

# A PORTE PARA LA EMANCIPACION DE LA MUSICA PERUANA \*)

¿ES POSIBLE USAR LA ESCALA PENTAFONA PARA LA COMPOSICIÓN?

RODOLFO HOLZMANN

LIMA

CUANDO llegué al Perú, hace ya años, busqué contacto con la música del país, con la curiosidad natural de todo porfesional que visita regiones desconocidas para él. Por todas partes encontré el nombre del matrimonio D'Harcourt, ya sea en conversaciones, ya revisando fuentes bibliográficas con referencia a la música autóctona peruana. Al haber visto por primera vez las melodías indias armonizadas por Marguerite Béclard d'Harcourt <sup>(1)</sup>, me di cuenta, desde luego, del tremendo peligro que se corre al armonizar "aires indígenas" a "su manera de ver", y hasta hoy he seguido estudiando el problema, recopilando el material que ha sido escrito sobre esta materia, para enfocarlo un día desde el punto de vista indicado en el encabezamiento del presente estudio. Creo que el momento ha llegado con la creación y organización definitivos del Conservatorio Nacional de Música y con ello, se vislumbra el principio de una época de desarrollo artístico sin precedentes. En favor de tal desenvolvimiento hay que trazar planes y construir caminos espirituales para que puedan avanzar por ellos los aspirantes al arte de la composición. No existen todavía tales talentos o por lo menos están escondidos, pero como en el Perú nunca ha faltado el talento y si siempre la enseñanza sistemática bajo la dirección flexible y llena de comprensión, es de esperar que una vez

---

(\*) Este trabajo ha sido publicado en la revista limeña "Nuestro Tiempo", en forma más reducida que ahora. A pedido del Dr. Francisco Curt Lange, el Profesor Holzmann amplió su exposición, tratando a la vez sus experiencias realizadas con el empleo de elementos musicales criollos o cholos de la región de Arequipa. (Nota de la Dirección).

(1) BÉCLARD-D'HARCOURT, MARGUÉRITE, *Méodies Populaires Indiennes*, Ed. Ricordi, Milán, 1928.

trazada la orientación y establecido el curso de un trabajo disciplinado, salgan a la luz los tan necesitados forjadores de una *Escuela Musical Peruana*.

Antes de demostrar una de las muchas posibilidades del empleo de la pentafonía para fines de la composición contemporánea, es preciso resumir brevemente lo que se ha hecho y publicado en relación con el folklore musical indígena del Perú. Es notorio que todos los músicos europeos residentes en este país hayan sido atraídos por la extraña fuerza de su folklore musical. Claudio Rebagliatti, Marguërite Béclard d'Harcourt, Andrés Sas, Ricardo Klatovsky, Hans Prager y otros más han hecho ensayos con melodías aborígenes y la pentafonía en particular, sin excluirme a mí mismo, como voy a dar cuenta más abajo. Rebagliatti une simplemente varios trozos en un potpourri, *Un 28 de Julio en Lima*; Klatovsky armoniza melodías folklóricas a la manera europea, sin mayor preocupación por el resultado; Marguërite Béclard d'Harcourt armonizó igualmente muchas melodías, limitándose en el acompañamiento a la pentafonía del canto, lo que evidentemente no evita del todo la impresión de una monotonía desagradable, más que nada en nuestros oídos y en audiciones sucesivas. El ciclo de creación musical empieza con las obras de Sas, quien está interesado especialmente en dar relieve peculiar al contenido folklórico por intermedio de armonizaciones modernas y modulaciones sorprendidas, sin extender, sin embargo, la forma más allá de movimientos breves. Stea ha sido el único, hasta ahora, que con su *Sinfonía Autóctona* escribió música sinfónica inspirada en temas aborígenes del Perú, pero al usar una forma anticuada y por cierto inadecuada como medio de expresión para la elaboración del material folklórico, se perdió en aguas románticas, de modo que su obra, por honda que sea la impresión que nos cause su calidad musical, no abrió ni trazó el camino por donde habrían podido seguir otros. Fué una obra solitaria. Prager, por último, nos hizo conocer en la temporada pasada su *Cuarteto Incaico*, escrito sobre temas de Daniel Alomía Robles, obra que contiene lugares bien interesantes, pero que tampoco satisface ni profundiza el problema, porque se queda dentro del ámbito trazado por el material pentáfono, que da como resultado una monotonía insoportable, a pesar de haber usado el autor muy inteligentemente todos los recursos técnicos de los instrumentos.

Cuantiosos son los "indigenistas" que se quejan de la indiferencia del público hacia la música vernacular, criticando acerbamente a los que prefieren la música europea a todo lo que tiene su origen en la pentafonía. Francamente, no veo la razón para tales quejas, porque si bien es verdad que la música vernacular merece, hasta cierto grado, la atención de todos, siendo su estudio interesantísimo para determinadas personas, también es cierto que en el Perú, ella no ha sido presentada todavía en una forma artística elevada, como ha sido el caso con la música europea. Hace falta precisamente lo que nos ocupará en estas líneas: una verdadera composición a base del material melódico vernacular, obra de una expresión contemporánea y genuinamente nuestra al mismo tiempo. No es posible pedir al público asistente a conciertos sinfónicos que le agrade un ensayo, imperfecto desde el punto de vista técnico, formal o estético, después de haber escuchado una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven.

NO existe, pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas, en lo referente a música de concierto. Hemos visto también que no han sido orientadores los ensayos hechos por compositores extranjeros residentes en el Perú. Esto no tiene nada de extraño, porque es lógico que la música escrita por europeos de nacimiento permanecerá siempre europea en el fondo, por muchos aspectos vernaculares que contenga. En consecuencia, si ha de crearse en el Perú un arte musical del futuro, corresponde a los músicos peruanos forjarlo. Es de ellos que depende íntegramente el porvenir de la creación musical genuinamente peruana. Lo que nosotros podemos hacer es simplemente servir de consejeros, colaborando en la educación artística necesaria como base para un desarrollo sano y fructífero.

Puedo afirmar, sin peligro de ser mal comprendido, que esta colaboración nuestra es muy necesaria, porque la obra representativa que hemos ido buscando, tampoco la encontramos entre las producciones de los autores peruanos. Me he ocupado extensamente de este aspecto en otros lugares <sup>(2)</sup>, de modo que no hay necesidad de insistir en ello aquí. Faltándoles la educación musical indispensable como base de partida, músicos como Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel,

(2) Véase el *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos, de Lima, números de diciembre de 1942, julio de 1943 y diciembre de 1943; asimismo *Eco Musical*, Buenos Aires, N° 6 de marzo y N° 10 de julio de 1943.

Alfonso de Silva, etc., no lograron imponerse en la creación musical más allá de varios ensayos con los que probaron su enorme disposición. José María Valle Riestra se perdió en modelos italianos de dudoso valor musical. Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio, grandes promesas de nuestra generación, siguen trabajando pero no han escrito obras para orquesta. En síntesis: estando a punto de iniciar el Conservatorio Nacional de Música, como centro de enseñanza superior, el rumbo hacia el porvenir, habrá necesidad que salgan de allí los artistas capaces de realizar todo lo que se ha soñado y planeado tantas veces por generaciones anteriores. Colaborar en la realización de este sueño debe ser ahora el anhelo de todos.

He anticipado ya que no se podrá hablar de arte musical peruano excluyendo el uso de elementos constructivos prestados de la música europea, o sea, la llamada "música universal". No estoy de acuerdo con Carlos Sánchez Málaga en que esta música universal haya llegado ya al máximo de su evolución y que, en contraposición a aquélla, se podrán extraer de la música aborígen los elementos necesarios para crear estilos y escuelas propias, lo cual ha sido hecho por compositores nuevos de América, como él afirma <sup>(3)</sup>. Estoy convencido de que hoy ha cambiado de opinión, ya que han pasado doce años desde la publicación de ese artículo suyo. La "música universal", que tiene apenas unos siglos de desarrollo, seguirá evolucionando en tanto que haya civilización y cultura, es decir, seres vivos sobre la tierra. Sólo se logrará crear un estilo propio combinando la esencia de los elementos vernaculares con los de la música europea, elementos que, ligados íntimamente al factor étnico creador, deben dar cabida al lenguaje musical del Perú contemporáneo. Habrá, tal vez, un camino similar para el uso de la música *chola*, que tiene en Carlos Sánchez Málaga un marcado representante y de cuyas posibilidades me ocuparé más adelante. Opino con él que no toda música puede ser universal, desde el punto de vista étnico. Hay una música nacional (no nacionalista) que, si tiene valor artístico, se universaliza, lo cual equivale decir que puede ser gustada universalmente, como es el caso de la música de Musorgsky, Grieg, Smetana, de Falla, etc. Estos ejemplos demuestran claramente que toda obra, por distinta que sea en su estilo y colorido, resultado de su carácter nacional, tiene siempre un factor común: el uso de los elementos conquistados por la evolución de la música occidental,

<sup>(3)</sup> SÁNCHEZ MÁLAGA, CARLOS, *Música peruana*, Boletín de la Unión Panamericana, Washington, D.C., Junio de 1932.

indispensable para asegurar el fundamento constructivo. Por esto no puede haber excepción en lo que se refiere a la música en el Perú; de ser así, ¿por qué se seguirá enseñando en nuestro Conservatorio, teoría, solfeo, armonía, etc., según las reglas europeas? Con el talento innato; el estudio minucioso del oficio, desde el punto de vista "universal" y "nacional"; el conocimiento de las diferentes etapas de la historia de la música, de sus estilos; contemplando los problemas que surgen en nuestra época; uniendo ésto con una vasta cultura general desarrollada hasta el máximo de las posibilidades personales, y dotado de un sentido espontáneo para lo bueno, lo libre y lo bello, habrán compositores en el Perú como los hay en los demás países del mundo.

PASANDO ahora a lo que se ha publicado en relación con el uso de los motivos vernáculos, tengo que limitarme naturalmente a escoger tres entre las muchas obras que existen, para considerarlas aquí. Nos bastan éstas, por ser muy características por la manera con que han sido tratadas en ellas las melodías pentáfonas. Son las ya mencionadas *Mémoires Populaires Indiennes*, armonizadas por Marguërite Béclard d'Harcourt; la primera serie de las *Puneñas* para piano, de la compositora argentina Isabel Aretz-Thiele <sup>(4)</sup>, y la *Suite para piano sobre motivos peruanos*, escrita por el autor de este artículo <sup>(5)</sup>. Mientras Marguërite Béclard d'Harcourt se limita a la armonización de las melodías captadas, Isabel Aretz-Thiele inicia la creación de melodías incaicas "después de haber adquirido sus fórmulas estilísticas por métodos científicos", como afirma Carlos Vega en el prefacio escrito para las *Puneñas*. Yo mismo he ido más lejos al aprovechar la escala pentátona para modernos ensayos constructivos. Se me perdonará el haber tomado como ejemplo mi propia composición: lo he hecho forzosamente por carecer hasta ahora la literatura musical de obras de tal carácter. Representan estas tres obras, pues, tres etapas de evolución en lo tocante a sus pretensiones de orden artístico: armonización, estilización y composición, esta última en el sentido acostumbrado de la terminología musical.

Es evidente que las melodías populares sirven para el estudio únicamente en la forma original, tal como han sido captadas; al adornarlas con un acompañamiento cualquiera, por bien que haya sido ela-

<sup>(4)</sup> Editadas en Buenos Aires en 1937.

<sup>(5)</sup> *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores del Instituto Interamericano de Musicología*, Publicación N° 33, Montevideo, 1944.

borado, se altera su ambiente, se cambia su modo de impresionar en favor de una interpretación más o menos personal. Está claro que el material folklórico debe cambiarse solamente, ya sea en su contenido o aspecto, cuando se busca elevarlo a la esfera de la creación artística, es decir, cuando ya no se trata de una presentación integral del material captado. En caso contrario se hará siempre una cómoda concesión al público, hoy más que nunca interesado en las manifestaciones del continente americano, lo que ha sido explotado inmediatamente con fines comerciales por varias casas editoras, como lo prueban los innumerables "Cuadernos de Canciones Panamericanas" publicados en los últimos años.

Consciente de esto, Marguérite Béclard d'Harcourt escribe en el prefacio para sus melodías populares indias que "si una u otra persona no está de acuerdo con su manera de haber acompañado las melodías, éstas pueden considerarse solas, ya que han sido presentadas con la más rigurosa exactitud", lo que por cierto no es el caso en todas las melodías. Refutando enérgicamente el estilo neo-español como base armónica para el canto, muy en boga en el Perú actual —como escribe Madame d'Harcourt— ella ha compuesto para los motivos un acompañamiento ilustrativo, de ambiente casi romántico; la parte de piano está muy cargada de acordes y arpeggios, lo que da lugar, como hemos constatado ya, a cierta pesadez y monotonía. Si es verdad que varias melodías ganan considerablemente en su valor musical por el acompañamiento, otras han sido alteradas muy arbitrariamente en su carácter por la indicación metronómica que llevan, de modo que se trata aquí de interpretaciones personalísimas, las que hay que aceptar con toda reserva.

Las *Puneñas* de Isabel Aretz-Thiele significan un esfuerzo hacia la creación, pero un esfuerzo estéril, sin resultado. Ha logrado escribir "música incaica" a base de estudios científicos, con lo que nadie ha ganado nada. No existía nunca una "música incaica para piano", ya que la música en el Perú antiguo fué monódica. ¿Por qué entonces reconstruirla? Lo que buscamos es *música*, pero no *incaica*, porque la sensibilidad artística de nuestros días es muy distinta a la de los tiempos remotos <sup>(6)</sup>. A nadie se le ocurriría escribir en Grecia la música griega que se hizo en la antigüedad. Estamos tratando de descubrir

(6) Véase a este respecto el excelente estudio de CÉSAR ARRÓSPIDE DE LA FLOR, intitulado, *Valoración de la música como expresión cultural en el Imperio de los Incas*, Revista de la Universidad Católica, Tomo VIII, Nos. 2-3, Lima, Mayo-Junio de 1940.

un camino para eliminar la pentafonía pura, para deshacerla de sus cualidades molestas, como lo son la imperfección y la monotonía que se oponen a un empleo en música de elevada categoría. Dejemos a los cantos primitivos tal como están, en su lugar apropiado. No nos sirven las "evocaciones"; lo que necesitamos es "evolución". No olvidemos que pretendemos hacer *música*, pero no "elaboraciones científicas".

Anunciando las *Puneñas* en el prefacio con un optimismo angelical, como "primera obra musical de carácter incaico científico", Carlos Vega, el musicólogo argentino, afirma que Isabel Aretz-Thiele posee "el lenguaje musical de los Incas", que "sus armonizaciones, modernísimas y audaces, ahuyentan a los oyentes que tienen atrasado el cronómetro sensorial"; que "su melodía habla un lenguaje que no es el europeo circundante, ni el criollo radio-telefónico, ni el italo-incaico"; que "es natural que no consiga comunicarse en primera audición"; que "quienes desconozcan las verdaderamente auténticas estructuras aborígenes ganarán más con dedicarse a aprender que con empeñarse a juzgar"; que "con la obra de Isabel Aretz-Thiele empieza la clausura del ciclo abierto por los compositores que confiaban la conquista del carácter vernacular a una misteriosa asistencia de las musas".

He creído necesario citar estas frases para dar una idea de cómo conceptos tan erróneos han podido emitirse en un país artísticamente tan desarrollado como la Argentina. Bastaría este prefacio para imaginarse lo que contendrá la parte musical; nos demuestra también, por la manera de expresarse, que el señor Vega debe poseer un concepto sumamente original de lo que es cultura musical. Pero como mi estudio tiene por única finalidad la demostración práctica, quiero juzgar brevemente la obra desde el punto de vista técnico.

Consigue la autora por método científico formar melodías pentáfonas que son de "perfecto estilo incaico". ¿A qué sirve el método científico para la elaboración de melodías pentáfonas, me pregunto, si tenemos ya estas mismas melodías llegadas hasta nosotros por la tradición del pueblo? ¿Cree la autora que las melodías "elaboradas científicamente" saldrán más puras que las que canta el pueblo? Es difícil encontrar la justificación para el afán con el cual ha sido emprendida esta penosa y laboriosa creación "estilística". El método de fraseo que emplea la autora, establece que todos los pensamientos musicales constan de dos compases. ¿Será verdad? Por ser así, habrá

que cambiar radicalmente los puntos de vista para la notación y análisis de las obras musicales, como lo hizo en efecto, y de un modo bastante confuso, el maestro de la compositora, Carlos Vega, en su *Fraseología* (7). La repartición de las líneas divisorias y de las unidades de compás obedece en las *Puneñas* a leyes especiales, ganadas, otra vez, por medios científicos, dificultando enormemente la lectura, la que queda demasiado complicada para lo que está desarrollándose musicalmente. La armonización no es modernísima ni audaz, como afirma el señor Vega —parece que es él quien tiene el “cronómetro sensorial atrasado”— sino que reposa sencillamente en la pentafonía, no difiriendo en nada de una armonización de la señora d'Harcourt, por ejemplo; es decir, que rige la misma atmósfera monótona bien conocida como resultado del empleo único de la escala pentáfona invariada. Lo laudable en las tres piezas que forman la primera serie de las *Puneñas*, es su notable equilibrio formal, pero temo que esto no bastará para que tenga más éxito esta música si no ha conseguido comunicarse en la primera audición.

NOS hemos dado cuenta que el uso de la escala pentáfona tal como existe, sin transformación alguna, no sirve para la creación de algo que pretende ser más perfecto que unos ensayos sin mayor importancia. Como no es posible, desde luego, presentar suficiente variedad armónica con esta gama primitiva, debe existir un modo de tratarla conforme con el espíritu contemporáneo, si es que deseamos hacer uso de ella. He aquí el problema central, del cual he dado una solución (hay varias, por supuesto), en mi *Suite sobre motivos peruanos* (8). Llegado a la conclusión de que puede usarse perfectamente la escala pentáfona para fines de la composición, voy a ocuparme ahora de la manera cómo hacerlo, no abogando por los métodos científicos, pero sí por el juicio intelectual, sin el cual no existe ni puede haber creación artística, porque hay casos donde la llamada “inspiración” sola no basta. Antes de hacer un pequeño autoanálisis de mi obra, quiero exponer, sin embargo, unos hechos teóricos de trascendental importancia para la cuestión del uso de la gama pentáfona.

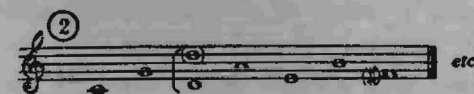
Es sabido que la música de la época clásica, una vez establecida la escala heptáfona, tiene su base armónica y melódica en la construc-

(7) VEGA, CARLOS, *La música popular argentina*. Tomo II: *Fraseología*, 2 volúmenes, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1941.

ción de los acordes por terceras y que esta manera de construcción tiene su razón en el fenómeno acústico de los armónicos naturales, dando así origen a la existencia de los modos mayor y menor, respectivamente. A fines del siglo pasado, cuando el cromatismo había alterado ya el sistema tonal existente de tal manera que había que buscar caminos nuevos para la expresión contemporánea, se empezó a cambiar de modo radical la constitución armónica y melódica de las obras musicales, construyéndose temas y acordes no por terceras consecutivas, como fué el caso hasta entonces, sino por cuartas:



Esta combinación de intervalos de cuarta, en principio, no es nada nueva, porque no constituye sino el uso del bien conocido “círculo de quintas”, el cual sirve para ordenar las tonalidades según el aumento sucesivo de los accidentales:



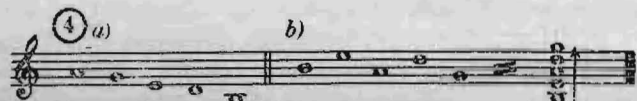
Invirtiendo los intervalos de quintas que no se prestan para fines constructivos, en cuartas, y usando éstas para la formación de las ideas musicales, se había cumplido el primer paso para abandonar la tonalidad clásica en favor de otras relaciones tonales más elásticas, en busca de nuevas leyes estructurales. Se llegó más tarde a la destrucción total de las viejas leyes de la conexión musical con la completa abolición de la polaridad armónica, averiguando con la llamada “atonalidad” otras fuentes para establecer relaciones distintas a las usuales, las que cristalizaron finalmente en el “sistema de los doce tonos”.

El primero que hizo ensayos con cuartas consecutivas para enriquecer el tejido armónico de sus obras fué Alejandro Skriabin, gran precursor de la música moderna. Arnold Schönberg, iniciador de la composición en el “sistema de los doce tonos”, usa en su célebre *Sin-*

fonía de Cámara, escrita en 1906 y que no obedece todavía a las leyes del nuevo sistema, el siguiente tema principal, construido a base de cuartas consecutivas:



Ahora bien, lo que he expuesto en relación con la escala heptáfona europea, vale asimismo para la escala pentáfona: también ella se deja ordenar en progresiones por cuartas:



De modo que se pueden construir temas apropiados para un desarrollo musical a base de éstas, tal como lo hizo Schönberg, cambiando, por ejemplo, el orden de las notas de una melodía vernacular. Igual provecho se consigue así para la elaboración de la parte armónico-formal, lo que sería materia de un curso de composición y no cabe dentro de los límites de este estudio. De todos modos se llega con tal procedimiento a un lenguaje musical contemporáneo totalmente insospechado en lo que concierne a la esfera de la escala pentáfona, poco o por lo menos no del todo explotada hasta ahora. Si se tiene además en cuenta que puede cambiarse el material motivico, usándose desde todos los grados a nuestra disposición, se comprenderá que de este modo aumentarán considerablemente las posibilidades expresivas y constructivas, para no mencionar sino métodos técnicos como lo es la inversión, el cangrigare<sup>(8)</sup> y la inversión de éste. Estas cuartas ascendentes forman la inversión de las quintas descendentes:

(8) Mientras que la palabra "inversión" significa solamente el cambio de dirección, de movimiento ascendente a descendente o viceversa, el término *cangrigare* indica que un tema se usa leyendo sus componentes hacia atrás, es decir, desde la última nota hacia la primera. El *cangrigare* constituye un elemento importante dentro del sistema de los doce tonos.



las que a su vez nos indican, por coincidencia, el modo de afinar los músicos de hoy sus instrumentos de cuerdas, hecho que Fétis había constatado ya, en otra conexión, en su *Historia General de la Música*<sup>(9)</sup>.

Refiriéndose al uso de la escala pentáfona en nuestros días, Otto Mayer-Serra razona<sup>(10)</sup> que "determinadas culturas corresponden a mentalidades tan radicalmente distintas que no existe ligazón espiritual posible entre ellas. Según nuestro parecer, es éste el caso de nuestro sentir musical moderno que no admite aprovechar elementos técnico-musicales de una civilización desaparecida como la precortesiana, si no es para conseguir efectos de *exotismo evocativo*".

Me parece que depende únicamente del modo de como se usan estos elementos; aprovechados por manos inteligentes, creo que son muy bien servibles, tal como la mezcla de dos razas distintas ha dado origen a una nueva mentalidad americana, la "criolla", o mejor dicho, la "mestiza". Sobrevive además en nuestro continente gran cantidad de melodías procedentes de estas civilizaciones desaparecidas —si bien cambiadas durante el proceso evolutivo de los siglos— lo que da derecho a opinar de que una persona nacida en este ambiente e impregnada de la música de su tierra natal, acogerá tal vez del modo más natural elementos de tiempos pasados, uniéndolos a otros que provienen del método musical que le ha sido enseñado en la actualidad. Con esto desaparecerán los citados efectos "exóticos" evocativos para dar lugar, siempre que lo haga un artista verdadero, a coloridos que pueden tomar, en circunstancias determinadas, caracteres y formas auténticamente "americanas".

En relación con esto, Hindemith hace la observación de que "la escala pentafónica, como base de un estilo musical, es inaprovechable

(9) FÉTIS, F.-J., *Histoire Générale de la Musique*, Ed. Firmin Didot, Paris, 1869, Tomo I, pág. 340.

(10) MAYER-SERRA, OTTO, *Panorama de la Música mexicana*, Ed. Colegio de México, México, D.F., 1941, pág. 122.

para el compositor moderno, por carecer de varios intervallos, de los cuales no se puede prescindir, teniendo en cuenta el actual grado de evolución armónica" (11).

Esta observación es justa si se refiere al uso de la escala pentáfona de manera cruda, pero estos intervallos que el compositor necesita, se pueden conseguir, como hemos visto antes, mediante la combinación de dos o más de estas escalas en transposición a distintos grados, con lo cual la unidad del material usado queda además asegurada.

Resulta que, si bien el uso de la escala de cinco tonos, tal como aparece en melodías folklóricas, es de dudoso valor al emplearla para procedimientos armónicos, se logra descubrir, sin embargo, cualidades en esta escala al transformarla con un criterio contemporáneo en material esencial para un trabajo de amalgama.

**A** PROVECHANDO estos conceptos, he ensayado en mi *Suite sobre Motivos Peruanos* para piano estas y otras posibilidades constructivas, como se verá en un breve comentario de esta obra (12). Mis ideas están desarrolladas con más amplitud en una *Partita Peruana* para orquesta, aún no terminada y han sido aplicadas a la música mestiza en mi *Suite Arequipeña* para orquesta, recién terminada y dedicada a la Ciudad de Arequipa y su Orquesta Sinfónica (13), de la cual hablaré más abajo.

El primer número de la Suite sobre motivos peruanos, titulado "Preludio Pastoral", está basado en la escala pentáfona pura, idéntica a la del ejemplo musical N° 4a, para descubrir hasta qué punto van las posibilidades de un desarrollo musical dentro de estos límites. Usando los intervallos de cuartas (juntos con sus inversiones, las quintas) para la formación acórdica, como he explicado arriba, el método de creación melódica, del trabajo contrapuntístico y de la

(11) HINDEMITH, PAUL, *Kompositionslehre*. Band I, Ed. Schott, Mainz, 1937, pág. 64.

(12) Esta Suite ha sido estrenada el 14 de Noviembre de 1944 por la pianista Luisa Negri, en la Sociedad Filarmónica de Lima.

(13) La *Suite Arequipeña* ha sido estrenada el 15 de Agosto de 1945, en ocasión del 405° Aniversario de la Fundación Española de Arequipa, por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, bajo la dirección del maestro Alejandro Koseleff.

construcción formal es, sin embargo, similar al del concepto aplicado en obras de cualquier otro estilo:



El peligro de la monotonía se ha evitado, aparentemente, por la constante transposición de la melodía a los distintos registros del piano, dando lugar a una atmósfera suave, muy peculiar, de carácter preludial. En los últimos cuatro compases se ha hecho uso del "stretto", para terminar con dos acordes que corresponden exactamente a lo que se llama una "cadencia perfecta":

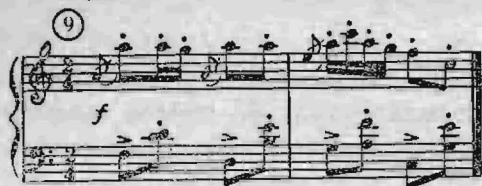


Las dos siguientes partes, tituladas "Bailan las Muchachas" y "Melodía Triste", tienen como fundamento armónico una escala pentáfona, a la cual se agregan dos tonos que se encuentran a trechos en la melodía fuertemente mestizada, completándola así a una escala menor antigua. La característica de estas dos partes de la Suite consiste en el manejo muy libre del material temático original, que aparece desarrollado parcialmente, según sus posibilidades rítmicas e imitativas.

En "Bailan las Muchachas", la escala del ejemplo musical N° 8a, más sus dos tonos agregados,



da como resultado el siguiente acompañamiento armónico, con su melodía inalterada en la mano derecha:



En "Melodía Triste" he sacado todo provecho posible de la inestabilidad de la tercera en la melodía, con su semitono cromático vacilando entre Fa natural y Fa sostenido, peculiaridad característica de la música mestiza en el Perú, que da esta nota lamentosa y triste a tantos "yaravies" serranos. Creo que esta impresión de tristeza, a veces desagradablemente exagerada, ha sido reemplazada aquí por una expresión honda y sincera, tal como ha sido sentido por mí, profundizando el valor musical del material adaptado.

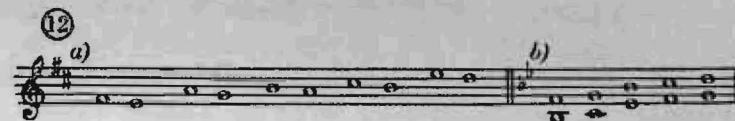
Daré la "Coda" de esta piececita como ejemplo:



El "Interludio" trata de resolver el problema del uso de la pentafonía pura de manera parecida al "Preludio Pastoral". No es el lugar indicado para decir algo acerca de la calidad musical de esta parte, sobre la cual cae cierta responsabilidad, por formar el número central de la Suite. El ejemplo que sigue, demuestra como el tema pentafónico está sustentado por el movimiento ondulante de la mano izquierda, usándose solamente tónica y dominante de la tonalidad (sin la nota sensible):



En las dos restantes partes, tituladas "Fanfarria Campestre" y "Danza Final", he empleado, junto con un uso más frecuente de la modulación, un nuevo método para obtener mayor efecto variado, sobre todo en la "Coda" de la "Fanfarria", transponiendo la escala pentáfona original a otros grados pertenecientes a ésta,



y combinando las dos escalas así conseguidas en sonoridad simultánea. Esta fusión me brinda en el ejemplo N° 12a ("Fanfarria") una escala completa de Re mayor, conseguida, sin embargo — y esto es lo importante — por un método constructivo muy distinto; es algo parecido a lo que ocurre cuando un compositor escribe música tonal.



Salta a la vista que la parte más interesante son las dos terceras marcadas con asteriscos. De nuevo nos encontramos con la típica inestabilidad de un grado, esta vez de la subdominante. Esta fluctuación entre natural y sostenido es de sumo interés para el uso en la construcción armónica. Separando estas dos terceras del conjunto y superponiéndolas, en su inversión de sextas —las que se prestan mejor para formar un acorde, por ser intervalos más grandes— resulta el siguiente acorde:



El acorde del ejemplo 17b tiene la nota "Mi" duplicada en el bajo, por razones de mayor sonoridad. Después de haber encontrado la mejor disposición del acorde para su uso como base armónica en la obra, éste sugiere inmediatamente una bitonalidad: Do mayor y La mayor, con su nota común "Mi"; y resulta, en efecto, que el trabajo con esta asociación de ideas está tomando dimensiones insospechadas. Si no me basta esto, puedo además transponer el acorde a otro grado, conservando siempre intactos sus intervalos y encontrar uno nuevo, por combinación calificada de ambos, descubierto éste de manera ingeniosa y perteneciendo estrechamente ligado al acorde original. Este procedimiento se haría, por ejemplo, juntando las numeraciones pares o impares del modo siguiente:



En lo que respecta al uso de motivos melódicos se puede aprovechar primero el semitono cromático de la subdominante inestable (véase el ejemplo musical N° 16). Luego, juntando las terceras usadas en el tema, pueden emplearse éstas arpegiadas, parcial o totalmente:



Con lo indicado, las posibilidades todavía no están agotadas, como es de suponer, pero, en parte, el trabajo preparatorio ya está hecho. Es esto que valía la pena demostrar aquí; el resto sería trabajo de una clase de composición que no cabe dentro de los límites de este artículo.

El último ejemplo musical que sigue, es el final de la parte denominada "Yaravi" y enseña cómo las dos terceras más importantes del tema melódico pueden formar el acorde, sin resolverse e intercaladas entre las terceras fundamentales, transformando completamente el material en estilo y efecto sonoro, material cuya procedencia apenas se reconoce todavía:

SE ha demostrado claramente que el uso, tanto de la pentafonía como de la música mestiza, folklórica o popular, es posible en la música culta; que depende del modo como se emplea el material, como se transforman los elementos melódicos y armónicos para fines de transcripciones de carácter contemporáneo, para que el acervo musical existente resulte ser de una riqueza extraordinaria. Estas apreciaciones, si bien pueden parecer a algunos puros inventos cerebrales, tienen por lo menos el valor pedagógico de hacer pensar al alumno intensivamente en las posibilidades de la música de su tierra natal y, cayendo en mentes inteligentes, siempre que las composiciones hechas a base de ensayos de esta clase no pierdan su carácter de espontaneidad, habrán probado su utilidad y dado además —ojalá sea así— su aporte para el desarrollo de un productivo "Americanismo Musical", o mejor dicho: de una auténtica "Musicalidad Americana".

*Lima, Julio de 1945*

RODOLFO HOLZMANN