicos peruanos. En algunas orquestas de México. Y a cada momento.

Carlos: pero ya el desbande comenzó cuando funcionaba la Orquesta Sinfónica Nacional; algunos se fueron a Santo Domingo, los otros a México a la Habana. Te acuerdas del oboe Salivan que también yo lo encontré de cellista allí en México

Enrique Tocaba oboe y cello

Carlos y un corno estupendo que había acá; el tercer corno, porque los principales eran primero y tercero; segundo y cuarto eran segundas partes, y es así que se fue con un buen sueldo como excelente cornista.

Enrique: Claro, es un problema nacional. Parte de ese problema, es que solo exista una sola orquesta completa, porque sólo hay una orquesta completa. Porque hay en Arequipa una orquesta, en Trujillo hay otra orquesta?

Carlos: yo estoy desligado, no podría informarte de eso, Nunca han recibido el apoyo del estado, son creaciones de la orquesta de alumnos en Trujillo, o de alumnos del coro de Arequipa. Una vez juntamos los coros y llevamos a Arequipa una demostración de lo que era una masa coral de acá, y que la municipalidad les invitaron chicha en copas de champaña y que cuando cantaron a capella en la catedral, creo que era Semana Santa, no sé, todo el mundo volteaba a ver el órgano, si era el órgano el que sonaba. No pensaban que sonaba y no pensaban que había tanta gente reunida ahí. Esas cosas han perdido su fuerza y su continuidad. Yo creo que fue un despertar. Por el año 46, se formó el primer coro escolar en Rosa de Santa María,

Enrique: En el Puericultorio también había, se acuerda?

Carlos: ese fue un movimiento excelente de la formación de coros escolares, el programa de enseñanza de música en colegios era muy malo, eso de enseñarles las notas, compases -porque tenían que hacer eso -, cuando ahora después se ha modificado muy bien lo que es la apreciación musical realmente. Hacerlos escuchar música; explicarles el carácter de la música, rasgos del compositor, qué giros tiene, eso enseña mucho. Así que el curso de música en los colegios tiene que ser de apreciación realmente.

Enrique: y después de ese comienzo del año 47, la época que estaba Arróspide de Director de Educación Artística,

Carlos: fue un excelente profesor de música.

Enrique: ese movimiento no se continúa. Ahora hay muchos coros, pero no ha continuado ese arranque inicial ¿no?

Carlos, no creo, ah? Los concursos que se han iniciado ahora es de Coros Escolares de Niños que ahora están, en un comienzo, desafinados; con música

que no es la que deben hacer; falta una dirección a todo eso, una orientación a los profesores de coro, qué tipo de música de coros enseñarles a los alumnos.

Enrique: ahora el movimiento de los coros ha sido muy grande. Ya estoy hablando de fuera del colegio, porque ahora existen muchos coros. En Piura hacen concursos, festivales corales, que vienen una serie de coros de México, de Ecuador, de Colombia. En la Escuela de Piura, no se enseñaba en una época sino piano y baile.

Carlos: si, a un lado estaban las camisas extendidas que se lavaban, al otro lado se enseñaba el baile, y al otro, piano. Era una desgracia eso,

Enrique: usted me contaba sobre un Pacto Federativo, con la Universidad de San Marcos que producía una relación con la universidad, producía una relación muy interesante con la universidad.

Carlos: mutuo.

Enrique: ¿Cómo se podría hacer eso, en ese momento sí el Conservatorio pertenecía al Ministerio de Educación? Yo recuerdo alguna vez haber hablado con usted en esa época, o haber oído de la independencia del Conservatorio y su autonomía, Eso quería que me explicara un poco sobre la autonomía.

Carlos: la autonomía se logró con... el Director de la Escuela de Bellas Artes, cómo se llamaba?

Enrique: el pintor Ugarte. Carlos Ugarte Eléspuru, y trabajamos juntos para lograr la autonomía de estas dos instituciones, ¡se logró! Y ahí funcionó ya el Pacto Federativo que tenía arreglado con Luis Alberto Sánchez y la Universidad de San Marcos,

Enrique: ¿Qué significaba autonomía?

Carlos: era la independencia académica, económica, docente, todo. La partida; el Ministerio señalaba una partida global para las dos instituciones, y el Consejo Directivo (del Conservatorio, hablo del que yo presidía), la distribución de esa cantidad de presupuesto. Aquí era la economía, la docencia, planes de estudio, todo funcionaba de acuerdo con los dictámenes o con criterio de este Consejo Directivo

Enrique: del Conservatorio,

Carlos: era un delegado de los instrumentos de teclado otros de cuerda, otros de canto, de instrumentos de aliento,

Enrique: de todas las especialidades

Carlos: de todas las especialidades conformaban el Consejo Directivo del CNM que resolvía todos los problemas, e inclusive los títulos los entregaba el Conservatorio a nombre de la nación sin intervención del Ministerio de Educación, solamente iban para refrendar y catalogar etc.

Enrique: ¿y lo mismo era en Bellas Artes supongo?,

Carlos: Bellas Artes igual

Enrique: ¿este hecho cuánto duró?

Carlos: sí, esto duró hasta la revolución, del año 58 (sic), que anularon las autonomías de la Escuela de Bellas Artes y del Conservatorio y volvieron como dependencia del Ministerio de Educación, no todavía del Instituto Nacional de Cultura, después ha venido esto. Teníamos que estar de acuerdo con el Director de Educación Artística y Extensión Cultural Cesar Miró. Recuerdo eso. Cuando perdió la autonomía yo renuncié, y entonces había que hacer un nuevo reglamento de acuerdo con este reingreso que se hacía al ministerio. Yo formaba parte de la comisión encargada de redactar el nuevo reglamento, habiendo renunciado, y que no me aceptaron la renuncia sino el año 69, yo renuncié 68 y el 69 que llamaron a concurso Malsio entró en mi lugar, en el mes de noviembre me fui o algo así.

Enrique: Malsio estuvo hasta el 72, después vine yo, Garrido, luego Valcárcel, a Malsio ya lo cogieron sin autonomía,

Carlos: Sí, sí. Sin autonomía

Enrique dependencia otra vez del Ministerio de Educación. Ya no se podía hacer nada, y desde esa época es que más o menos empezó a bajar,

Carlos: entiendo que sí. Yo he estado desligado todo este tiempo del Conservatorio, porque ninguno de los directores que me sucedieron me invitaron siquiera a algún concierto, incluyendo a Enrique Iturriaga

Enrique: sí, yo lo invite, pero usted estaba muy alejado de esa época, muchas veces hablamos de mí, claro pero ya no hubo ocasión ya después, la situación era ya incomoda, era un momento que no había ni para compartir, y luego vino los problemas con la nueva ley de educación

Carlos: ese es otro problema que tampoco conozco bien, porque hay un distanciamiento y una incompreensión con el aspecto artístico.

Enrique: eso fue una de las razones por la que yo me fui también, porque hubo un momento que ya no se podía hacer nada, tenía que meterse toda la educación en una fórmula, y no calzaba la educación, eso causó un problema posterior; pero eso de la autonomía me parece muy importante, parece que ahora se va a lograr.

Carlos: por lo otro he conversado con Edgar, quiere que se restituya el nombre Conservatorio Nacional de Música uno, va a comenzar por muchas cosas de resucitar la creación de la orquesta que tiene acá que suena muy bien, y hacer otras cosas más, lo cual es un buen camino, para que vuelva a ser lo que fue el Conservatorio cuando se creó

Enrique: una de las cosas importantes es la autonomía; sin autonomía, por lo menos académica, no se puede hacer nada. Bueno, don Carlos, creo que eso es todo por hoy. Muy interesante. Gracias por haber respondido tan brillantemente todas las preguntas para conocer las bases de muchos movimientos tanto en el campo educacional como en la música, en la gestación de toda esta música peruana que es muy interesante y le puede interesar a muchas personas.

Carlos: ¡Muchas gracias!

APÉNDICE 2

Trancripción de Entrevista

Radio Filarmonía. Programa Charla Dominical - Entrevista a Carlos Sánchez Málaga sobre su vida y sus obras a cargo de Armando Sánchez Málaga (1987)
<http://www.filarmonia.org/page/Carlos-Sanchez-Malaga.aspx>

Introducción: Hoy les ofrecemos un programa especial dedicado al maestro Carlos Sánchez Málaga. Carlos Sánchez Málaga nació el 8 de septiembre de 1904, realizó sus primeros estudios de piano en su ciudad natal, se graduó en la Universidad de San Andrés de La Paz, Bolivia y fue profesor del conservatorio de la misma ciudad durante varios años. Llega a Lima en 1931, es nombrado director interino de la Academia de Música Alcedo. Al siguiente año, reorganiza, con varios otros profesores de música, el Instituto Musical Bach, del cual fue el director hasta el año 1943 en que se hizo cargo titularmente la dirección de la academia nacional. En ese mismo año, obtuvo el premio de fomento la cultura Luis Duncker Lavalle, su labor al frente de la academia fue intensa y fructífera pues logró que el 1946 fuera elevada al rango de Conservatorio Nacional de Música, con lo que se inició un verdadero surgimiento de la educación musical en el país al mismo tiempo consiguió la creación de las escuelas regionales de música de Arequipa, Trujillo, Piura y Cusco. Director de coros, fue el gestor del auge que se observa en esta actividad mediante las actuaciones de la masa coral del conservatorio y la realización de los primeros concursos de puros escolares casi todos los mejores directores de coros escolares que formaron en el conservatorio durante su período directivo. Es miembro honorario de la facultad de ciencias y artes musicales de Santiago de Chile laureado con Las Palmas académicas de Francia y ha recibido múltiples diplomas y homenajes de distintas entidades culturales por su obra de muchos años en pro de la música peruana. Carlos Sánchez Málaga es autor de obras para piano, canto y piano, arreglos corales de música popular y muchas otras, Entre las más difundidas, podemos nombrar a Cayma, *Yanahuara* y *Acuarelas Infantiles* para piano, 5 canciones para canto y piano, Marinera, Pajarillo errante, Pues bien, yo necesito, Arreglos corales de melodías populares.

Entrevistador: Carlos, en la presentación del programa hemos escuchado un fragmento de *Acuarelas Infantiles*, ¿en qué año y dónde compusiste esta obra?

Carlos: *Acuarelas Infantiles* compuse el año 32, en Lima.

Entrevistador: Se percibe que este fragmente, ciertos giros y reminiscencias del yaraví,

Carlos: si

Entrevistador: yo quisiera preguntarte un poco, tu contacto con el yaraví, tus primeras experiencias en Arequipa, ¿verdad?

Carlos: Exacto, la primera experiencia que tuve fue con mi misma familia, mi abuelo y algunos tíos que formaban un grupo de guitarra, mandolinas, etc. Luego el yaraví lo escuché en discos, en grabaciones de Montes y Manrique y posteriormente en una visita que hice en Arequipa para la creación de la escuela regional de música en la casa de Ballón Farfán. En esta misma época

conocí a un dúo que era de Zuzunaga y el “negro” que se llamaba así a Aguirre, pariente de Manuel Aguirre, es donde escuché en vivo y en directo el verdadero yaraví y pude sacar una serie de conclusiones en lo que debía ser mi trabajo posterior

Entrevistador: Bien, parece ser que el yaraví se ha filtrado en la obra de los compositores peruanos, en general, pero especialmente en los compositores nacidos en Arequipa como Manuel Aguirre, Roberto Carpio, tú y otros compositores, ¿no? algo que está constantemente en ellos. Creo que, en *Acuarelas Infantiles*, la atmósfera, el ambiente en general gira alrededor de esta obra. Vamos a escuchar la primera pieza de *Acuarelas Infantiles*, que es escala menor, ¿no es cierto?

Carlos: exacto

Entrevistador: ¿por qué le pusiste Escala menor?

Carlos: Bueno, el término de *Acuarelas Infantiles* es naturalmente para niños y la preocupación está sobre una escala, en que considero yo que se pueden cuadrar los mejores registros o renglones del yaraví, entonces en eso, la más perfecta melodía con la izquierda se mantiene siempre el tipo de escala que he buscado o he creado para esta...

Entrevistador:

Está bien, escuchemos entonces escala menor de la suite *Acuarelas Infantiles*.

–Reproducción de *Acuarelas Infantiles*–

Entrevistador: La segunda pieza tiene el título “Queja”.

Carlos: Sí, es una manera de expresar musicalmente el llanto, la queja del niño y de los giros mismos que tiene sobre la obsesión de ese llanto, preferentemente son dos notas que quieren imitar el llanto del niño.

–Reproducción de Queja–

Entrevistador: La siguiente pieza de *Acuarelas Infantiles* tiene el título de Terceras, ¿qué es Terceras?

Carlos: Son las dificultades en el niño que aprende recién piano, que pongo en la mano izquierda el movimiento de terceras; pero la melodía representa la imaginación del niño dentro del espíritu del yaraví.

Entrevistador: O sea, son dos notas simultáneas que se van tocando...

Carlos: No, son terceras seguidas en forma ligada...

Entrevistador: Así es, escuchemos terceras.

–Reproducción de Terceras–

Entrevistador: La siguiente pieza tiene el título *Cuento del Gallinero*, algún recuerdo de peleas de gallos o...

Carlos: Quizá se relaciona un poco con las peleas de gallos que asistía mucho de chico y que conocí a un músico muy intuitivo que era ciego, y que era el ciego Guillén, que fue alumno de algunos de mis tíos, de Cesar,

Entrevistador: ¿era músico también?

Carlos: Músico. Todo lo había aprendido así de oído, nada más

Entrevistador: ¿y que tocaba el ciego Guillén? ¿Yaravíes?

Carlos: No precisamente, tocaba otras cosas que estaban de moda, pero tenía una gran habilidad, como no veía nada, con la yema de los dedos... al gallo y apostaba sin conocer qué podía ser...

Entrevistador: ya, entonces esto es, digamos...

Carlos: Imaginativa.

Entrevistador: imaginativa, ¿no es cierto? y ¿alguna cosa especial en cuanto a los efectos?

Carlos: no, no hay nada.

Entrevistador: ¿cómo se sugiere el ambiente del gallinero, de los gallos?

Carlos: Quizá haya algo de eso; es una cosa imaginativa, que cualquiera puede imaginarse la pelea de gallos.

Entrevistador: Escuchemos entonces el cuento del gallinero.

–Reproducción de El cuento del Gallinero–

Entrevistador: Bien, la última pieza de acuarelas tiene el título de Clase de Canto. ¿Por qué Clase de Canto?

Carlos: Bien, es una, casi diría una ironía sobre los ejercicios de los profesores de canto en los lugares comunes que hay en esta actividad.

Entrevistador: o sea, la rutina de la clase de piano, ironizada, ¿verdad? Escuchemos la *Clase de Canto*.

–Reproducción de Clase de Canto–

Entrevistador: El año 32, cuando escribiste *Acuarelas Infantiles*, tu tenías 28 años, antes tú ya habías compuesto algunas piezas para piano, recuerdo que me has mencionado Crepúsculo, Vísperas, y dos estampas arequipeñas que son, me parece bastantes conocidas: Cayma y Yanahuara, o sea que ya habías compuesto previamente algunas obras, ¿verdad?

Carlos: si

Entrevistador: ¿Qué me podrías decir tú sobre ese trabajo que habías realizado previamente y el que realizaste posteriormente?

Carlos: Bueno; yo quiero ser franco en estas cosas, yo no me siento un compositor, en el sentido estricto de la palabra, soy un músico que ha hecho de todo un poco.

Entrevistador: O sea, un músico peruano que tiene que hacer muchas cosas, no es cierto.

Carlos: si; que he sido pianista acompañante, ha habido, he sido Profesor de Solfeo y coros en el Conservatorio de La Paz.

Entrevistador: tú fuiste miembro fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional, fuiste pianista y tocaste como solista en alguna oportunidad...

Carlos: si, una obra de Holzmann, para instrumento de viento; piano e instrumentos de viento.

Entrevistador: exacto, eso fue en el año 43, 44, dirigido por Buchwald, o sea que tuviste una actividad como pianista, miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional, pianista acompañante, profesor de piano, acompañante de Música de Cámara, o sea que se puede decir que realizaste una actividad como pianista; pero además de eso, fuiste profesor de solfeo en La Paz, en Lima, en la Academia Alcedo, profesor de armonía, etc. Además de eso, como lo mencionó ya en la presentación Martha (Mifflin), has sido director de coros, miembro de la

masa coral, pero entonces digamos, tú compusiste desde muy joven, quiere decir eso que te formaste solo, fuiste en ese sentido, un autodidacta.

Carlos: y no digas autodidacta...

Entrevistador: Claro, en una época en el que el país no existía Conservatorios ni mucho menos, como casi todos los compositores peruanos

Carlos: no había, es por eso que... Por eso es que en las composiciones que tengo no he hecho composiciones para orquesta; he instrumentado cuando trabajaba en Radio Nacional, para cosas de coro, de orquesta, he hecho arreglos de instrumentación, pero todo eso es por conocimiento de cómo hacer... Lo que no he tenido tiempo es dedicarse estrictamente a componer. No se puede abarcar muchas cosas.

Entrevistador: ¿Entonces tú te consideras un músico que ha hecho de todo, no es cierto? pero fundamentalmente un educador musical, tú lo has dicho muchas veces, ¿no es cierto?

Carlos: Así es.

Entrevistador: Bueno, sin embargo, hay quienes piensan que estas obras, junto con las de Carpio, por ejemplo, y otros compositores, forman un hito importante en el desarrollo de la música en el Perú, por lo menos es lo que se llama la corriente de la escuela arequipeña o la corriente mestiza de la música en la cual también está Theodoro Valcárcel y otros compositores más, en todo caso, pues, escribiste algunas composiciones que son conocidas que se tocan y que podríamos seguir escuchando. En esta misma época, por el año 32, escribiste un huayno, verdad, es una canción para voz y piano.

–Reproducción Huayno para voz y piano–

Entrevistador: Bueno, este huayno es una canción con raíces en la música popular, ¿no es cierto?

Carlos: Exactamente.

Entrevistador: Pero tú y otros compositores peruanos de esa época incursionaron en el género lied, no es cierto?, en el género intimista, con contenido poético muy fuerte. Por ejemplo, Alfonso de Silva, Roberto Carpio, Valcárcel, otros compositores. En esta línea sería entonces, “La noche se ha hecho mi corazón” texto ¿de quién?

Carlos: María Wiese, de Sabogal.

Entrevistador: Esposa de José Sabogal, ¿no es cierto?

Carlos: Si.

Entrevistador: La noche se ha hecho mi corazón.

–Reproducción La noche se ha hecho mi corazón–

Entrevistador: A pesar de lo dicho en esta canción, hemos escuchado también reminiscencia del yaraví, ¿no es cierto?

Carlos: si, exactamente

Entrevistador: y a propósito del yaraví, yo quería preguntarte sobre tu amistad con Alfonso de Silva, un músico muy importante también en este género. En qué año conociste a Alfonso de Silva

Carlos: en 1930

Entrevistador: ya, Silva falleció el año 37, ¿en estos años tú tuviste un contacto más o menos permanente?

Carlos: sí, cuando estuvo acá, porque hubo uno o dos años en el que viajó a otros sitios; pero la amistad siempre la tuve con él. Inclusive el afecto mutuo llegó a que él orquestó esta obra que tengo yo, Cayma, y una obra que es un estudio indígena, que tocaba continuamente y de memoria sorprendió en una estación de radio, algo así, grabaciones que había en la esquina de Minería.

Entrevistador: claro, hay en alguna de sus cartas referencias de esto, que él ha tocado, preludios, incaico...

es una referencia que hace Rosa en su obra

Entrevistador: Ya, ahora, tú también en reciprocidad también hiciste algo con la obra de Silva, ¿no?

Carlos: Sí, yo hice arreglos para coros a capella de “Las gaviotas”, “Pobre amor”...

Entrevistador: que son dos de los...

Carlos: dos representativos de los lieder de Alfonso, sí.

Entrevistador: ¿bueno y también tu amistad con Carpio, no es cierto? que también es un compositor que también compuso muchos lieder. ¿Dónde conociste a Carpio?

Carlos: en Arequipa, somos paisanos.

Entrevistador: ¿y luego lo viste aquí en Lima?

Carlos: No, en La Paz. Él estuvo un tiempo y gran amistad siempre tuve con él, hasta que vino a Lima.

Entrevistador: Donde fue tu colaborador.

Carlos: exactamente.

Entrevistador: Vamos a escuchar entonces, ahora, Palomita de Nieve. Esto tiene texto...

Carlos: Es de Blanca del Prado, equivocadamente figura en esto que es de Enrique Bustamante. Es otra cosa que tengo con letra de Bustamante.

Entrevistador: Blanca del Prado, hermana de Jorge del Prado, del líder de (...) escritor también...

Carlos: Casada con este pintor argentino

Entrevistador: Malanca

Carlos: José Malanca.

Entrevistador: Creo que eran miembros, formaban parte de este grupo con José María Eguren, los duendes, ¿verdad? Bien, vamos a escuchar Palomita de Nieve. Con esta canción obtuviste el premio Duncker Lavalle, Premio de la Cultura del año 43, si no me equivoco.

Carlos: Sí.

Entrevistador: Palomita de Nieve.

–Reproducción Palomita de Nieve–

Entrevistador: Hay dos lieder posteriores que son: Medrosamente ibas y Te Seguiré.

Carlos: Exacto

Entrevistador: ¿Qué nos puedes decir sobre estas dos canciones?

Carlos: Se reúnen como una síntesis de todo lo que había trabajado antes y por supuesto son las que más estimo por dos cosas. El texto es de Luis Fabio Xammar, muy amigo y la letra se ajusta al tipo de lieder y sin descuidar la influencia que puede tener para mí el tipo de huayno entre la siguiente que se llama Te Seguiré, por el texto que es con gran gracia...

Entrevistador: con mucho humor.

Carlos: Exactamente. En cambio, “Medrosamente...” tiene un carácter mucho más dramático y eso se puede...

Entrevistador: ahora, Luis Fabio Xammar fue muy amigo tuyo, director...

Carlos: de Educación Artística y Extensión Cultural cuando existía

Entrevistador: claro, en el desempeño de esas funciones justamente murió en un accidente aéreo.

Carlos: En un viaje a Colombia.

Entrevistador: Claro, es un poeta no muy conocido pero estimable, una figura literaria, un maestro universitario muy importante.

Carlos: Si

Entrevistador: Bien, vamos a escuchar entonces seguidas estas dos canciones, Medrosamente y Te Seguiré

–Reproducción de audio–

Entrevistador: Pasemos ahora a la música coral, ¿qué nos puede decir sobre (...)?

Carlos: En vista de que el repertorio coral no tenía realmente música popular, comencé por unos arreglos que fue una marinera y el “Pues bien yo necesito”.

Entrevistador: Si, exactamente, luego vienen las últimas “Cantemos Bailemos” y además los...

Carlos: Villancicos, como recuerdo de Arequipa en que fusiono dos temas de villancicos en uno solo

Entrevistador: Ah, te refieres a Torito..., pero hay otras canciones también como Pajarillo Errante, creo,

Carlos: sí.

Entrevistador: Ahora, tu preocupación era crear un repertorio coral con la tradición popular musical peruana.

Carlos: exactamente

Entrevistador: en otras palabras, no había canciones, cuando eras joven, canciones corales peruanas.

Carlos: No, absolutamente. Aquí en Lima, el primer coro que se formó y gran coro que fue la Masa Coral del Conservatorio, con eso se pudo hacer todos estos arreglos: y antes, en el Coro Pequeño de Cámara que formé en el Instituto Bach.

Entrevistador: Claro, ahí creo que se estrenaron una de estas cosas, ¿no?

Carlos: si, me parece que marinera y Pajarillo Errante, Pues bien yo necesito, Que te quiero.

Entrevistador: Sí, bueno escuchemos en primer lugar, entonces Cantemos Bailemos, que es un carnaval arequipeño, ¿verdad?

Carlos: Eso es.

–Reproducción de audio–

Entrevistador: Hay una canción coral que tú has confesado estimar bastante, Torito del Portalito. ¿Por qué?

Carlos: exactamente es que es la fusión de dos canciones de navidad, que es Niño Manuelito y (Ala huachi huachi torito, pero son superpuestas las dos que se fusionan y sale una especie de contrapunto en ambas.

Entrevistador: ¿Ya, esta obra en qué año la escribiste?

Carlos: Es uno de los últimos arreglos, en un concurso (...) y que obtuvo el segundo premio...

Entrevistador: Bueno, escuchemos entonces El Torito del Portalito.

–Reproducción de audio–

Entrevistador: Para finalizar el programa, ¿por qué no volvemos un poco al principio? Hay una obra para piano que tiene el título de Soledad. ¿Qué cosa es Soledad?

Carlos: Es un yaraví. Pero en la repetición no está el gusto, sino el disgusto de escuchar, porque esta es una de las primeras cosas que hice en estos concursos y premios que tuve en el Círculo de Bellas Artes de La Paz

Entrevistador: eso en qué año más o menos fue?

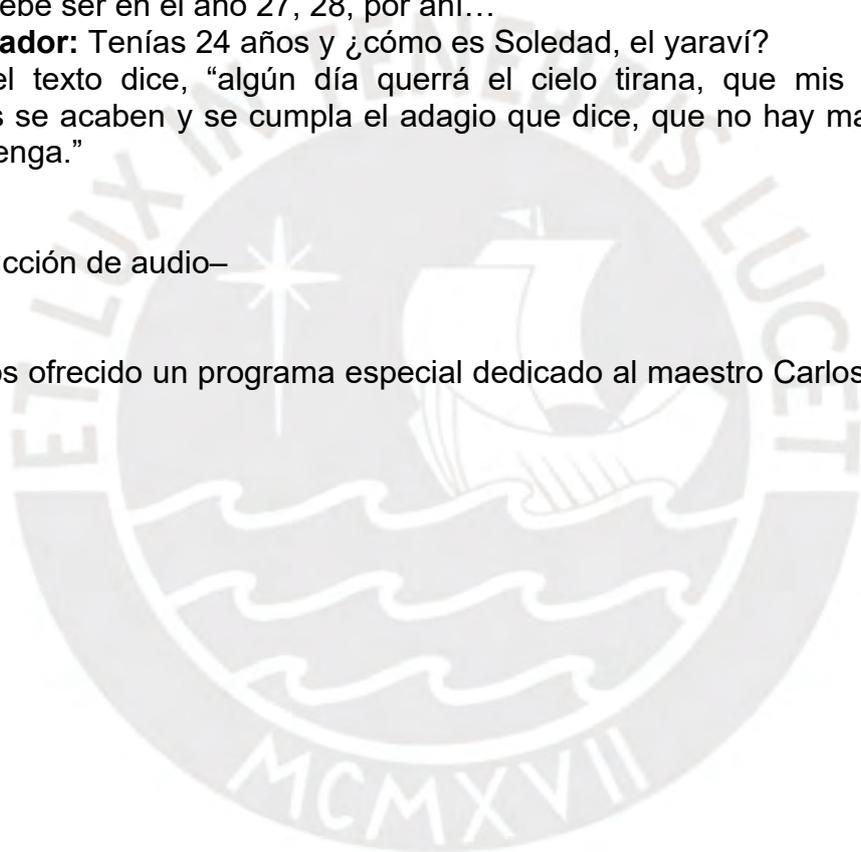
Carlos: debe ser en el año 27, 28, por ahí...

Entrevistador: Tenías 24 años y ¿cómo es Soledad, el yaraví?

Carlos: el texto dice, “algún día querrá el cielo tirana, que mis continuos tormentos se acaben y se cumpla el adagio que dice, que no hay mal que por bien no venga.”

–Reproducción de audio–

Les hemos ofrecido un programa especial dedicado al maestro Carlos Sánchez Málaga.



APÉNDICE 3

Transcripción del texto de Enrique Iturriaga, con motivo de las exequias de Carlos Sánchez Málaga (1904 – 1995) leído el Miércoles 8 de setiembre de 2004 en la Exposición Gráfico Documental y Concierto en Homenaje al Maestro Carlos Sánchez Málaga con motivo de celebrarse el primer centenario de su nacimiento, ofrecido por el Conservatorio Nacional de Música. 1904 – 2004
En “Homenaje a Carlos Sánchez Málaga 2004”
<https://youtu.be/GT-sEo5uiA0>, consultado el 28/2/2023.

Yo voy a dejar ya esta parte porque ya todos han hablado sobre varias cosas que tengo acá, pero quisiera ya leerles como algunas adendas lo que escribí para Carlos, para Carlos en ese sentido, cuando falleció.

Siempre me pregunté ¿Por qué? Cuál era la razón por la que Carlos Sánchez Málaga afirmaba que él no era compositor. Siempre lo decía. Más aún ahora que no está físicamente entre nosotros, creo más necesario buscar una respuesta, Explicarnos por qué negaba él su condición de creador musical habiendo compuesto obras breves, pero significativas, que hoy nos hacen comprender parte del proceso de nacimiento y desarrollo de un lenguaje musical peruano y latinoamericano. No dudo que alguien podría pensar que poseía una técnica musical insegura; pero esto debe descartarse por sus conocimientos. Eran sólidos en las áreas en que escribió sus obras.

Conocía muy bien el piano y aunque sus piezas para ese instrumento no eran demasiado exigentes técnicamente, sus realizaciones eran pianísticas y revelaban su conocimiento de las posibilidades sonoras y tímbricas y mecánicas también del teclado.

En cuanto a sus obras corales, se podría decir que estaban muy bien escritas, con fluidez y lógica en sus líneas, de acuerdo a sus necesidades expresivas y en general al estilo armónico tonal que buscaba Sánchez Málaga, y que él poseía como base de una seria práctica académica muy seria de la armonía. Ustedes saben que él cuando armonizaba lo hacía con tinta, no borraba. Nosotros generalmente cuando estudiamos armonía, primero compramos el borrador y luego el lápiz. Bueno, también sus canciones para canto y piano, de las cuales van a escuchar ustedes ahora (en el homenaje), estaban muy bien escritas y los textos excelentemente musicalizados.

Puede agregarse sus conocimientos y enorme práctica en el campo de la banda donde también era notoria su habilidad para instrumentar y hacer arreglos directamente con tinta. En cuanto a su cultura musical, la historia de la música era también parte de su lectura habitual. Por otra parte, Sánchez Málaga consideraba a Roberto Carpio y a Duncker Lavalle muy buenos compositores y estos no tenían una preparación musical más avanzada que la de él. Eran compositores que, como él, habían escrito básicamente solo obras para piano y para piano y canto y algunas para coro. No había, pues, desnivel técnico entre los conocimientos de aquellos músicos que él calificaba de compositores y los suyos, especialmente entre él y Carpio.

En lo referente a su capacidad creativa y hondura de expresión, tampoco debemos tener la menor duda. Para ello recordemos “La noche se ha hecho en mi corazón” que es un bellissimo lied de acento profundamente doloroso; y a su

lado el encanto y la frescura de “Te seguiré” canción de amor campesino sencillo y pícaro a la vez. Ciertamente la gama de su lirismo era muy rica y diversa.

Su negativa a considerarse como compositor no tenía como causa la inseguridad técnica ni la falta de capacidad creadora, tampoco una falta de comunicación. Tendríamos, sí, que admitir, que su producción no fue extensa, lo que realmente hacía sufrir a Carlos. Su vida desde 1924, plena juventud, estuvo dedicada casi íntegramente a la enseñanza, no sólo por necesidad, sino también por vocación. La docencia particular y las responsabilidades como instituciones del estado lo envolvió (sic) hasta ahogar sus impulsos creadores. Decía lamentándose: “he compuesto tan poco”. Nunca había un signo de amargura en él, ni en los momentos más dolorosos de su vida; pero cuando se lamentaba de no haber escrito más obras, había en su rostro un cierto gesto algo indefinido, como si de repente se sintiera vacío. Tal vez ésta haya sido la razón que él tuvo para afirmar que no era compositor, razón que hoy, mirado a través de su vida y su obra, parece más bien una cierta protesta a la falta de apoyo estatal a los compositores.

Podemos agregar otra razón, aunque adjetiva: el reconocimiento de los músicos peruanos y extranjeros que siempre lo consideraban como compositor. Su nombre aparece en revistas especializadas latinoamericanas, en antologías musicales, en libros como *La Música del Perú* y también en diccionarios internacionales de la música.

En todos se denomina compositor. Podemos anotar las muchas conferencias que dieron los musicólogos que, de una y otra manera estudiaron la evolución del lenguaje de la música peruana, y nunca dejaron de citarlo a él como importante contribuyente al desarrollo de nuestra música. La música de Carlos Sánchez Málaga partió indudablemente de la música tradicional, pero su voluntad de abstracción lo condujo a tratar de sintetizar sus vivencias, sus recuerdos sonoros y visuales en un estilo que a la vez dejaba huellas permanentes de su tierra y su gente, y se insertaba también en nuevas corrientes musicales armónicas, etc., que venían de otras latitudes. Su música tenía un mundo propio que expresaba algo nuevo en su momento y... eso era componer. Dice Arnold Schönberg, con toda razón, que “además de estar bien compuesta y valer por sí misma, una obra, lo que más importa es que nos diga algo”, y la música de Carlos Sánchez Málaga nos dice muchas cosas. El amor a su pueblo, hecho armonía y color en *Caima* y *Yanahuara*; la fuerza de la danza en su marinera para coro, la ternura de *El niño del portalillo*; además de otras expresiones desprendidas de la poesía que puso en música.

Cuando venía, hace un momento, pensaba que cuando nosotros escuchamos estas pequeñas obras que son como pequeñas joyas, pensaba que Beethoven también tiene *Para Elisa* y yo he visto mucha gente que se siente maravillada al escucharla. Así como *Para Elisa*, así son las obras de Carlos.

No es cuestión de que sea muy sencilla, sino que nos diga algo.

Quisiera terminar diciendo que Carlos Sánchez Málaga fue realmente compositor, pese a su afirmación y que lo prueban sus obras, la proyección y el significado de éstas y el reconocimiento de cuantos lo rodearon durante su vida.

Enrique Iturriaga

8/ set/ 2004