

80 AÑOS

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL
DEL PERÚ





PERÚ

Ministerio de Cultura

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ

80 AÑOS

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL
DEL PERÚ

GRACIAS A:



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

Ministerio de Cultura

Ministra de Cultura
Leslie Carol Urteaga Peña

Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias
Culturales
Haydeé Victoria Rosas Chávez

Directora General de Industrias Culturales y Artes
Diana María Guerra Chirinos

Director de Elencos Nacionales
Italo Ilizarbe Ayala

Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional
del Perú
Fernando Valcárcel Pollard

80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú

Autor: Luis José Roncagliolo Bonicelli

Adaptación editorial: Mario Sifuentes Briceño
Coordinación editorial: Kelly Cubas Champa
Diseño gráfico: Maye León, Berenice Fuentes
Collazos
Supervisión: Silvia Ágreda
Coordinación: Jose Vidaurre

© Ministerio de Cultura, 2023

Editado por:
Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja 15021
RUC: 20537630222

Impreso por: Impreso Gráfica S.A.
Av. Mariscal La Mar 585, Miraflores
Telf. 612-1313

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del
Perú: 2023-03724

ISBN: 978-612-4391-88-0

Este libro no podrá ser reproducido por ningún medio,
ni total ni parcialmente, sin el permiso previo de sus
propietarios

Se imprimieron primeros 500 ejemplares gracias a la
Universidad Ricardo Palma
Impreso en Perú / Printed in Perú



Este documento se publica bajo los términos y
condiciones de la licencia Creative
Commons Atribución NO comercial - No derivar
3.0 (CC BY - NC - ND)

ISBN: 978-612-4391-88-0



9 786124 391880



Con motivo del 80° aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSN), celebrado en 2018, se realiza esta investigación con el objetivo de presentar un panorama histórico de la orquesta, desde su fundación en 1938 hasta nuestros días. Si bien en diversos períodos se han escrito textos sobre la trayectoria de la OSN, ya sea en forma de artículos en revistas, como capítulos específicos de libros, o bien como tema derivado en otras investigaciones, esta es la primera vez que se publica un libro dedicado exclusivamente a la historia del elenco y a sus ocho décadas de actividad.

La existencia de las orquestas sinfónicas parte de la premisa de ser instituciones que funcionan como agentes vivos de nuestra cultura, fortaleciendo los valores sociales y fomentando el desarrollo de capacidades, que aportan gran valor para trazar un horizonte en la preservación y difusión de la tradición de los pueblos, tanto a nivel nacional como internacional.

Que una orquesta sinfónica goce de tan extensa trayectoria supone una supervivencia, pues si bien se sostiene mediante la gestión de los recursos públicos y, en ocasiones, con el apoyo de agentes externos, su continuidad no puede asumirse como confiable por el solo sostén económico, sino también por la gestión de sus directores, directoras y por supuesto de los músicos que la han integrado e integran.

No obstante, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú ha ganado solidez gracias al cumplimiento de sus diversos objetivos: presentar conciertos con giras alrededor del país, interpretar repertorios de compositores peruanos, impulsar y potenciar la presencia de jóvenes artistas, apoyar a las nuevas

generaciones de creadores provenientes de todo el territorio nacional y de diferentes entornos sociales, otorgar oportunidades equitativas, y la reciente estrategia de promover la grabación discográfica de maestros peruanos de nuestras distintas regiones -que se puede encontrar en diferentes plataformas digitales-.

Con más de ocho décadas de historia, se puede mirar en retrospectiva y concluir que los resultados de nuestro elenco sinfónico son positivos y, principalmente, que el objetivo de integrarse en el quehacer cultural de nuestra sociedad se mantiene con públicos en todo el Perú, aportando al cierre de brechas sociales, al fortalecimiento de la diversidad cultural y al aprecio por el arte musical.

Debemos recalcar que la Orquesta Sinfónica Nacional, principal elenco musical del país, logró adaptarse a las circunstancias que acaecieron y fortalecerse como institución en sus más de 80 años de existencia. Este libro cumple no solo con exponer los principales eventos y procesos, sino además con recuperar y poner en valor la memoria histórica y documental de la orquesta.

¡Por más años junto a nuestra querida Orquesta Sinfónica Nacional del Perú!

Leslie Carol Urteaga Peña
Ministra de Cultura del Perú

CONTENIDOS

PRIMERA ETAPA (1938 – 1965)

20	Antecedentes	96	La Era Buchwald: II. La década crítica
22	Surgimiento y desarrollo de la orquesta en Occidente	99	Tensiones con el poder: el <i>affaire</i> Benzi
24	Entre catedrales y palacios virreinales	102	Imposiciones castrenses y degeneración de las temporadas sinfónicas
26	Emancipación: teatros, ópera y sociedades filarmónicas	105	El decimoquinto aniversario. Estallido y agudización de la crisis
27	Los ciclos sinfónicos del siglo XX en Lima	107	Retrospectiva: la OSN y la restauración oligárquica
29	La creación de la OSN	111	Buscando una salida: el Comité Ejecutivo de la OSN y el Consejo Nacional de Música
29	Europa. Theo Buchwald y el exilio	113	Permanencia de Lima como escenario sinfónico internacional
32	Perú. Los desafíos antioligárquicos	115	De Valle Riestra a Malsio: consolidación de un repertorio peruano
34	Necesidad de una orquesta permanente para Lima	116	Un hito premonitorio: Eielson, Iturriaga y la Sinfónica
37	Música sinfónica y discursos progresistas	120	Nuevos protagonistas: la generación del '50
43	Viraje hacia un proyecto sinfónico de alcance nacional	121	El fin de una era
49	Los músicos fundadores		
51	El primer concierto		
55	La Era Buchwald: I. La década de oro	125	Continuidad germánica y cambio generacional
67	Lima en el panorama del circuito mundial de conciertos	128	Stravinsky y la Sinfónica Nacional
73	Indigenismos y mediaciones	133	Artistas “para un mundo nuevo”
77	Hacia el quinto aniversario	135	Réquiem. La catástrofe aérea de Atocongo
81	Sobre cómo surgieron los conciertos matinales		
83	Horenstein y los compositores peruanos	137	El primer director peruano
86	La gira a Chile	137	Bodas de Plata
90	El décimo aniversario	140	Tensión en el Municipal

SEGUNDA ETAPA (1965 – 1989)

150 La “segunda época” de la OSN: Luis Herrera de la Fuente

- 154 La búsqueda de un nuevo director
- 155 Impulso a la música peruana
- 156 Las músicas sinfónico-coral, moderna y contemporánea
- 159 Confluencia en la sala Alzedo

164 Golpe y transición

- 167 Estrenos del *Concierto indio*, *Chulpas*, entre otros
- 168 Un director soviético para la Sinfónica Nacional

170 Ecos Sinfónicos de un Proyecto Nacional

- 172 Replanteamiento del alcance popular
- 174 Una orquesta para Túpac Amaru
- 179 Interludio: homenajes a Stravinsky
- 182 El Sesquicentenario de la Independencia
- 186 Una sinfonía para Junín y Ayacucho
- 188 A manera de recapitulación

190 La crisis: Desde el oriente medio a los atriles de la sinfónica

- 193 Desiertos e inquietudes
- 195 La orquesta, metáfora de una sociedad

198 La década de 1980

- 199 Celebrando el 45º aniversario con Astor Piazzolla
- 201 Retorno de Carmen Moral a la dirección titular
- 202 Bodas de Oro. Adiós al Municipal

TERCERA ETAPA (1990 – 2010)

- 210 **El segundo periodo de Jose Carlos Santos**
- 210 Una nueva sede, en una nueva Lima
- 215 El 60 aniversario

- 218 **Últimos años del Instituto Nacional de Cultura**
- 218 Segundo período de Armando Sánchez Málaga
- 221 Retorno femenino a la dirección titular. Segundo cambio generacional
- 222 El regreso de directores extranjeros. Tercer cambio generacional

ETAPA ACTUAL (2011 –)

- 226 **Reflejo de un país y un mundo diverso**
- 228 **El retorno de los grandes artistas internacionales**
- 232 **El movimiento y el sueño: la música académica peruana**
- 237 **Diálogo con las diversas tradiciones musicales peruanas**
- 240 **Mirar al pasado y proyectarse al futuro**

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS/AGRADECIMIENTOS

ANEXO

Listado cronológico de directores de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú



INTRODUCCIÓN

Éste es el primer libro dedicado íntegramente a la historia de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Sin embargo, no se podría decir que ha existido un vacío de investigaciones y publicaciones al respecto. Desde el primer año de actividades, cada aniversario motivó siempre artículos periodísticos conmemorativos; incluso, celebraciones de mayor relieve como el décimo o el vigesimoquinto aniversario estimularon reseñas de más amplia extensión en revistas. Sucedió así respectivamente con *Peru: a decade of orchestral growth* (Musical America, 1949) escrita por Carlos Raygada, y con *La Orquesta Sinfónica Nacional* (Fanal, 1963) de Mario Estenssoro. La propia OSN publicaba estadísticas en los programas de mano de fin de año y, posteriormente incluiría un texto conmemorativo con los principales aspectos de la trayectoria del elenco.

No hubo una publicación de largo alcance hasta la llegada de *La Sinfónica en Tres Movimientos* (La Casa de Cartón de OXY, 1997-98), una trilogía de artículos en donde Luis Antonio Meza presenta un panorama histórico y ahonda en la problemática de aquel momento. Luego pasarían quince años hasta la llegada de otro estudio, esta vez a manera de capítulo integrante de un libro más amplio: *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (2012) de Armando Sánchez Málaga, que aborda los primeros veinticinco años de la orquesta. Otro antecedente importante es la tesis de Clara Petrozzi, *La música orquestal en el Perú desde 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (2009), que si bien, no tiene a la OSN como tema directo de estudio, sí se aproxima a su historia con frecuencia a lo largo del texto.

Sin embargo, hasta el presente, nunca se había publicado un libro dedicado íntegramente a la Orquesta Sinfónica Nacional. Por ello se planteó un enfoque que tuviera como prioridad determinar y exponer los principales eventos y procesos en la historia de la institución, y que cumpliera además con llenar elementales vacíos bibliográficos. Fue necesario por lo tanto recurrir extensamente a las fuentes primarias, las que aportaron información valiosa no publicada en los antecedentes de este trabajo. Solo partiendo de este

núcleo interno de eventos se intentó extender la mirada hacia la relación con el contexto histórico local e internacional. Por estas razones, lejos de intentar agotar el tema, el propósito del libro ha sido ofrecer una suerte de mapa histórico con la información fundamental sobre la OSN, lo que ayudará como referencia para futuras investigaciones.

Se ha dividido el trabajo en cuatro etapas correspondientes a intervalos aproximados de un cuarto de siglo. Esto no es gratuito, sino que responde a la confluencia de varios factores internos y externos hacia el final de cada una de estas fases. Entre ellos podemos mencionar principalmente: el cambio de directores titulares de la OSN, mudanzas de locación de la orquesta, reformas y reingeniería en las entidades de las cuales ha dependido el elenco, fechas límite de los periodos gubernamentales, diversos hitos demarcatorios de la historia nacional y mundial, entre otros. El rango estudiado abarca desde 1938 hasta 2018, año en que la orquesta cumplió su 80° aniversario.

La trayectoria de la Orquesta Sinfónica Nacional es un reflejo de la historia del país. Pero además del ineludible impacto de los factores locales y mundiales en la marcha de la institución, el factor interno, protagonizado por los miembros del elenco, juega un indiscutible e importante papel histórico. Esto se aprecia con mayor notoriedad en la figura de los directores titulares, quienes suelen imprimir una visión y un sello propio a sus respectivos periodos. Si bien la Sinfónica Nacional nació gracias a un contexto específico y con unos propósitos determinados, cada uno de los gobernantes y diferentes personas en la escala de mando hasta llegar al director titular, han entendido e interpretado la misión de la orquesta de diversas maneras. Y así, la OSN se ha desarrollado y adaptado en las distintas circunstancias de este extenso y significativo lapso de 80 años de existencia.

Luis José Roncagliolo
Autor de la investigación





PRIMERA ETAPA

(1938-1965)

80

AÑOS

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ





ANTECEDENTES

Antes de situarnos en el contexto de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, nos enfocaremos en sus antecedentes. Para ello deberemos esbozar un breve panorama histórico de la práctica orquestal en el Perú hasta mediados de la década de 1930, momento en que empieza a gestarse directamente la fundación del elenco.

Evidentemente, si tenemos que hablar de los orígenes de la práctica orquestal en el Perú, y por tratarse de una manifestación de la cultura occidental, en principio podría argumentarse que no tendría sentido prolongar nuestra búsqueda hacia la época prehispánica. Sin embargo, si nos enfocamos en las nociones principales del concepto de orquesta, como son la masividad sonora asociada a la presencia de una gran cantidad de músicos o ejecutantes, es posible ampliar nuestra visión e incluir a la época precolombina, para completar así un panorama más amplio e integrador de lo que ha sucedido en nuestro territorio.

Por ejemplo, los entierros masivos de antaras Nasca encontrados en el centro ceremonial Cahuachi son bastante sugerentes a nivel simbólico. Además, los diferentes tamaños y afinaciones de estos instrumentos apuntan a una idea de familia instrumental que es también muy afín al concepto de orquesta (Oblitas, 2018). En cuanto a los Incas, hay varios testimonios de cronistas que podemos tomar en cuenta. César Bolaños hace referencia a algunos de ellos. Destacamos el siguiente:

Pedro Pizarro, quien observó el encuentro con Francisco, su hermano, relata que cuando Atahualpa se dirige a la plaza de Cajamarca traía delante de él "muchos indios cantando y danzando [...], llegada la gente a la puerta de la plaza, empezaron a entrar los escuadrones con grandes cantares; y así entrando ocuparon toda la plaza por todas partes. (Bolaños, 2007, p.43)

El mismo Bolaños comenta que, según Guamán Poma de Ayala, la colla Rua Ocllo -mujer de Huayna Cápac-,

tenía mil indios regocijadores, unos danzaban, otros bailaban, otros cantaban con tambores y músicas, flautas y pingollos y tenía cantores haraui en su casa y fuera de ella para oír las dichas músicas que hacían haraui en Yaca Punco y el pingollo en Pincollonapata en Cantoc y Uairopata Cingurco. (Bolaños, 2007, p. 44)

Por su parte, Edgar Valcárcel, recuerda una conferencia realizada en 1959 en Lima por el musicólogo Robert Stevenson, quien entonces citó al religioso y cronista Martín de Murúa y al Inca Garcilaso de la Vega en referencia

al virtuosismo instrumental alcanzado en el imperio incaico. Mencionaba entonces que “alrededor de 100 músicos que tocaban el pincollo fueron agrupados en una orquesta profesional por la undécima coya, esposa del Inca Huayna Capac” y que, repitiendo a Huamán Poma de Ayala, ella igualmente (la coya) ...“insistió en encontrar un ambiente acústico apropiado para cada grupo de instrumentos. Los pincollos deberían tocar en plataformas de piedra apartados en diferente posición a la que ocupaban sus grupos de cantantes femeninos”. (Valcárcel, 1994, p.122)

El propio Valcárcel resalta otras referencias

como la que describe el ingreso de los españoles a la plaza de Cajamarca el 16 de noviembre de 1532, ante centenares de músicos tocadores de pututos y pincollos, o aquella referida a los tonos agudos de instrumentos y voces (alusión a "la preferencia aborígen por el falsete

agudo" y citada también por Stevenson) que "herían de tal manera los oídos de los españoles, como insoportablemente altos y agudos ... ", todas ellas, repito, nos hablan de hechos musicales importantes que demuestran un extraño y sorprendente paralelo con las técnicas contemporáneas de composición. (Valcárcel, 1994, p.122)

De los ejemplos citados podemos inferir que la noción de práctica orquestal aparece con ciertos tipos de organización social que no necesariamente se encuentran en todos los grupos humanos. La conformación de grandes conjuntos de músicos con carácter estable ha necesitado siempre de un soporte económico y logístico importante; por lo general, brindado por los centros de poder. En la época prehispánica ese soporte lo garantizaría el entorno del Inca o, antes, los propios curacas. Posteriormente cumplirían dicha función la Iglesia, la aristocracia y, luego, el Estado. Ellos serían los encargados de establecer elencos equivalentes y procurar su continuidad.

Como veremos luego, estas nociones cercanas a la idea 'práctica orquestal' encontradas en el mundo prehispánico, pueden ser vinculadas directamente, mediante el trazo de un amplio arco histórico, a la actividad misma de la Sinfónica Nacional en el siglo XX. Ya que diversos compositores peruanos tomaron aquellos antiguos testimonios como fuentes de inspiración para la búsqueda de nuevas sonoridades y estéticas, materializadas en obras orquestales que serían acogidas y estrenadas por la misma OSN.

SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA ORQUESTA EN OCCIDENTE

El concepto occidental de 'orquesta' se remonta hacia la Grecia Clásica, cuando se le empleaba como término para designar específicamente al espacio del teatro en donde se situaban los músicos y danzantes. Esta idea fue retomada en el siglo XVII con la creación de las primeras óperas. Al encontrarse estas obras inspiradas principalmente en el drama clásico, el vocablo volvió al presente en su sentido original, que era el de dar nombre a un lugar del teatro, aunque ahora destinado al conjunto instrumental encargado de acompañar las presentaciones. Con el tiempo, el concepto terminó por aplicarse exclusivamente al elenco musical y no al espacio que ocupaba en un principio.

El concepto de 'orquesta sinfónica' recién empezó a extenderse siglos más tarde. Durante el barroco, los centros de poder político y religioso europeos mantuvieron orquestas en las ciudades del mismo continente, así como en sus colonias de ultramar, y también las sostuvieron los teatros por encontrarse vinculados a la práctica de los géneros dramáticos. En esa misma época, las primeras orquestas surgidas con el nacimiento de la ópera tuvieron un raudo desarrollo. El principal cambio a fines de este periodo fue el abandono del bajo continuo y de los instrumentos armónicos que lo sostenían (clavecín, órgano, laúdes, guitarras y arpas). Surgen nuevos instrumentos, y los antiguos sufren también modificaciones. En Mannheim, empiezan a desarrollarse experimentos que generaron la base de la orquesta sinfónica como la conocemos en los tiempos modernos.

De modo que al hablar de una 'orquesta sinfónica', nos remontamos hacia unas determinadas coordenadas temporales, pero también a la funcionalidad del elenco. En el siglo XIX, toda ciudad europea que se preciara de tener una vida cultural hacía gala de poseer un teatro de ópera y una orquesta encargada de la parte musical durante las funciones. En la mayoría de los casos, esta orquesta realizaba también conciertos puramente instrumentales y aquellas presentaciones empezaron a reconocerse como conciertos de música sinfónica. Al principio eran pocas las ciudades que tenían una orquesta sinfónica independiente de la orquesta de ópera, pero a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, esa situación empezaría a cambiar.

Tras la revolución francesa se propagaron diversas iniciativas civiles que fueron desplazando la actividad orquestal desde las cortes hacia las sociedades filarmónicas y los conciertos públicos. Es en esas circunstancias que, las instituciones principales del poder político civil empezaron a asumir la creación de orquestas sinfónicas bajo su tutela y sustento. En Latinoamérica, por ejemplo, el apoyo del Estado sería fundamental para la consolidación de las orquestas sinfónicas de la región. Como parte integrante de los proyectos públicos, usualmente las orquestas sinfónicas nacionales han tenido un énfasis notorio en las políticas de construcción de identidades y, habitualmente, han ido en relativa sincronía con los giros históricos que estas políticas han adoptado, en algunos momentos con mayor notoriedad

EL DESARROLLO ORQUESTAL EN EL PERÚ HA ESTADO CONDICIONADO A UN CONSTANTE MOVIMIENTO PENDULAR, AL COMPÁS DE LAS NOVEDADES TRAÍDAS DESDE EUROPA, Y DE LAS PARTICULARIDADES QUE SURGIERON ESPONTÁNEAMENTE EN EL ÁMBITO LOCAL.





Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico de la Municipalidad de Lima)

Anuncio de función cinematográfica con acompañamiento de orquesta. (Teatro Forero, 1921)

que en otros.

Aunque en la práctica, el desarrollo de las orquestas sinfónicas se dio, evidentemente, de una manera bastante compleja y diversa. En Europa, los periodos de experimentación y las prácticas particulares en distintos países terminaron por unificarse en determinados momentos históricos, siendo especialmente importantes los desarrollos logrados en Alemania. En el caso latinoamericano, habría que añadir un nivel extra de complejidad, ya que los desarrollos europeos no necesariamente tenían una aplicación extendida inmediata en el continente, y además las orquestas locales adoptaban características propias.

En el caso peruano y de las demás colonias hispanas, los desarrollos orquestales dependieron de las características de la práctica española, que no siempre eran similares a las de otros países europeos. Así, tras el predominio del estilo musical español, cuando una gran oleada de música italiana se extendió por toda Europa, ésta llegaría al Perú a través de España a inicios del siglo XVIII, y con estas nuevas sonoridades arribarían también nuevos instrumentos musicales como el violín. En esa medida podemos afirmar que el desarrollo orquestal en el Perú ha estado condicionado a un constante movimiento pendular, al compás de las novedades traídas desde Europa, a las formas cómo éstas se aplicaban en nuestro territorio y a las particularidades que surgieron espontáneamente en el ámbito local.

ENTRE CATEDRALES Y PALACIOS VIRREINALES

La ópera surgió en el siglo XVII, por lo tanto, cuando se produce la conquista española del Perú, en Europa todavía no era difundido el concepto de orquesta. En el virreinato temprano se desarrollaba una práctica instrumental tanto en el ámbito secular como en el religioso, aunque en este último condicionada entonces a la supremacía de lo vocal. Con el tiempo, además de las orquestas palaciegas y de teatros que fueron estableciéndose a la par de la estética barroca y el bajo continuo, se creó lo que podría considerarse probablemente como el principal antecedente colonial de lo que hoy es la Orquesta Sinfónica Nacional: la Capilla de Música de la Catedral de Lima. Establecida en 1612, la capilla musical de la Iglesia primada del Perú tuvo una vida de más de dos siglos, aunque sus momentos de mayor esplendor coincidieron con la etapa de la administración colonial. Si bien se establecieron capillas musicales en diversos lugares del virreinato,



Colección Elejide (Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú)

Teatro Principal de Lima en el siglo XIX. Se aprecia el anuncio de un concierto de Gottschalk.

mencionaremos el caso de la Catedral de Lima, dado el extenso estudio de Andrés Sas (1971), y porque, tal como comenta Clara Petrozzi (2009, p. 57), “es útil como referencia, por el papel central de Lima en el desarrollo de la música orquestal en el país en los siglos siguientes”.

Algunos de los eventos importantes que se realizaron en la iglesia Primada del

papel como escenarios públicos para la música. La ópera adquiere un mayor protagonismo, a la par que también se afianzan los recitales, que ya habían surgido en los últimos años de la colonia. Lo peculiar de estos primeros recitales es que incluían baile y comida para los asistentes, y esto, como señala Estenssoro, es una muestra de la poca adaptación que tenía todavía Lima a los espectáculos estrictamente musicales. Posteriormente, gracias a la bonanza de la era del guano, se presentaron en el Perú no solo prestigiosas compañías internacionales de ópera, sino también eminentes instrumentistas virtuosos que venían de gira desde Europa o Norteamérica.

Todas estas prácticas daban cabida a la presencia de orquestas, surgidas principalmente en el seno de diversas sociedades filarmónicas. En Lima, la actividad más importante se desarrollaba en el Teatro Principal, construido en el espacio del antiguo corral de comedias. Este teatro poseía una orquesta que era también la más notable de la ciudad, y por la que han pasado músicos como Claudio Rebagliati, quien durante un tiempo fue su concertino, pero a quien se reconoce sus aportes generales a nivel organizativo y docente, que contribuyeron a mejorar el nivel de los elencos musicales en la ciudad.

LOS CICLOS SINFÓNICOS DEL SIGLO XX EN LIMA

Al cambio de siglo y con el apogeo de la ópera y de la zarzuela se creó la necesidad de construir más teatros y, entre ellos, cobró singular importancia el Teatro Forero. Fue inaugurado en 1920 pero se convertiría pocos años después, en 1929, en el Teatro Municipal de Lima. Eran tiempos en los que se apreciaba una mayor diversificación y penetración de la orquesta en la sociedad y en las distintas actividades culturales. Muchas funciones de cine que solían ser proyectadas en el Teatro Municipal -ocasionalmente las más prestigiosas- fueron acompañadas por orquesta. Aunque suene inverosímil, incluso las contiendas de box que se realizaban en ese teatro tuvieron, a menudo, un preámbulo con la participación de orquestas. Sucedió así también en recitales poéticos, y en otras actividades de carácter cultural. El ámbito de acción de la orquesta se extendió desde el acompañamiento de los géneros dramáticos a cumplir una función de obertura para los más variados y hasta disímiles eventos en el mismo teatro.

A MEDIADOS DE LOS AÑOS TREINTA SE ORGANIZARON CICLOS O FESTIVALES SINFÓNICOS, QUE ERAN SERIES DE CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS PARA LOS CUALES SE CONVOCABA A LA MAYOR CANTIDAD POSIBLE DE MÚSICOS EN LA CIUDAD. ÉSTE FUE EL ANTECEDENTE INMEDIATO DE LA CREACIÓN DE LA OSN.



La música sinfónica siguió bajo el principal amparo de las sociedades filarmónicas, ocupando entonces un rol fundamental la actual Sociedad Filarmónica de Lima, principal elenco orquestal limeño del momento que tuvo a su cargo importantes estrenos sinfónicos para el Perú. Algunos conciertos sinfónicos extraordinarios destacaron por su importancia, como aquellos organizados durante el gobierno del presidente Augusto B. Leguía para apoyar a compositores como Alfonso de Silva y Theodoro Valcárcel, respectivamente, en momentos previos a sus viajes a Europa, adonde se pudo dar a conocer parte de la producción orquestal de ambos autores peruanos.

No obstante la encomiable labor de la Filarmónica, el medio tenía aún limitaciones para la realización de temporadas sinfónicas permanentes e incluso para completar los orgánicos orquestales de muchas obras. Se establecieron para ello algunos ciclos o festivales sinfónicos, que eran grupos de conciertos extraordinarios para los cuales se convocaba a la mayor cantidad posible de músicos en la ciudad. Como veremos, fueron estos ciclos el antecedente inmediato de la creación de la Sinfónica Nacional.



Cortesía Colección Maritú Cerpa Moral

Teatro Segura y Plazuela del Teatro (ca, 1930).

LA CREACIÓN DE LA OSN



ExilArte / Colección personal de Theo Buchwald

Theo Buchwald en el jardín de su casa en Viena (ca, 1934).

Theo Buchwald nació en 1902 en Viena, el vital centro neurálgico del imperio austrohúngaro que en aquellos años albergaba la actividad de músicos como Gustav Mahler, pintores como Gustav Klimt o intelectuales como Sigmund Freud, por citar sólo algunos nombres importantes. Durante su niñez vivió la crisis que desencadenó el fin del imperio y la Gran Guerra de 1914, pero logró realizar estudios en música y filosofía en su ciudad natal con prominentes profesores como Guido Adler, musicólogo que fue también maestro de Anton Webern. En los años siguientes, y tras desencadenarse una serie de complejas circunstancias, llegaría al Perú para convertirse en el director fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional.

EUROPA. THEO BUCHWALD Y EL EXILIO

Buchwald empezó tempranamente una promisoría carrera como director de orquesta en la Alemania de la República de Weimar, principalmente durante los años dorados de dicho régimen. Su trayectoria profesional se inició en 1922 al asumir la co-dirección del *Stadttheater* (Teatro Municipal) de Barmen-Elberfeld, y al año siguiente pasó a ocupar un cargo similar en la *Grosse Volksoper* (Gran Ópera Popular) de Berlín. Desde 1924 a 1926, fue segundo director de ópera y conciertos del Teatro Municipal de Magdeburgo y, entre 1927 y 1929, primer director del Teatro Municipal de München Gladbach. Esta nutrida experiencia en menos de una década le valió llegar en 1929 al *Staatsoper* (Teatro de la Ópera Estatal) de Berlín para trabajar junto a Erich Kleiber en el cargo de director sustituto.

Este teatro era ya en aquel momento uno de los recintos musicales con mayor tradición en el viejo continente. Su historia se remonta a la construcción del teatro de ópera para la corte de Federico II 'El Grande' en 1747, monarca para el que Johann Sebastian Bach había escrito seis años antes su magistral Ofrenda



Colección personal de Enrique Píñilla

La Orquesta Sinfónica Nacional y Theo Buchwald en la histórica noche del concierto inaugural.



Archivo OSN

Foto de Rosita Renard
autografiada para Carlos
Raygada.

Musical, aparentemente sobre un tema sugerido por el propio rey. El teatro contó desde sus inicios con la participación instrumental de la Orquesta de la Corte Real Prusiana, una de las más antiguas de Europa, cuya fundación se remonta hacia 1570. Tras el colapso del Imperio Prusiano en 1918, ambas instituciones pasarían a denominarse respectivamente como Ópera Estatal de Berlín y Orquesta Estatal de Berlín. Hasta entonces, importantes músicos como Richard Strauss habían asumido la dirección musical de este centenario templo de la ópera. Kleiber recibió el cargo en 1923 y, dos años después, estrenaría ahí mismo *Wozzeck* de Alban Berg, fundamental ópera del siglo XX.

Cuando Buchwald llegó a trabajar con Kleiber, la situación política en Alemania estaba por iniciar una escalada de tensiones. Las elecciones de 1928 habían sido totalmente desfavorables al partido nazi, situación que les llevó a una política de repliegue hacia el campo, donde recogieron el malestar campesino y elaboraron las estrategias que les llevarían a presentarse en los próximos años como la alternativa de solución a los problemas no resueltos por la República de Weimar. Para las elecciones de 1930, el partido nazi remontó notoriamente la situación electoral, ocupando el segundo lugar luego de los socialistas. En los siguientes años llegarían a contar con 850,000 miembros, además de una fuerza armada propia (las SA) con 170,000 integrantes.

Buchwald trabajó en Berlín hasta 1930, año en que asumió el cargo de director principal y de conciertos sinfónicos del Teatro Municipal de Halberstadt, en donde permaneció hasta 1933. Fue ese un año particularmente crítico para Alemania: Adolf Hitler consiguió ser nombrado como canciller en Enero y presionó para que se convocara a unas elecciones que esperaba le fueran favorables, dado el control que ya tenía de la policía y de diversos estamentos del gobierno. Días antes de las elecciones se incendió el edificio del Reichstag, hecho que Hitler aprovechó para acusar a los comunistas y convencer al presidente Hindenburg de que firmase un decreto que establecía un estado de excepción que terminó dando luz verde para la persecución y tortura a sectores comunistas, socialdemócratas y judíos. Se inició asimismo una campaña de combate contra el arte y la ciencia considerados por los nazis como “degenerados”, incluyendo la quema de libros de bibliotecas universitarias en mayo de ese año.

Buchwald no profesaba el judaísmo, pero bastaron sus orígenes judíos -uno de sus abuelos fue director de una sinagoga de Viena- para que se convirtiera en blanco de una campaña en su contra. Empezó a ser hostigado por las hordas nazis que interrumpían sus conciertos vociferando insultos y amenazas, por lo que decidió regresar a su casa materna en Viena (Buchwald, 2018). Erich Kleiber, dado su pronunciado y visible antinazismo, fue separado de la Staatsoper Berlin al año siguiente. Otros directores como Bruno Walter y Otto Klemperer comenzaron a tener problemas semejantes. Todo ello provocó un éxodo masivo en Europa que, entre los músicos, incluyó a figuras como los violinistas Jascha Heifetz y Fritz Kreisler, o los compositores Arnold Schoenberg y Paul Hindemith.

Durante su retorno a Viena, Buchwald trabó amistad con Rosita Renard, pianista chilena que realizaba una gira europea. A sugerencia de ella, y gracias a excelentes recomendaciones por su labor en la Opera Estatal de Berlín, consiguió trabajo en Chile. Logró así embarcarse hacia Santiago en 1936, donde además residía una prima suya. Trajo consigo a Sudamérica un gran bagaje artístico en virtud a sus estudios y experiencia, que le había permitido trabajar profesionalmente con grandes músicos del momento como el propio Kleiber, Richard Strauss, Bruno Walter, Otto Klemperer, Hans Pfitzner, Leo Blech, Max von Schillings, entre otros. Pero luego de llegar a Sudamérica nunca regresaría a Europa.

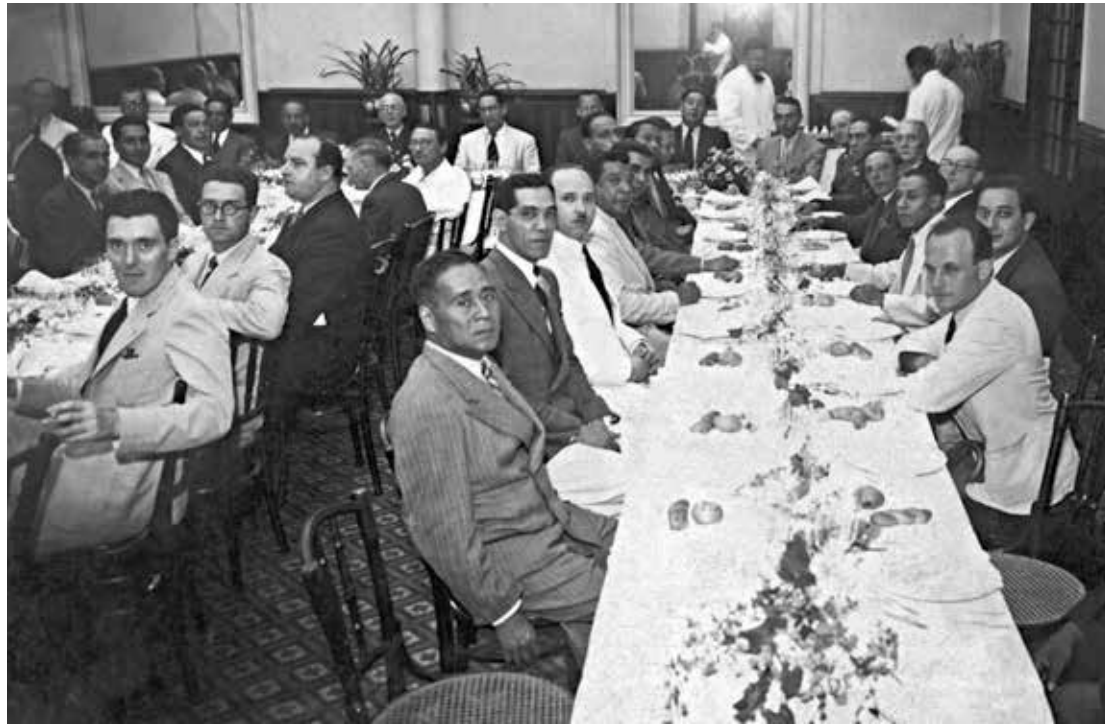
PERÚ. LOS DESAFÍOS ANTIOLIGÁRQUICOS

Así como la amenaza del bolchevismo había polarizado a Europa y permitido el ascenso del fascismo en enclaves como Italia, España y Alemania, en el Perú se dio una situación de una cierta equivalencia. Tras la Gran Guerra y la revolución bolchevique, se expandió hacia el mundo una corriente de pensamiento que en Perú tuvo un fuerte eco en personalidades como Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, quienes fundaron el APRA (1924) y el Partido Socialista Peruano (1928), respectivamente. Sus ideologías planteaban un



ExilArte / Colección personal de Theo Buchwald

Theo Buchwald, a inicios de los años treinta en Viena, junto a su madre, sobrinos y la mascota de la casa.



Archivo OSN

desafío a la oligarquía peruana que había dominado la escena política nacional, ampliamente, durante la mayor parte de las dos primeras décadas del siglo XX. La derecha católica y tradicionalista encontró representación en figuras como José de la Riva Agüero, un entusiasta admirador de Mussolini que confiaba, como otros conservadores, en que el perfil autoritario de ‘il Duce’ permitiría la ‘limpieza’ de la creciente amenaza bolchevista. Los fascistas peruanos tuvieron una importante influencia en la década de 1930, siendo además defensores de Franco y los falangistas durante la Guerra Civil Española.



Archivo OSN

Reunión de los músicos fundadores de la OSN en la década de 1940.

Tras el derrocamiento de Leguía a manos del general Sánchez Cerro, las elecciones de 1931 enfrentaron al militar con Haya de la Torre, ganando el primero gracias al apoyo de la oligarquía. Los militantes apristas no aceptaron los resultados electorales, desatándose así una virtual guerra civil entre 1932 y 1935, que tuvo su incidente más sangriento en los lamentables sucesos del motín de Trujillo, con un saldo de miles de víctimas mortales. Producto de esas hostilidades, el 30 de abril de 1933 el presidente Luis Sánchez Cerro cayó mortalmente abaleado por Abelardo Mendoza Leyva, un muchacho de diecisiete años sindicado como miembro del APRA, quien también fue victimado en el acto por una enardecida multitud. La muerte del presidente -quien había sufrido un atentado previo- sirvió para que la derecha se reafirmase en el carácter subversivo atribuido al APRA y, con ello, la necesidad de suprimirla de la oficialidad para arribar a una situación de orden político. Un año antes de su muerte, Sánchez Cerro había llamado al expresidente Óscar R. Benavides, reconocido héroe del conflicto con Colombia en 1911, para que regresara de

Europa y asumiera el liderazgo de las Fuerzas Armadas. Tras el asesinato del general, la Asamblea Constituyente encargó a Benavides culminar el interrumpido periodo presidencial hasta 1936.

El artículo 53 de la Constitución de 1933 que fue emitida un mes antes del asesinato de Sánchez Cerro, señalaba que: “El Estado no reconoce la existencia legal de los partidos políticos de organización internacional. Los que pertenecen a ellos no pueden desempeñar ninguna función política”. Este dispositivo fue utilizado para anular las elecciones de 1936 al comprobarse en el recuento de votos la posibilidad de un triunfo del candidato Luis Eguiguren, apoyado por el APRA, a la que se tenía como una organización fundada en México. Mediante la Ley N.º 8463, del 14 de noviembre de 1936, el Congreso Constituyente extendió el período de gobierno de Benavides hasta 1939, concediéndole además facultades legislativas. Inmediatamente el Congreso es disuelto y Benavides obtuvo amplios poderes dictatoriales. Esta situación y la mencionada ley tendrán, más adelante, incidencia directa en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

NECESIDAD DE UNA ORQUESTA PERMANENTE PARA LIMA

Distintos testimonios, previos y posteriores a la creación de la Sinfónica Nacional, dan cuenta de una necesidad instalada en el ámbito musical y artístico de Lima, con independencia del contexto político. La creación de una orquesta permanente para la capital era, en realidad, una necesidad específica y parte de un pliego más amplio que incluía la presencia de elencos filarmónicos estables y un centro de formación musical.

El proyecto ya había empezado a ser atendido por los gobiernos anteriores con la creación de la Academia Nacional de Música y Declamación en 1908, durante el gobierno de José Pardo, convertida luego en Academia Nacional de Música 'Alzado'. Uno de los objetivos de este centro de estudios fue la generación de músicos con los que se pudiera establecer la tan anhelada vida filarmónica permanente y diversificada. Sin embargo, diversos registros coinciden en que, tres décadas después, el proyecto no lograba concretarse de manera óptima, en especial en lo referido a la creación de una orquesta estable de alto nivel. Por ello, se fue generando una corriente de opinión respecto de esta necesidad musical, en principio limeña. Hubo, sin embargo, algunas figuras que tomaron relevancia



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Carlos Raygada.



Archivo OSN

Federico Gerdes.

en este proceso, siendo tal vez Carlos Raygada el más notorio de ellos.

En 1925, el crítico de arte y caricaturista publicó en la revista Mundial un artículo con el que anunciaba una de las preocupaciones constantes en su quehacer. Raygada (1936) lo denominó como el “problema de nuestra cultura musical” (p. 169). Por ello, cuando en 1936 publicó su Panorama musical del Perú ya tenía un amplio conocimiento del medio musical local y su problemática. En la introducción a este último texto menciona que “no es aventurado afirmar que la terca fijación en ciertos principios trasnochados y cómodas rutinas es la que hoy tiene como consecuencia la deficiente y lamentable realidad de nuestra vida filarmónica” (p. 169). Prosigue Raygada:

El arte musical en el Perú, considerado en sus diversas manifestaciones, atraviesa por una crisis de resolución a largo plazo. Son varias las causas determinantes de esta crisis, pero ellas pueden resumirse en una fundamental y decisiva: la ausencia de efectivo sentido de la cultura artística y de las proyecciones que ella debe tener en el desarrollo de la nacionalidad, por parte de los encargados oficiales de velar por la elevación espiritual del pueblo. (p.170)

En su argumentación, Raygada se enfoca en la figura de la Academia de Música Alzedo, institución que despertara grandes esperanzas al momento de su creación pero que, con el pasar de los años se había sumergido en una compleja problemática, principalmente por la dependencia que desarrolló con respecto a la Sociedad Filarmónica de Lima, ambas dirigidas por Federico Gerdes (Raygada, 1936, p. 170). Si bien la Filarmónica tuvo un prometedor inicio, con un interesante programa de difusión de la música orquestal, pronto caería en una situación de estancamiento. Según Raygada (p. 171), el gusto y los intereses particulares de los miembros de la Sociedad Filarmónica terminó por influir en una falta de visión de los verdaderos propósitos formadores que debía tener una academia “cuyas principales innovaciones han sido, primero, cambiarse de nombre” (p. 172). A fines del gobierno de Leguía, la Academia se separó de la Sociedad Filarmónica y entró en un proceso crítico que le llevó a tener cinco directores en tres años. Uno de ellos fue el joven Carlos Sánchez Málaga, quien intentó imprimirle un gran impulso reformador a la institución, pero fue rápidamente

separado del cargo.

Concluye Raygada que, en todo este tiempo, el Estado había demostrado que no sabía realmente qué hacer con la academia musical que había creado, y que

como resultado de tal indiferencia oficial, de ese *laissez tout aller* del que siempre acabamos por culpar al clima [...] veintisiete años después de fundada nuestra Academia, no tenemos un sólo concertista auténtico, ni una orquesta organizada, ni una masa coral permanente. (Raygada, 1936, pp. 172-173)

Un par de años más tarde, los argumentos de Raygada serían alimentados por editoriales anónimos publicados por los diarios *La Prensa* y *El Callao*, que establecían un nexo directo entre la situación de la Academia Alzedo y la carencia de una orquesta estable en el país:

Ha sido una falla que no tiene excusa, el haber llegado a estas alturas, el haber sostenido el Estado una Academia destinada precisamente a formar el profesorado necesario para completar una Sinfónica y perpetuarla; y, sin embargo, hallarnos al cabo de más 30 años de gastos y de labor con que carecíamos de algunos instrumentistas y los que existían en su mayor parte se habían formado solos o fuera del país. La Academia en ese largo lapso ha absorbido seguramente más de un millón de soles que para los efectos formales de la creación de una Sinfónica no tienen valor alguno. Al cabo de tan largo tiempo, no haber formado un trompa, carecer de toda la familia del oboe, y tener tan fundamental carencia de otros instrumentos; que para completar sinfónicas que con Iturbe comenzaron a presentarse fuera necesario acudir al extranjero para traer seis u ocho profesionales. (*El Callao*, 11.10.1938)

A ellos se sumaron otras notas que subrayaban la escasez de oportunidades que tenían los instrumentistas formados en el país para desarrollar sus actividades artísticas de manera estable, ante la ausencia de elencos oficiales. Manifestaban que la actividad artística era casi nula como consecuencia de una “vida débil” en los centros de enseñanza, puesto que los egresados, después de haber



Archivo OSN

Reunión de músicos fundadores en la década de 1940.



Archivo OSN

Reunión de camaradería de los músicos fundadores de la OSN.

cumplido con su instrucción musical, no tenían opciones para poner en práctica plenamente sus capacidades.

Pero en el breve lapso de dos años confluyeron algunos factores que hicieron que los esfuerzos por consolidar una actividad filarmónica vital se centraran en la creación de una orquesta. Esa energía pudo haberse materializado en una orquesta de ópera, como era principalmente la del Teatro Colón de Buenos Aires. O pudo, tal vez, repotenciarse a la orquesta de la Sociedad Filarmónica, convirtiéndose así en una gran orquesta privada o con apoyo estatal en virtud de la antigua alianza con la Academia Alzedo. Sin embargo, esas energías se canalizaron hacia la creación de una nueva orquesta sinfónica que, con apoyo del Estado, trascendió al trunco proyecto de la élite limeña, convirtiéndose en un proyecto de difusión musical con pretensiones de alcance nacional.

MÚSICA SINFÓNICA Y DISCURSOS PROGRESISTAS

Francisco Curt Lange, musicólogo alemán radicado en Uruguay desde la década

de 1920, creó el *Boletín Latinoamericano de Música* en 1935 para promover el “americanismo musical”, un movimiento que tuvo como objetivo fomentar el intercambio y cooperación entre los músicos, académicos e instituciones musicales de todo el continente americano. Curt Lange llegó al Perú en 1935 invitado por la Universidad Mayor de San Marcos para dar una serie de conferencias, tomó contacto con la situación musical del Perú y con el panorama descrito por Raygada. Al año siguiente dedicó el segundo número del boletín al Perú, incluyendo artículos de Andrés Sas, César Arróspide de la Flor y el citado texto de Raygada.

Durante las primeras décadas del siglo XX habían estado en boga las ideas en torno a una unidad del continente americano, que derivarían en proyectos académicos como el *Boletín* de Curt Lange, luego en proyectos políticos como el panamericanismo que, como veremos luego, en la organización de la VIII Conferencia Internacional Americana de 1938 en Lima, tendrá importancia para la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. El propio Curt Lange, bajo el soporte de una resolución aprobada en dicha conferencia, fundaría el Instituto Interamericano de Musicología ese mismo año, con sede en Montevideo.

Las conferencias de Curt Lange se presentaron en la Universidad Mayor de San Marcos entre 1935 y 1936. Al exponer los conceptos del Americanismo Musical, se refirió específicamente al caso del Perú:

La impresión que me ha causado Lima como Capital de un país intelectualmente descollante, no puede ser por demás desoladora en lo que respecta a su vida musical. [...] carecen los pocos músicos artistas peruanos de una falta absoluta de ambiente. Lima, como capital del país, no cuenta con una orquesta sinfónica estable que significa, en todas partes, uno de los tantos exponentes de inquietud cultural de los cuales se enorgullece una población. Esta falta de actividad sinfónica no solamente impide a los músicos compositores el conocimiento del aparato orquestal, de su complicado mecanismo y sutilezas infinitas, o sea una experimentación auditiva y también práctica, sino que paraliza totalmente la educación de un público de concierto que es indispensable en todo lugar donde se desea elevar el nivel musical-artístico y por tanto cultural de la población.

LOS DESAFÍOS
POLÍTICOS
ANTIOLIGÁRQUICOS
Y EL IDEAL
MODERNIZADOR
DE UNA ÉLITE
PROGRESISTA,
LOGRARON AMPLIAR
EL ALCANCE DE LA
ORQUESTA HACIA LOS
SECTORES SOCIALES
A LOS QUE LA ÉLITE
OLIGÁRQUICA SIEMPRE
HABÍA DADO LA
ESPALDA.





Colección personal de Armando Sánchez Málaga.

Francisco Curt Lange.

La carencia de conciertos semanales o quincenales, a los cuales ya se ha acostumbrado no solamente la mayoría de las capitales de nuestro continente sino también la de las capitales de provincia, así, para citar un ejemplo, las ciudades de Rosario, Tucumán, Córdoba y Bahía Blanca, significa, por tanto, un adelanto positivo del que carece aún la capital del Perú, cuyas actividades espirituales produjeron, en otro orden de cosas, siempre el mayor respeto en las naciones hermanas. (Lange, 1936a, p. 129)

En otra de sus conferencias en San Marcos, esta vez dedicada a la figura de Richard Strauss, Curt Lange volvería a insistir en el tema:

Tengo entendido que la figura de Strauss es poco conocida en Lima y que la constitución de la Orquesta Filarmónica no ha permitido, hasta ahora, dar a conocer su producción sinfónica, tan vasta como significativa en el campo del arte contemporáneo. [...]Este artículo cumpliría exactamente con su cometido, si algunos lectores reflexionasen seriamente sobre la necesidad de poner el ambiente intelectual de Lima en contacto con la literatura musical de nuestros tiempos[...] ¿Cuándo podrá ponerse Lima aproximadamente ‘al día’, participando en las obras de reciente producción y viviendo de cerca la inquietud de la hora que abarca todos los campos del arte? El salto, desde Strauss hasta el presente, es considerable y exige la resolución rápida de un problema urgente. Lima, como capital del Perú y centro de la costa del Pacífico, necesita una orquesta estable, moderna, que sea una satisfacción para su cultura y sus ansias de superación y un exponente, ante el mundo entero, de sus propósitos de difusión artística. (Lange, 1936c, p. 279)

Hasta ese momento nadie había expresado de manera tan clara, y públicamente, la necesidad de una orquesta sinfónica para la capital del Perú. Se habla ya de su presencia como pilar de la vida musical, y no se menciona a elencos similares como las orquestas de ópera. En las palabras de Curt Lange se aprecian además los elementos del discurso presentes en el contexto de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional: el progreso y la modernización cultural de la



Reunión de músicos de la OSN en la década de 1940.



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Theodoro Valcárcel,
Carlos Sánchez Málaga y
Carlos Raygada.

nación y el 'situarse a la altura' de las grandes capitales del mundo. Ambas ideas se enmarcaban en los ideales artísticos europeos del momento.

Los discursos en torno a la música sinfónica y su órgano difusor eran herederos del desarrollo de lo que empezó a denominarse 'música clásica' desde la muerte de Beethoven y del resurgimiento de la figura de Bach gracias a Mendelssohn. Una explicación del origen del término se encuentra en el libro *En contra de la música*, del musicólogo Julio Mendívil (2016):

Extraído del lenguaje tributario de la Roma antigua –*classicus* era el contribuyente más alto–. El adjetivo pasó a denominar en el siglo XIX una idea de excelencia cualitativa y una relación con el arte y la alta cultura. Clásico era entonces lo sobresaliente o, como diría T.S. Elliot en su momento, muestra de la madurez artística y cultural a la que llegaba un pueblo en su camino hacia la realización total. Se ha remitido al escritor francés Charles Perrault la idea de que lo 'clásico' como cima de alta cultura buscaba corresponder las excelsas artes del período clásico antiguo. (p. 62)

Hay además una herencia del antiguo e inconcluso debate entre los defensores de la 'música pura' y los partidarios de la ópera y el drama musical. Esto se encuentra relacionado al surgimiento de un tipo de escucha que desarrolló el ritual del concierto sinfónico, tal como lo entendemos hoy, e impulsó la creación de salas de conciertos o auditorios sinfónicos como el Royal Albert Hall o el Auditorio de Chicago. El mismo Julio Mendívil (2016) comenta que

durante mucho tiempo la musicología defendió el valor intrínseco de gozo estético. Eduard Hanslick, uno de los fundadores de la idea de una música autónoma, lo describió en 1854 como un producto directo del espíritu que inspiraba el material sonoro. Degustar de la música correctamente, por tanto, demandaba para el austríaco un conocimiento de la forma adecuada en que ésta se hacía. El buen gusto musical, por consiguiente, era exclusividad de una élite musicalmente educada que no perdía el tiempo con las bagatelas sonoras del vulgo. (p. 62)



Archivo OSN

Esta última idea se puede aplicar muy bien a las críticas demoledoras que se enfilaban contra el tango y su difusión masiva a través del disco y la radio en la década de 1930: Lange afirmó que Lima se había convertido en "una víctima del porteñismo", que se encontraba "bajo el dictado del arrabal de Buenos Aires, o sea, de la degradación cultural más pronunciada del continente", rematando que era necesario "reflexionar un poco sobre las cantidades fabulosas de tóxicos espirituales que irradian diariamente las estaciones difusoras sin control alguno" (Lange, 1936b, p. 129).

Ensayo para concierto
sinfónico con Iturbi en
1935.

En una de las entrevistas de carácter más abierto respecto a la creación de la Sinfónica Nacional, Theodoro Valcárcel afirma que en el flamante elenco "deberán tener cabida -siempre que sean solventes- todas las expresiones de nuestra cultura musical" (*La Prensa*, 15.10.1938) y, a la vez, concluye diciendo que los músicos de orquesta se habían visto antes desplazados tanto por el cine como "por los ritmos banales del tango, que intoxican a diario el gusto de nuestras generaciones musicales por venir".

Por otro lado, el propio Curt Lange en Lima se refirió a una oposición entre el ideal progresista -y germánico- de la música sinfónica y los rezagos de un



Colectión Adolfo Escobar (Archivo histórico de la Municipalidad de Lima)

Programa de mano del concierto sinfónico dirigido por Buchwald en Lima en 1936.

antiguo escenario protagonizado por la música italiana y preeminencia de la ópera. Según Lange "América Latina fue invadida progresivamente por la música italiana" y afirmó que los músicos italianos "nunca podrán extirpar su inclinación esencialmente melódica y tradicional" (Lange, 1936a, p. 121). Curt Lange concluyó la conferencia sobre Americanismo Musical con una frase que apuntaría a considerar su presencia en Lima como una influencia ideológica importante:

Creo sinceramente que en estos momentos se encuentra reunido lo más significativo de la intelectualidad limeña. Me dirijo a Uds. para solicitar la colaboración decidida en una obra cuyo comienzo no admite dilaciones. En lo que a mí respecta, he venido a Lima para contribuir, dentro de mis modestos esfuerzos, a un cambio de orientación y de ritmo. Trabajemos todos para que el Perú, basado en su tradición y el enorme caudal de reservas musicales, ocupe muy pronto el puesto que le corresponde y que le ha señalado, desde tiempos remotos, su accidentada historia. (Lange, 1936a, p. 130)

Pese a las objeciones que pueden suscitarse con el paso del tiempo y con la visión contemporánea de la cultura, todas estas ideas enarbolaban un discurso progresista que, localmente, tenía una representación principal en las figuras de Raygada y de Carlos Sánchez Málaga. El aporte de Curt Lange se sumó a la labor reformadora que ya venían ejerciendo estos músicos en el país e, indirectamente, a la contribución de compositores y otros actores de la intelectualidad peruana. Pese a su inicial aporte modernizador, la Sociedad Filarmónica y la Academia Alzedo representaban, en ese momento, ya una fuerza conservadora dentro de la élite limeña.

VIRAJE HACIA UN PROYECTO DE ALCANCE NACIONAL

El curso habitual del Perú, gobernado por la oligarquía, encontró un fuerte desafío con el surgimiento del Partido Socialista, pero principalmente del APRA, en la década de 1920. A la larga, esa situación polarizaría el país, y llevaría al general Benavides a la presidencia en 1933 y a un posterior período dictatorial a partir de 1936. Benavides intentó sofocar ese clima candente, muy cercano a una

guerra civil, estableciendo medidas represivas. El sanchecerrismo y el aprismo, los principales agitadores, fueron proscritos. Pero se trataba de una solución provisional. Es así que, bajo el amparo de un contexto internacional favorable que permitió una gran recuperación económica a través de las exportaciones, el gobierno empezó a desarrollar programas sociales con el objeto de fortalecer la imagen del Estado y evitar que los discursos radicales calaran en la población. Carlos Contreras y Marcos Cueto (2000) señalan que “estas políticas eran una forma de neutralizar o detener el avance social del APRA” (p. 245). Y en su tesis sobre el gobierno de Benavides, Emilio Iván Candela (2013) concluye que “el sexenio benavidista fue el primer ensayo de tipo populista en el Perú” (p. 204).

En ese contexto, la creación de una orquesta sinfónica de carácter elitista y sostenida por el Estado tendría que haber sido impopular e inconveniente para el gobierno de Benavides. Sin embargo, el afán populista fue creando condiciones para que las ideas progresistas en torno a la presencia social de las orquestas sinfónicas tuvieran un eco en el gobierno. Por ello, la Orquesta Sinfónica Nacional llegó de la mano de una serie de anuncios sobre el impacto popular que se había proyectado para este elenco, que incluía programas de conciertos populares a precios asequibles, conciertos gratuitos al aire libre, audiciones transmitidas por radio y giras descentralizadoras.

Una orquesta con visión progresista y de alcance popular hubiera sido imposible de concretarse en décadas anteriores. Con suerte, quizá se habría creado un elenco estatal de ópera que realizara temporadas sinfónicas con cierta periodicidad, o una orquesta sinfónica estable que realizara temporadas de ópera y servicios diversos a los intereses de particulares, o quizá se habría repotenciado a la orquesta de la Sociedad Filarmónica, creando una orquesta de financiamiento mixto. Pero es muy difícil que se le hubiera inyectado las pretensiones de alcance popular que tuvo la Sinfónica Nacional desde su origen porque, además, los gobiernos anteriores, de corte netamente oligárquico, fueron por lo general indiferentes a la creación de proyectos de impacto social.

Los desafíos políticos antioligárquicos y el ideal modernizador de una élite progresista, lograron ampliar el alcance de la orquesta hacia los sectores sociales a los que la élite oligárquica siempre había dado la espalda. Paradójicamente, esa



Colección Elejalde (Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú)

Óscar R. Benavides.



Archivo OSN

José Iturbi.

élite conservadora de Lima también vio cumplido, de alguna manera, su viejo anhelo de una orquesta estable para el reducido círculo artístico de la capital, aunque se tratara solo de un aspecto parcial del nuevo proyecto orquestal, en el que no había tenido participación ideológica ni organizativa determinante. Así las cosas, la creación de la OSN se gestó fuera de los marcos directos de cualquier entidad artística y cultural preexistente.

Pese al contexto intelectual y político propicio del segundo lustro de la década del treinta, la Orquesta Sinfónica Nacional no surgió como un proyecto dictado 'desde arriba'. Era necesaria la elaboración de un plan detallado que encontrara una solución real y permitiera ejecutar lo que, hasta entonces, había quedado siempre en intentos frustrados, en buenas intenciones y en sustentos que tenían más un carácter de diagnóstico que de solución. Se necesitaba también de una voluntad organizativa y ejecutiva. Esta fue encarnada por la figura de Ernesto Araujo Álvarez, quien desde su cargo en la Inspectoría de Espectáculos de la Municipalidad de Lima tenía consciencia de las necesidades y limitaciones del medio local. Él asumió, al principio casi en solitario, la constitución de este proyecto. Consultado posteriormente sobre el origen de la Sinfónica Nacional, Araujo Álvarez comentó que en 1936 había pasado por Lima el director y pianista José Iturbi. A esa fecha, la Sociedad Filarmónica conducida por don Federico Gerdes se esforzaba por sostener cada presentación. En distintas conversaciones entre Iturbi, Gerdes y el alcalde de Lima, Luis Gallo Porras, surgió la idea de organizar un concierto sinfónico con todos los músicos que pudiera reunirse en ese momento, citándolos pronto al Teatro Municipal.

Ardua fue la labor de orden y convencimiento que hubo de llevarse a cabo, ya que los maestros desconfiaban de quien les presentaba el proyecto, pues no era conocido en los círculos musicales. Finalmente, se llegó a un acuerdo y comenzaron los ensayos. Bastó el primero, en el que Iturbi puso toda su dedicación y cariño, para que el entusiasmo de todos los profesores fuera realmente desbordante. Puede decirse que ahí nació la Sinfónica. Lima respondió ampliamente a los primeros conciertos ofrecidos por Iturbi y se fue formando una conciencia de que era necesaria la creación de la Sinfónica, recuerda Araujo Álvarez. (*El Comercio*, 10.12.1948)

Luis Antonio Meza (1996a) comenta en *La Sinfónica en 3 movimientos* que el elenco organizado para los conciertos de Iturbi llevó el nombre de 'Sociedad Orquestal de Lima' (p. 51). En aquel momento no era fácil organizar una orquesta de proporciones ideales. En enero de 1937 se presentó un 'Gran Concierto Sinfónico Extraordinario' en el Teatro Municipal bajo la dirección del estadounidense George Hoyen. Este director comentó luego que para completar la orquesta tuvo que buscar músicos en los cafés de Lima.

Tras el éxito de los conciertos de Iturbi, según Araujo Álvarez “se pensó en hacer una Orquesta Municipal, en arbitrarse fondos mediante acciones, corrieron listas de erogantes voluntarios y parecía que el asunto sería financiado por capitales privados, pero todo fracasaba cuando se quería llegar a la realización”. Pasado el primer entusiasmo, “y apagado el eco de los conciertos, este asunto quedó casi olvidado. Pero la experiencia me llevó al convencimiento de que era posible organizar una orquesta con los elementos nacionales y con profesores traídos del extranjero” (*El Comercio*, 10.12.1948). Lo que se buscaba en ese momento era la constitución de una orquesta estable y permanente para Lima, y aún no se vislumbraba la posibilidad de conseguir el apoyo estatal.

En 1936 Theo Buchwald se encontraba ya instalado en Chile, donde tenía un sonoro éxito como director de los conciertos de verano en Viña del Mar. El pianista chileno Armando Palacios, conocido ya en el medio local, fue el encargado de establecer el nexo entre Buchwald y el Perú. Según comentó Araujo Álvarez, mediante las gestiones de Emilio Ortiz de Zavallos y Luis Cúneo, el director austríaco fue contratado a mediados de 1936 para realizar una Temporada de Conciertos Sinfónicos organizada por la Municipalidad de Lima.

Volvió entonces a renacer la esperanza de la Sinfónica. Cuando



Aviso periodístico de uno de los conciertos sinfónicos ofrecido por Buchwald en Lima en 1936.



César Arróspide de la Flor.



Aviso periodístico del concierto sinfónico dirigido por George Hoyen en Lima en 1937.

de artista, un tesón y una resistencia admirable para el trabajo. (*El Comercio*, 10.12.1948)



Bronislaw Mitman.

El entonces alcalde de Lima, Eduardo Dibós, hizo de conocimiento del Presidente de la República el proyecto y se iniciaron así una serie de entrevistas. No fueron el contexto de la dictadura ni la necesidad de congraciarse con el Jefe de Estado el impulso germinal de la Orquesta. Tampoco fue producto de un plan orgánico del gobierno del presidente Benavides. Más bien el Estado fue el último actor, aunque decisivo, en entrar al juego. Francisco Curt Lange estuvo en 1938 en Lima y, al encontrarse con Buchwald, éste le comentó que su esfuerzo seguía siendo infructuoso. Sin embargo, el propio Curt Lange señaló que la proximidad de la VIII Conferencia Internacional Americana sería decisiva para que se llegara a una decisión favorable. A ello se suma el exilio de artistas europeos, que no sólo explicaba la presencia de Buchwald en Perú, sino que también fue determinante para que la orquesta pudiera completar el número de plazas necesario, sobre todo en los instrumentos con menor o nula presencia en el medio.

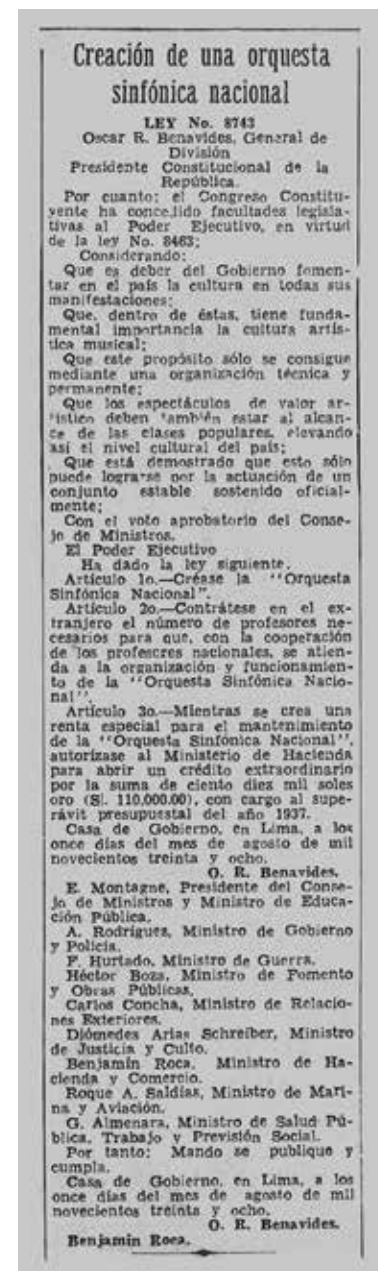
Araujo Álvarez recuerda que “como resultado de esto, una noche, cerca de las 12 ,y mientras Buchwald yacía en mi auto sufriendo desde hacía varias horas los rigores del invierno, en La Perla se había autorizado la creación de la Sinfónica”. Gracias a la labor de Araujo Álvarez y Buchwald, así como al apoyo de intelectuales como Raygada y un grupo de personas con llegada al Presidente de la República, fue posible no solo dar solución al viejo problema de la ausencia de una orquesta estable, entrando además en sincronía con los objetivos nacionales del Estado.

Se convirtió así en un proyecto sumamente ambicioso que se propuso no solo atender la mencionada necesidad con creces, sino también tener un fuerte y masivo impacto cultural y social.

La creación de la Orquesta Sinfónica Nacional se concretó a través de la Ley N.º 8743, firmada por Benavides el 11 de agosto de 1938. El texto hacía también referencia a la ley N.º 8463, mediante la que se le otorgaron facultades legislativas al presidente desde noviembre de 1936 hasta el fin de su mandato. El proyecto de creación de la orquesta no fue sometido a debate parlamentario -dado que el Congreso fue disuelto- y, al igual que todas las leyes emitidas desde el 14 de noviembre de 1936 hasta el fin del periodo de Benavides, fue aprobada directamente desde el Ejecutivo.

En el artículo tercero de dicha ley se menciona que “mientras se crea una renta especial para el mantenimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, autorízase al Ministerio de Hacienda para abrir un crédito extraordinario por la suma de S/ 110,000 soles oro, con cargo al superávit presupuestal del año 1937”. Para entonces, la situación económica del Estado había mejorado considerablemente, gracias a las exportaciones de minerales, petróleo y algodón. Entre 1935 y 1939 se incrementó el ingreso nacional en un 71%, lo que permitió duplicar el gasto público entre 1932 y 1938 y una mayor inversión en obras públicas. Es entonces que nacen las primeras políticas sociales importantes del Estado. El aumento del presupuesto y el consiguiente programa de políticas públicas fueron otras externalidades que propiciaron la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La publicación de la ley de creación de la OSN, el 11 de octubre en el diario *El Peruano*, desató una serie de reacciones de celebración, optimismo y esperanza en los medios de comunicación y en la intelectualidad peruana... “pone a nuestra capital al ritmo de las grandes capitales del mundo, en las que la música no es solamente un artículo de lujo sino una verdadera necesidad espiritual”, subrayaba el compositor Pablo Chávez Aguilar (*La Prensa*, 12.10.1938) mientras denostaba el nuevo ritmo de vida que la modernidad había impuesto a la población. Otros comentarios introdujeron la idea de progreso y superación del gusto musical. Y se sumaron quienes expresaron la esperanza en la masificación de lo que en aquel entonces era conocido como la 'alta cultura' y el carácter civilizatorio



Ley de creación de la Orquesta Sinfónica Nacional



Colección personal de Luis Antonio Meza

Angélica Cáceres de Arce.

atribuido a este proyecto. Además, la comunidad musical subrayó la necesidad de prever medidas que asegurasen la continuidad de la orquesta, como que los maestros de instrumentos de los que aquí se carecía se dedicasen a la enseñanza de los mismos.

LOS MÚSICOS FUNDADORES

Se ha hablado mucho sobre la relevancia de los músicos europeos en la fundación de la OSN. Se ha mencionado especialmente a los músicos de origen judío, no sólo por el dramático contexto del exilio, sino también por sus notorias cualidades musicales y el gran aporte que hicieron al Perú en los ámbitos de la interpretación y de la pedagogía. El caso paradigmático es el de Theo Buchwald, quien tuvo la suerte de salir temprano de Europa; así como otros también tuvieron arraigo y un importante aporte al país como Bronislaw Mitman, brillante concertino de la orquesta, Rodolfo Holzmann, Hans Lewitus, Hans Prager, etc.

Para León Trahtemberg (2002), la actitud del pueblo peruano ante los exiliados judíos que llegaban huyendo de la guerra inminente, en líneas generales, no fue hostil en la práctica. Sin embargo, ciertos sectores intelectuales y políticos identificados con el fascismo y el antisemitismo intentaron influir a través de la prensa y sus nexos en la cancillería. Finalmente, el gobierno terminó delineando una política exterior hostil a la inmigración judía. El 9 de setiembre de 1938, a menos de un mes de haberse aprobado la creación de la OSN, se emitió un comunicado prohibiendo el visado de pasaportes, prohibiendo así la inmigración judía al Perú.

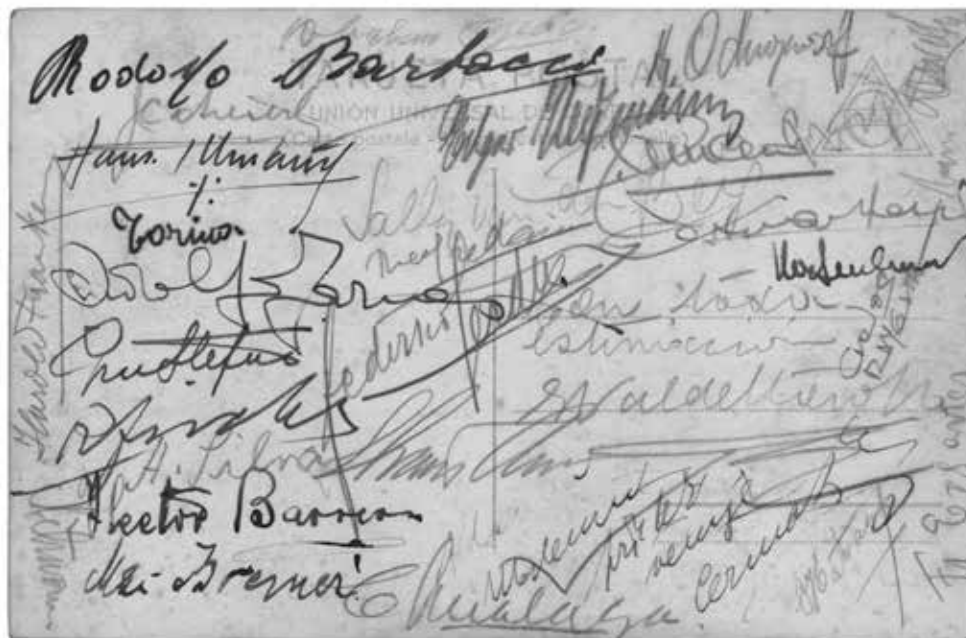
Cabe preguntarse de qué manera podrían haber sorteado el obstáculo los músicos judíos que empezaron a arribar en el vapor Virgilio a Lima a inicios de noviembre. Probablemente gracias a la intermediación de Buchwald y a los amplios poderes concedidos a Benavides, como sugiere el dramático caso de Leopold Palm. Encontrándose ya prisionero en el campo de concentración de Dachau -el primero creado por los nazis, en 1933- logró salir por una visa e invitación de trabajo concedidos por el Perú gracias a Buchwald, cuando todavía era posible hacerlo (Buchwald, 2018). Desde entonces su agradecimiento al director austríaco y al Perú lo mantuvo en estas tierras hasta su fallecimiento

en el 2000. Manuel Buchwald, hijo del director fundador, recuerda que Palm fue “un hombre que vivió su vida al máximo” (Buchwald, 2018). Los músicos judíos de la Sinfónica tuvieron, además, la suerte de poder ejercer su profesión, privilegio que les fue negado a muchos inmigrantes del mismo origen.

Se sabe de otros músicos exiliados que llegaron en distintas situaciones, como es el caso de Silvio Pesce y Adolfo Farnesi, italianos de militancia antifascista que habían salido hacía años de su país. El compositor y director Vicente Stea, que ya residía en Lima, había compuesto junto a Emilio Seguí el himno *La sventolata della bandiera*, con ocasión de la llegada de la propaganda de Mussolini al Perú.

Esa primera orquesta albergó también a otros músicos extranjeros, principalmente europeos. Muchos de ellos, como Stea, ya se encontraban en Lima desde hacía tiempo. Entre los latinoamericanos vale mencionar al arpista argentino Rodolfo Barbacci, quien fundó en 1938 la *Revista Musical Peruana* y, posteriormente, fue el conocido dueño de la Casa Mozart en la avenida Emancipación, en el Centro de Lima.

Poco se ha hablado, sin embargo, de los músicos peruanos que integraron aquella primera orquesta. Quizá el caso más visible sea el de Carlos Sánchez Málaga -el primero de los pianistas-, por su labor como compositor y director fundador del Conservatorio Nacional de Música. Dada su notoriedad en los altos círculos sociales y políticos es uno de los pocos casos de quien se encuentran datos sobre sus preferencias políticas entre los músicos en aquel contexto histórico. En su mayoría, los músicos peruanos fueron formados en la Academia Alzedo pero también en las bandas de los estamentos armados. Incluso, muchos de



Archivo OSN

Firmas de los músicos fundadores de la OSN detrás de una fotografía.



Diario Universal

Ernesto Araujo Álvarez solicitado por la prensa en su despacho.

ellos se habrían quedado sin trabajo tras la llegada del cine sonoro a Lima. Dijo Federico Gerdes al respecto: "Sabemos que el cine ha desterrado a casi la totalidad de los músicos; la Orquesta Sinfónica Nacional acogerá a todos esos elementos" (*La Prensa*, 12.10.1938). Por otro lado, Theodoro Valcárcel afirma,

es para mí muy grato pensar que por lo menos hay, entre las 52 plazas que se solicita, algunas que serán llenadas por elementos peruanos, quienes ya podrán subsistir sin la premiosa necesidad ya que fueron despiadadamente desplazados por el cine. (*La Prensa*, 15.10.1938)

Dos mujeres hubo en este grupo de músicos fundadores: la violonchelista peruana Angélica Cáceres (Angélica de Arce), formada en la Academia Alzedo; y la violinista austríaca Bertha de Redlig, quien había tocado como integrante de las Damas Vienesas en el Palais Concert. Un dato importante si tenemos en cuenta el machismo imperante en las orquestas europeas, como el caso de la Orquesta Filarmónica de Viena, que llegó a admitir la presencia femenina en sus filas recién en 1997. La idea de la inferioridad musical de la mujer, bastante arraigada en la década de 1930 al amparo de pretendidos criterios científicos, encuentra eco en un artículo escrito en 1939 por el propio Rodolfo Barbacci, compañero de trabajo de Redlich y Cáceres en la OSN. Como veremos, el número de mujeres en la OSN se incrementaría notablemente -con altibajos- en las siguientes ocho décadas.

EL PRIMER CONCIERTO

El concierto inaugural se programó para el 11 de diciembre como una función extraordinaria dedicada a las delegaciones asistentes a la VIII Conferencia Internacional Americana. Inaugurado en Lima el 9 de diciembre de 1938, el evento se desarrolló en el marco del inminente estallido de la guerra en Europa. El documento final, denominado Declaración de Lima, acordó la colaboración y apoyo mutuo en el caso que la paz, seguridad e integridad territorial de cualquiera de las naciones americanas se viera amenazada.

Todo este contexto debió sin duda aportar cierto grado de dramatismo a la manera cómo se preparó y vivió aquel concierto. Víctor Andrés Belaunde (1939), delegado plenipotenciario del Perú en el evento, señaló que: "La

Conferencia Panamericana de Lima se reunió en un momento espectacular. Se enfrentaban en el mundo, en duelo que continúa aún, los estados totalitarios y las llamadas democracias” (p. 26).

Las tensiones de la difícil coyuntura internacional se expresaron sutilmente en el repertorio ejecutado por la orquesta aquella noche. Expresamente en las dos primeras piezas. Aunque pueda resultar inverosímil, la ejecución del Himno Nacional del Perú aquella noche dejó de ser un elemento meramente local. Consignada la mención de autoría (Alzedo-Rebagliati) en el programa de mano, pocos de los presentes sabían que, en realidad, lo que sonaba era una nueva orquestación realizada por el alemán Leopold Weninger sobre la base de la restauración de Rebagliati. La historia de esta orquestación se remonta a las Olimpiadas de Berlín en 1936, organizadas por el Tercer Reich, en donde la editorial *Breitkopf & Härtel* encargó a Weninger la edición y publicación de los himnos de todos los países participantes en diversas versiones instrumentales, incluyendo la orquesta. Weninger era un conocido músico en Alemania, donde trabajó varios años para el gobierno nazi. Algunos de sus arreglos para orquesta, como el de la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss, eran muy tocados en aquel momento e incluso hasta el día de hoy.

Tras el fervor patriótico del himno y los aplausos, sonaron los majestuosos acordes del prelude de *Los Maestros Cantores de Núremberg* de Richard Wagner. No hay compositor al que se le asocie tanto a los nazis como a Wagner, desde que, en 1933, año de la toma del poder nazi en Alemania, el partido se apropiara y utilizara como herramienta de propaganda la conmemoración de su 50° aniversario de fallecimiento. Luego se hizo común que en los eventos nazis se propalase la música de *Los Maestros Cantores de Núremberg*. El mismo año, con motivo de la fundación del Tercer Reich, se montó la obra en la Ópera Estatal de Berlín, donde Buchwald había trabajado tres años antes.

Pese a ello, esta ópera evidentemente tenía un pasado mucho más largo y desvinculado de las asociaciones nazis. El propio Buchwald de seguro habría dirigido el prelude antes en Alemania. Su inclusión en el programa pudo deberse también al sello germánico del nuevo elenco, al contar con un director austriaco. Quizá se apeló al simbolismo de la ópera misma, en donde acuden los diversos

EL 11 DE DICIEMBRE DE 1938 SE PROGRAMÓ EL CONCIERTO INAUGURAL DE LA OSN, COMO UNA FUNCIÓN EXTRAORDINARIA DEDICADA A LAS DELEGACIONES ASISTENTES A LA VIII CONFERENCIA INTERNACIONAL AMERICANA, EVENTO DESARROLLADO ANTE EL INMINENTE ESTALLIDO DE LA GUERRA EN EUROPA.





Archivo OSN

Mitman, Araujo Álvarez y Buchwald en el Teatro Municipal de Lima.

gremios desfilando y cantando rumbo a una importante inauguración en la ciudad. Finalmente, pudo deberse a la propia música, como símbolo afirmativo y optimista del comienzo de una nueva empresa por la que sus principales artífices -pero sobre todo Buchwald- se lo habían jugado todo.

Como en el caso del Himno Nacional, más que buscar respuestas únicas a la elección de esta programación, las decisiones fueron tomadas en medio de un contexto de tensión. El sello germánico aludido se consolidó en la primera parte del programa con la interpretación íntegra de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, para satisfacción del público en general. Buena parte de la difusión local de la música orquestal del compositor alemán se debía a la labor de Federico Gerdes y de la Sociedad Filarmónica de Lima, quienes ofrecieron esta obra por primera vez en la capital en 1912. Las motivaciones para su inclusión en el concierto inaugural fueron comentadas por César Arróspide (1940), así como para otras tres sinfonías beethovenianas en el primer año de labores de la OSN: “La obra sinfónica de Beethoven fue la gran portada por la que el arte clásico descendió, desde el sitial de las puras concepciones arquitecturales de la música, a la arena democrática y anchurosa de las grandes emociones colectivas”.

El concierto despertó un cierto entusiasmo por la música de Wagner, compositor que hasta entonces no era muy estimado en Lima. Al día siguiente, el diario *La Crónica* apuntó que esta interpretación “llevó a muchos espíritus a la convicción de que Wagner no es el ‘músico pesado’ a que tan ligeramente aluden quienes no lo han escuchado” (*La Crónica*, 12.12.1938).

Más allá del Himno Nacional, en los siguientes conciertos se incluirían obras orquestales de compositores peruanos, con especial énfasis en la denominada corriente indigenista. Pero aquella noche, la segunda parte fue dedicada a música con clara alusión a un carácter hispano, tanto en la obra de Manuel de Falla -quien en aquel momento todavía seguía en actividad-, como en las composiciones de Debussy y Ravel, de clara inspiración española. Ravel acababa de fallecer el año anterior y sobre el *Bolero*, que ya se había estrenado localmente, corrió el mito de que era una de las obras favoritas del presidente Benavides (Sánchez León, 2011).

Quizá la idea de esta segunda parte fue presentar mayor colorido y sensualidad orquestal, próxima a una sensibilidad latina en contraste con la germánica. Arróspide comentó que la posterior inclusión de obras indigenistas, así como esta muestra de hispanismo musical, encontraron “hondas resonancias” en el público.



Programa de mano del Concierto Inaugural de 1938.

LA ERA BUCHWALD: I. LA DÉCADA DE ORO

Mi opinión sobre la Sinfónica tiene que ser forzosamente... polifónica. Sí, polifónica, es decir a varias voces. Y en Do mayor, aunque algunas veces creo que tendremos que utilizar el modo lamentoso de La menor. [...] Para mí la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional constituye el aporte más importante a la cultura artística del país que se haya hecho en los últimos tiempos. (*La Prensa*, 08.02.1939)



Colectión personal de Luis Antonio Meza

Theo Buchwald durante sus años de titularato frente a la OSN.

A inicios de 1939, el periodista y crítico de arte Carlos Raygada respondía con estas palabras la primera pregunta de una entrevista para el diario *La Prensa*, a propósito de la recientemente creada Orquesta Sinfónica Nacional. Su última frase, desbordante de optimismo, coincidió con un período de cierta estabilidad política. Por ese entonces, en el Perú hubo predominancia de gobiernos civiles en contraste con una escena mundial dominada por los sucesos bélicos de la Segunda Guerra Mundial. Los hitos de los procesos que se dieron en este periodo en la OSN coincidieron en buena medida con los cambios de gobierno en el país.

La gran expectativa causada por el nacimiento de la orquesta empezó a convertirse en realidad, a medida en que fueron cumpliéndose las promesas iniciales. Ya se había conseguido tener una orquesta sinfónica estable que garantizara regularidad en la realización de conciertos sinfónicos, así como la difusión del canon sinfónico internacional. El plan para el ambicioso proyecto nacional surgiría de las necesidades de todos los actores vinculados y daría soluciones a la problemática planteada por años.

En un artículo periodístico publicado en el diario *La Crónica*, en mayo de 1939, titulado “La Orquesta Sinfónica Nacional va hacia el pueblo” se subraya que el elenco era patrocinado por el Estado porque



ExliArte / Colección personal de Theo Buchwald

La OSN fue muy activa durante su primera década y bajo la dirección de Buchwald.



Diario El Comercio

Construcción del Auditorium del Campo de Marte.



Diario El Comercio

Construcción del Auditorium del Campo de Marte.

tiene un carácter educativo... porque se sabe que el arte tiene una importancia decisiva en la formación de las grandes masas nacionales. [...] La labor que el Gobierno le ha señalado a la OSN no se detiene en el teatro, irá a los lugares al aire libre, a la conquista de la ciudad y, en especial, de la juventud. (*La Crónica*, 05.05.1939)

Y desde sus primeros años, la OSN puso manos a la obra en el cumplimiento de esos objetivos.

Ni bien empezado el año, el 5 de enero de 1939, la orquesta dirigida por Buchwald hizo su primera transmisión radial a través de Radio Nacional a las 10 pm. Si bien la radio existía en Lima por lo menos desde 1925 como LIMA OAX AM -pasando en 1926 a manos del Estado- fue recién en 1937 que se decantó el proyecto de Radio Nacional. Un conjunto orquestal convocado por Federico Gerdes y la Sociedad Filarmónica llevó a cabo la cortina musical de la inauguración de la radio. Y, como con el cine sonoro, los músicos peruanos de aquel momento veían en la emisión de grabaciones sonoras una cierta amenaza laboral. Para estas 'Audiciones radiales', la OSN en pleno acudía a los estudios de Radio Nacional, aunque en la década de 1940 se intentó hacer transmisiones en vivo de los conciertos del Municipal y el Auditorium del Campo de Marte, con el propósito de que la orquesta fuera escuchada en provincias. Pero las limitaciones técnicas de la microfónica, según explicó Theo Grellaud, secretario general de la OSN, se confabularon en contra. En esa década se habían dado hitos radiales en la música orquestal, como la transmisión mundial de la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich, en 1942, por la NBC Symphony dirigida por Toscanini.

Por otro lado, en abril de 1939, se promocionaba el primer Concierto Popular "a precios de cine", realizado por la orquesta el 3 de mayo con el Teatro Municipal absolutamente lleno. Los periodistas acreditados testimoniaron el éxito logrado en aquel primer 'baño de popularidad' de la orquesta.

El Municipal resultó estrecho para albergar al público que concurrió al primer concierto popular. Numerosas personas tuvieron que volverse de boletería por falta de localidades. La sala ofrecía así un

aspecto sensacional y, al levantarse la cortina, la orquesta fue saludada con vivos aplausos que se intensificaron al aparecer el maestro Buchwald. (*El Comercio*, 05.05.1939)

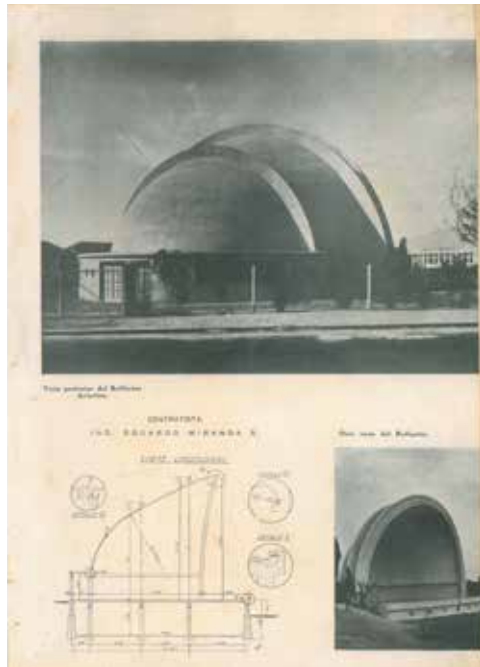
Un mes antes del concierto inaugural de 1938, el diario *La Prensa* dedicó una nota extensa a los preparativos de la Sinfónica Nacional, anunciando que se construirá una “gran concha acústica al aire libre, tal como la que existe en Viña del Mar y que fue construida en 1935, por el Alcalde de Viña, Sergio Prieto, a instancias del profesor Buchwald” (*La Prensa*, 13.11.1938). En marzo de 1939 se anuncia la construcción provisional de una concha acústica de madera en el Parque de la Reserva que, finalmente, sólo sirvió para realizar ensayos de la orquesta y pruebas acústicas, dado que nunca se realizó un concierto en ese recinto. Finalmente, la concha acústica se construiría en el terreno del antiguo hipódromo de Santa Beatriz, en el Campo de Marte, bajo responsabilidad de la firma limeña de arquitectos ‘Flores & Costa’. La estructura de concreto armado estaba revestida de cuarzo por el exterior y una de las pérgolas fue construida con piedras extraídas de la estructura del antiguo palacio de Gobierno (Coloma, 2000).

Se le nombró como *Auditorium* del Campo de Marte (nombre inicial de lo que actualmente se conoce como Concha Acústica del Campo de Marte) y fue inaugurado el 3 de diciembre de 1939 frente a alrededor de 8,000 personas que ingresaron gratuitamente. Además del Presidente de la República, Oscar R. Benavides, asistieron ministros y autoridades civiles. Sería una de las



Archivo OSN

Theo Buchwald y la OSN en las instalaciones de Radio Nacional.



Arquitecto OSN

Planos y vistas del Auditorium del Campo de Marte

últimas presentaciones públicas de Benavides, ya que entregaría su cargo cuatro días después.

En ese momento, Lima era la tercera ciudad de América Latina en construir un auditorio de esas características, luego de Sao Paulo y Viña del Mar. Por lo que podemos decir que la mayoría de este tipo de recintos en la región, habían sido construidos bajo el impulso de Buchwald. En menos de un año, la Orquesta Sinfónica Nacional impactaba positivamente en el trazado urbanístico de la ciudad con la construcción de este novedoso recinto. La hípica empezó a practicarse en el Callao en las últimas décadas del siglo XIX, pero había llegado a Lima en 1903, justamente con la construcción del hipódromo en los terrenos de la hacienda Santa Beatriz. La construcción del *Auditorium* marca el fin de una etapa inicial de la hípica en Lima y es otro de los hitos de la capital, que se iba expandiendo desde su centro hacia las antiguas haciendas. En 1931 se había formado la Comisión Cívica Pro-Distrito de Jesús María, que vería realizado su deseo de convertirse en distrito recién en 1963. Así, la ciudad tendría un nuevo espacio para la difusión musical que, con altibajos, se ha mantenido por espacio de ocho décadas. El siguiente paso en la ampliación de públicos sería el inicio de las giras nacionales a partir de 1940.

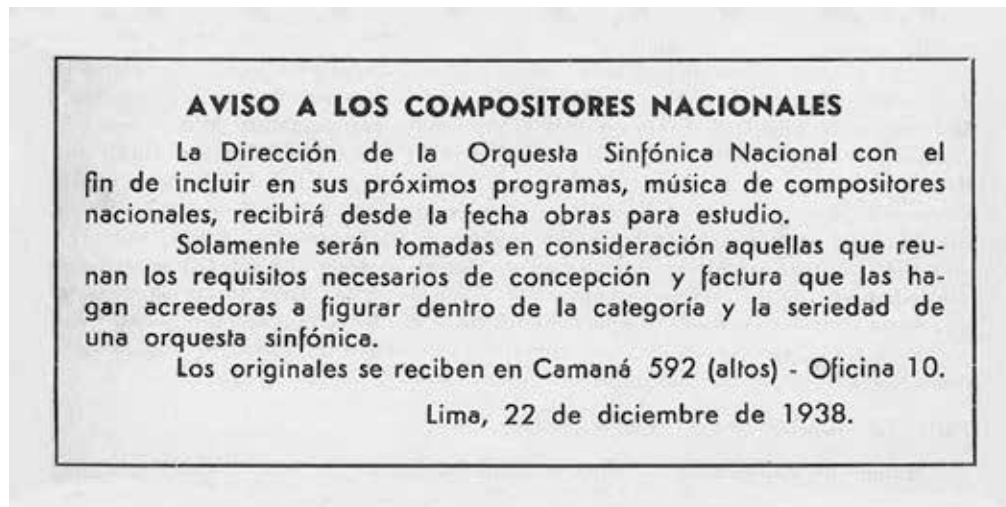
De por sí, la creación del elenco había integrado a un amplio conjunto de músicos peruanos y extranjeros residentes, quienes pertenecieron por primera vez a un elenco oficial estable. Los extranjeros que llegaron a la orquesta aportaron a la formación de una nueva generación de músicos peruanos, siendo casos notables los de Rodolfo Holzmann -quien formó la primera cátedra oficial de Composición en el Conservatorio Nacional de Música-, Bronislaw Mitman, Hans Lewitus, entre otros. A mediano plazo, la formación de la orquesta contribuiría notablemente al proceso de profesionalización de la música en el Perú.

Se beneficiaron también los intérpretes nacionales y extranjeros residentes. El primer año fueron llamados a dirigir la orquesta los peruanos Federico Gerdes y Luis Pacheco de Céspedes, los italianos residentes en Lima Tino Cremagnani y Vicente Stea, y el ruso Alexander Koseleff, residente en Arequipa. En los siguientes años se mantendría esa política, incluyendo también a los solistas



Archivo OSN

El presidente Óscar R. Benavides en el concierto inaugural del *Auditorium* del Campo de Marte.



Archivo OSN

Anuncio aparecido en un programa de mano de 1938.

nacionales que, en aquel primer año, estuvieron representados por la cantante Lucrecia Sarria y los extranjeros Virginio Laghi, violinista italiano de la orquesta, y la pianista española Mercedes Padrosa. Quizá el impacto más significativo se dio entre los compositores. En 1938, cuando todavía no había acabado la VIII Conferencia Internacional Americana, la OSN consagró su tercer concierto a un “Festival de Música Americana”, dedicado a las delegaciones de los países participantes. Se ejecutaron piezas de los compositores de aquellos países, y representando al Perú se interpretó la

Suite sinfónica *Instantes* de Alfonso de Silva, músico fallecido el año anterior, expresando así la voluntad de inclusión y difusión de la música orquestal peruana compuesta antes de la creación de la Sinfónica Nacional. Por demás, música escasamente difundida a esa fecha.

Como se ha afirmado muchas veces, la aparición de la Sinfónica Nacional marcó un antes y un después en la música orquestal peruana. Al comienzo fue importante la interpretación de este grupo de obras compuestas hasta esa fecha, algunas de las cuales quedarían en el repertorio de la orquesta hasta la actualidad, como la *Rapsodia Peruana* de Claudio Rebagliati. Ésta fue abordada por la OSN en 1939, en una peculiar versión -con añadido de parte coral- realizada por Tino Cremagnani. Una obra representativa de la producción orquestal del siglo XIX, período al que no se le tenía en mucha estima y que sólo en los años recientes ha cobrado mayor interés. Otro compositor que produjo en el siglo XIX fue José María Valle Riestra, cuyas obras *En Oriente* y *Elegía* fueron tocadas por la OSN en su primer año de labores.

Pero mayor impacto tuvo el plan de difusión de la música de compositores peruanos en actividad. En el programa de mano del último concierto de 1938, realizado el 22 de diciembre, se incluyó un “Aviso a los Compositores

Nacionales”, en donde se convocaba a un concurso de obras para ser ejecutadas en los próximos conciertos. Un primer resultado se observó en el concierto inaugural del siguiente año, con el estreno del *Amanecer Andino* (orq. Tino Cremagnani) de Daniel Alomía Robles, en presencia del compositor. Con esta ejecución la Sinfónica Nacional se convirtió también en un nuevo medio difusor del Indigenismo, movimiento artístico y cultural que había impactado fuertemente en los últimos años en el Perú. Del mismo compositor se estrenarían también ese año la *Kashua 'La huanuqueña'*, y dos piezas de la ópera *Illa Cori*: el *Himno al Sol* y la *Danza Huanca*.

Éstas últimas tres fueron instrumentadas por Rodolfo Holzmann, al igual que la *Suite N.º 1* del ballet '*Suray Surita*' de Theodoro Valcárcel, estrenada en octubre de 1939. Ésta fue la primera obra de Valcárcel tocada por la OSN y marcó el inicio de Holzmann como orquestador de piezas pianísticas de compositores peruanos. El indigenismo también estuvo presente en la *Sinfonía Autóctona* de Vicente Stea, interpretada en junio de 1939, en un concierto que incluyó la *Sinfonía en Sol* del mismo autor. Ese breve panorama inicial de la música orquestal peruana presentó la convivencia y la “simultaneidad de estilos”, señalada por Enrique Pinilla, con respecto a los compositores activos y ya fallecidos en los primeros años de la OSN. Esa diversidad estética abarcó desde el incipiente nacionalismo romántico de Rebagliati al avanzado indigenismo de Theodoro Valcárcel, desde la ausencia de referentes nacionales en obras como *En Oriente* de Valle Riestra hasta su inclusión en la *Elegía* del mismo compositor, obra dedicada a los caídos en la guerra con Chile. Como vemos, esa diversidad se advertía incluso en la producción de un mismo creador.

La idea de progreso y modernidad se aprecia también en el repertorio. César Arróspide fue otro de los personajes importantes en la creación de la orquesta, pues se encargaría de la elaboración de las muy informadas y pertinentes notas al programa del elenco durante toda su primera etapa. En una entrevista de inicios de 1939 comentaba que

Hasta hoy hemos vivido en un sensible y poco decoroso desnivel en relación a países que son nuestros pares en otros dominios [...] al margen de obras que hace más de medio siglo figuran en los



Colectión personal de Augusto Rebagliati

Claudio Rebagliati, compositor de la *Rapsodia peruana*, incluida en el repertorio de la OSN en 1939.

A TRAVÉS DE LA MÚSICA PERUANA, Y GRACIAS A SUS DIVERSOS ESFUERZOS POR IMAGINAR UN PAÍS, LA SINFÓNICA SE ACERCABA TAMBIÉN, Y DE OTRA MANERA, A LOS OBJETIVOS NACIONALES QUE SE HABÍA PROPUESTO DESDE UN INICIO.



programas de todos los conciertos del mundo. En adelante, tales obras no serán novedad en Lima y conquistaremos la categoría de ciudad culta en el grado que corresponde a otros aspectos de nuestra cultura actual. (*La Prensa*, 08.01.1939)

El número de primeras audiciones orquestales en Lima del canon sinfónico internacional, durante el primer año de labores, llegó a la treintena. Entre los ejemplos resaltantes mencionaremos los conciertos para violín de Tchaikovsky y Beethoven, la *Cabalgata de las Valquirias* y varios preludios de los dramas musicales de Wagner, *Una noche en el monte calvo de Mussorgsky*, entre otros. Esta idea se aplicaría también a la denominada música moderna de aquel entonces, realizándose posteriormente estrenos locales en fechas bastante cercanas a los estrenos mundiales de algunas obras. En el segundo concierto de 1938, Buchwald dirigió el estreno local del “Preludio y muerte de amor” de *Tristán e Isolda* de Wagner, cuyos primeros compases se consideran como puntos de partida de la música moderna. No obstante su avanzado cromatismo, la obra fue bien recibida, a pesar de los reparos que, como hemos visto, tenía el medio limeño a la música del compositor alemán.

La breve pero intensa temporada inaugural de 1938 se organizó con los elementos que se tenían a disposición. A excepción del pianista argentino Héctor Ruiz Díaz, los solistas elegidos fueron de la propia orquesta: el concertino Bronislaw Mitman y el capo de violonchelos Adolfo Odnoposoff. El éxito fue también una muestra del alto nivel que tenían los músicos principales de la orquesta, como también el capo de oboes Sally van der Berg, quien se presentó al año siguiente.

Además de los mencionados directores nacionales y radicados en el Perú, se presentaron al siguiente año algunas figuras ya conocidas en el medio local: José Iturbi ofreció un concierto con actuación solística de su hermana, la pianista Amparo Iturbi; y el pianista chileno Armando Palacios. Se podría decir que, en el terreno de los invitados, más o menos todo quedaba 'en familia'. Eso si no fuera porque se contó con la presencia de la empresa Conciertos Daniel en Lima –como sucedió en otros lugares de Sudamérica– representada por Alfonso Vargas. Esta empresa de conciertos y representante de artistas

internacionales fue fundada por el cubano Ernesto de Quesada, quien emigró muy joven a los Estados Unidos. Encontrándose en Harvard hizo amistad con el arqueólogo peruano Julio C. Tello. En aquellos años de asistencia a conciertos con grandes músicos internacionales germinaría la idea de fundar una entidad que pudiera llevar esta actividad también al hemisferio sur. Trasladándose a Alemania logró finalmente concretar la fundación de Conciertos Daniel, en 1908 en Berlín. El nombre de la entidad se debe al buen humor de su fundador, quien decidió inventar a Herr Heinrich Daniel, su socio imaginario. Su labor como representante de músicos de connotada fama mundial fue importante en España, a donde se trasladó al iniciar la primera Guerra Mundial.

En 1917 llevaría a Arthur Rubinstein al Teatro Colón de Buenos Aires, dando inicio a su actividad en Latinoamérica. Sus operaciones se centraron principalmente en el sur de la región y en México. En el Perú iniciaron sus labores antes de la creación de la OSN y, conformada ésta, establecieron una alianza cuyo primer fruto fue un concierto con el pianista húngaro György Sandor, el 11 de junio de 1939. El músico, de unos veintiséis años y con una carrera en ascenso, ya había realizado algunos recitales en Lima, pero su actuación con la Orquesta Sinfónica Nacional despertó un renovado entusiasmo por tener ya nuestro medio un elenco capaz de actuar con importantes solistas internacionales. Ofrecieron el *Concierto para piano y orquesta* de Tchaikovsky, bajo dirección de Buchwald. Ese mismo año, Sandor debutaría en el Carnegie Hall de Nueva York y, en la siguiente década, estrenaría obras de Béla Bartók, consolidando el prestigio internacional que posee actualmente.

Inmediatamente después se presentó el ucraniano Mischa Elman, ofreciendo el *Concierto para violín* de Tchaikovsky. El público peruano tuvo la oportunidad de escuchar esta obra ofrecida por uno de los más sobresalientes alumnos de Leopold Auer, a quien Tchaikovsky había dedicado esta composición. Con una carrera ya consolidada, Elman había realizado la segunda ejecución -y primera presentación pública- del concierto de Glazunov en 1905 y en 1943 haría el estreno del segundo concierto de Bohuslav Martinů.

Pero el acontecimiento internacional más descollante de aquel primer año



Archivo OSN

Músicos fundadores de la OSN en el Campo de Marte.



Archivo OSN

Erich Kleiber.

fue, sin duda, la presentación de Erich Kleiber, traído por Conciertos Daniel. Kleiber tuvo que salir de Alemania debido al ascenso nazi, estableciéndose en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1937. En su primer viaje a Lima ofreció con gran éxito cuatro conciertos, el primero el 5 de diciembre de 1939. Llegó a Lima el 29 de noviembre y, teniendo como base el Hotel Bolívar, permaneció en el Perú por casi un mes. De la correspondencia con su esposa, quedan algunas de sus impresiones de aquellos días que rescatamos en las siguientes líneas:

Heme aquí en una ciudad que fue edificada hace 500 años y, sin embargo, parece completamente nueva. [...] Fui a ensayar, ayer en la mañana, con la pequeña orquesta que no es nada mala, tosca por supuesto, pero muy bien dispuesta [...] Es un trabajo arduo conseguir sacar bien a Tchaikovsky y a Dvorak [...] pero la orquesta ¡tiene tanta voluntad y entusiasmo! Hay un oboe maravilloso y muy joven, y el clarinete y el contrabajo también son excelentes... Mucho trabajo por delante.

La orquesta estuvo muy bien y la gente sumamente agradecida y conmovedoramente entusiasta. Después fui a comer junto al mar, y hoy tuve ocho horas de ensayo [...] De 10 a 11:45, vientos; de 12 a 2, cuerdas, de 3:30 a 5:30, vientos de nuevo; de 5:30 a 7:30, cuerdas y, ahora basta. (Sánchez Málaga, 2012, pp. 223-225)

El público quedó tremendamente impresionado por el nivel al que había llegado la orquesta, que luego del trabajo de todo el año con Buchwald, y con la inspiración de actuar bajo la batuta de una de las grandes personalidades musicales del mundo, logró un resultado memorable, un hito en la historia de la orquesta y de la música en el Perú.

Cuatro días después del arribo de Kleiber a Lima se inauguró el *Auditorium* del Campo de Marte. El 11 de diciembre, exactamente un año después del concierto inaugural, se realizó un concierto extraordinario en honor de las embajadas y misiones especiales acreditadas con motivo de la transmisión del mando y con asistencia del presidente de la República. Días antes, el 8 de diciembre, la presidencia había sido transferida de manos de Benavides a

Manuel Prado y Ugarteche, por lo que con este acto y con los restantes tres conciertos de Kleiber como inmejorable coda, se dio fin al primer año de labores de la orquesta.

Tras despedirse de Lima, Kleiber partió rumbo a Valparaíso en la motonave Santa María, y a su llegada un periodista chileno resumió:

en sus cuatro conciertos hubo que poner asientos adicionales en el teatro [...] Nos agregó que la Orquesta Sinfónica de Lima contaba apenas con un año de vida, pero que había podido apreciar que los elementos que la componían eran de excelente calidad, lo que en gran parte se debía al interés y dedicación de su director, el maestro Buchwald. (*El Mercurio*, 03.01.1940)

El pianista Armando Palacios comentó a posteriori que la orquesta no solo le hacía honor al Perú sino a todo el continente: “Creo yo, que he tocado en todas las orquestas latinoamericanas, que es la que tiene mejores componentes, exceptuando naturalmente el conjunto del Colón de Buenos Aires que tiene una tradición de muchos años” (*La Crónica*, 21.11.1939).

En el mismo sentido, el propio Francisco Curt Lange en *The state of music in Peru*, publicado por *The New York Times* en 1940, concluye que el intenso movimiento musical en Perú agotaba las entradas y que Latinoamérica había ganado un nuevo campo gracias a los esfuerzos de Theo Buchwald y de los amantes de la música de Lima. El cierre del primer año de actividades puso también punto final a todo un primer ciclo importante en la historia de la orquesta. Hacía poco más de tres años que, ante la ya instalada necesidad de contar con una orquesta permanente en Lima, Ernesto Araujo Álvarez y Theo Buchwald se habían puesto a trabajar en lo que sería convertido luego en un proyecto de alcance nacional. Y desde hacía sólo un año que, con el primer objetivo cumplido, el elenco se había encargado de hacer realidad uno a uno los objetivos trazados. En diciembre, con la inauguración del *Auditorium* -una de las grandes promesas-, la OSN alcanzó y confirmó esa vocación popular que seguiría *in crescendo*. Mientras que la magia de los conciertos con Kleiber imprimió la sensación súbita de haber logrado aquel anhelo inicial de situar



Archivo histórico de la Municipalidad de Lima

Claudio Arrau (a la derecha) caminando detrás del escenario del Teatro Municipal de Lima.

a la orquesta a la altura de sus pares de las grandes capitales del mundo. Fue un éxito que la colectividad hizo suyo; era un logro para el país a través de su orquesta, una digna representante de la nación.

LIMA EN EL PANORAMA DEL CIRCUITO MUNDIAL DE CONCIERTOS

No obstante los orígenes oligárquicos de Prado y el apoyo recibido del entorno de Benavides, su candidatura aglutinó intereses políticos que abarcaron incluso al Partido Comunista. La decisión de la izquierda se vio influenciada por el contexto de la guerra: Prado era defensor del grupo de los países aliados, y su candidatura se enfrentaba a la pro fascista de la Unión Revolucionaria. El APRA se abstuvo en las votaciones por el vínculo de Prado con el gobierno saliente. Durante estos años, el Perú pasó de una posición diplomática neutral, en 1939, a la ruptura de relaciones con las potencias del eje en 1942, y a una abierta declaratoria de guerra en 1945. Se fortalecieron las relaciones con los Estados Unidos, de mutua conveniencia, e incluso el APRA moderó su discurso antimperialista.

La inminencia de la guerra y los previsibles efectos del conflicto tenían también incidencia en el país. Por esa razón habían llegado algunos músicos europeos exiliados a la Orquesta Sinfónica Nacional, número que se extendió durante esos años e influyó en el desarrollo de la orquesta. No sólo los músicos judíos y antifascistas tuvieron que afrontar la situación, por las crecientes dificultades para el desarrollo de conciertos en Europa, muchos desplazaron su actividad hacia el continente americano. Ello contribuyó a que el Perú y todo el continente recibiera a grandes músicos invitados entre solistas y directores.

Erich Kleiber sería un invitado regular de la orquesta hasta 1943, convirtiéndose probablemente en el músico estelar que mayor impacto positivo causó en la historia del elenco. Otros maestros que llegaron con asiduidad durante las siguientes décadas fueron György Sandor, Nicanor Zabaleta y Claudio Arrau. La orquesta recibió otros destacados músicos durante la guerra como Andrés Segovia, Arthur Rubinstein, Aaron Copland, Carlos Chávez, Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin, Antal Dorati y Hascha Horenstein.



Foto: Eva Lecithus

Nicanor Zabaleta en concierto de la OSN en 1945.



El director alemán Fritz Busch, sin ser judío, abandonó su país durante los años del nazismo por oposición al régimen. Durante su gestión como director de la Ópera de Dresde, Busch se había caracterizado por la promoción de la música contemporánea, incluyendo trabajos de Busoni, Hindemith, Weil, Wolf-Ferrari, Stravinsky, entre otros; así como los estrenos de las óperas *Intermezzo* y *Aegiptische Helena* de Richard Strauss. Marchó a Buenos Aires en 1933, en donde junto a Erich Kleiber, contribuyó a la generación de una época dorada para el Teatro Colón. Se nacionalizó argentino en 1936, año en el que también comenzó a diversificar su actividad americana al suceder a Toscanini en la dirección de la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

En abril de 1942 Busch pasó por Lima, en una escala hacia Buenos Aires, para encargarse de la dirección de la ópera *Ariana en Naxos* de Strauss. Abordado brevemente por el diario *La Crónica*, el director habló sobre su actividad en Estados Unidos y Argentina. “Adiós, no. ¡Hasta pronto!” (*La Crónica*, 28.04.1942), contestó al despedirse del periodista. Y en efecto, Busch retornaría ese año a Lima para dirigir por primera vez a la Sinfónica Nacional en una serie de

Comida en honor al compositor mexicano Carlos Chávez en el restaurante La Cabaña.



Revista Turismo

Contrabajistas de la OSN durante sus primeros años.

cuatro conciertos durante el mes de diciembre. Cuando todavía no se habían estrenado las principales obras del canon sinfónico del siglo XIX en el Perú, dirigió la primera interpretación en el país de la *Sinfonía N.º 4* de Robert Schumann y la *Sinfonía N.º 2* de Brahms. Asimismo, ofreció orquestaciones propias de dos preludios de Bach. La conexión de Busch con el Perú se había establecido ya hacía algunos años. En sus manuscritos personales, adquiridos por la Universidad de Indiana, figura la orquestación realizada por él mismo del coral de Bach *In dir ist freude*, copiada por Albin Berger en junio de 1940, en Lima. Berger era primer fagot de la Sinfónica Nacional, pero, dada su experiencia previa como copista en la *Universal Edition* de Viena, fue responsable de los manuscritos de muchas de las obras estrenadas por la Sinfónica Nacional en sus primeros años, cuya belleza caligráfica aún se puede apreciar en los ejemplares que se han conservado en el archivo de la orquesta hasta la fecha.

En cuanto a aspectos del repertorio, es importante tener en cuenta el concepto de *Entartete Musik* ("música degenerada", o mutante, o decadente) que planteó una exposición propagandística del Tercer Reich en mayo de 1938. Ésta mostró material gráfico y visual de la música de compositores proscritos por el régimen, acusados de haber introducido elementos ajenos a la cultura aria en la música alemana. Se listaban en esa exposición a compositores judíos, de izquierda, a los eslavos, los de jazz o que refirieran al jazz, a elementos estadounidenses, entre otros. Pero de manera especial fueron incluidos los creadores modernistas germánicos, principalmente quienes emplearon las técnicas dodecafónicas y seriales, música que para los nazis era una manifestación de 'bolchevismo cultural'.

Uno de los casos más extremos fue la prohibición de la música de Felix Mendelssohn, dados los orígenes judíos del compositor. Proscrita en Alemania y en los países ocupados, en Lima la música de Mendelssohn era tocada con relativa frecuencia por la Sinfónica Nacional. Si bien fue inicialmente programada fallidamente para el último concierto de 1938 (Obertura *Sueño de una noche de verano*) sería abordada por la OSN, por primera vez, en mayo de 1939 (*La gruta del Fingal*), bajo dirección de Buchwald.

Es difícil saber si al programar esta música existía un gesto calculado de Buchwald respecto del conflicto armado desplegado en Europa. Lo cierto es que, a fines de mayo, el propio Buchwald dirigiría por primera vez con la OSN la obertura *Sueño de una noche de verano*, repitiéndola a inicios de junio. Ese mismo año, en Alemania, el gobierno nazi le encomendaba a Carl Orff una nueva música incidental para el *Sueño de una noche de verano*, sobre el texto original de Shakespeare, para reemplazar a la famosa partitura compuesta por Mendelssohn. A fines de junio, Buchwald dirigía nuevamente *La gruta del Fingal* en un programa que incluyó también el *Concierto para violín* de Mendelssohn tocado Mischa Elman, violinista judío y, en agosto, la misma obra por otro violinista judío: Bronislaw Mitman.

Otro de los compositores proscritos desde la *Entartete Musik* fue Paul Hindemith. Él se encontraba expuesto no solo por el modernismo de su música, sino porque tocaba en un trío junto a dos colegas judíos y porque su esposa era de ascendencia judía. La continuidad de Hindemith en el entorno del Tercer Reich osciló entre aquellos que se oponían diametralmente a su música y quienes veían en él a uno de los portadores de la bandera del futuro. Sin embargo, tras el estreno de la sinfonía *Matías el pintor* por la Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhem Fürtwangler en 1934, su caso se volvió público en la prensa, lo que determinó la decisión definitiva de Joseph Gobbels de proscribir su música.

Tras su inclusión en la lista negra del Tercer Reich en 1938, Hindemith se exilió en Suiza y terminó emigrando a los Estados Unidos en 1940. En 1943 se tocó por primera vez una pieza orquestal suya en Perú: el 'Concierto de Ángeles' de la mencionada sinfonía *Matías el pintor*, interpretada por la OSN bajo dirección del chileno Armando Carvajal. Ese mismo año Hindemith escribió las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber*, estrenadas a comienzos de 1944 por la Filarmónica de Nueva York. Gracias a una de las sincronizaciones más rápidas en la historia de la Sinfónica Nacional, la obra se pudo tocar al año siguiente en el Perú. Fue en el tercero de los conciertos que Antal Dorati dirigió con la orquesta en junio de 1945, poco antes del fin de la guerra. Ferviente promotor y defensor de la música de su tiempo, Dorati declaró a *El Comercio*, quizá refiriéndose a la situación de la música



Revista Turismo

Rodolfo Barbacci, arpista fundador de la OSN.



Programa de mano de concierto con Antal Dorati.

contemporánea frente a la depuración artística emprendida por los nazis:

Estamos demasiado profundamente sumergidos en la corriente como para verla con discernimiento. [...] Es de esperarse que un proceso de selección natural eliminará una gran parte de la producción reciente. Ninguna persona o grupo de personas debe hacer tal eliminación. De ella se encargará el tiempo. Lo que nosotros los intérpretes podemos y debemos hacer es presentar lo que creemos mejor de la producción contemporánea, tras concienzudo estudio y con exigente gusto. (*El Comercio*, 15.06.1945)

Otra de los estrenos locales de la OSN de la mano de Dorati fue la *Quinta Sinfonía* (1937) de Shostakovich, obra relativamente reciente en ese entonces. La música de Shostakovich tampoco se tocaba en Alemania y los países ocupados durante el Tercer Reich y, además, el compositor vivía en estado de tensión permanente con el poder soviético y los postulados del Realismo Socialista. Acababa de vivir la dureza del asedio nazi a Leningrado en 1941, cuando iniciaba la composición de su *Séptima Sinfonía* que, convertida inmediatamente en símbolo de la resistencia, fue transmitida a nivel mundial por radio en 1942, en la famosa interpretación de Toscanini dirigiendo a la orquesta de la NBC. En mayo de 1943, el diario *La Noche* de Lima informó que esa obra se acababa de estrenar en Buenos Aires. La nota terminaba sugiriendo que “estando esta obra en América, sería de desear que se procurase su llegada a nuestra ciudad por intermedio de la OSN. ¿Qué dice el maestro Buchwald?”

No sería exactamente la Séptima, pero sí la *Sexta Sinfonía* de Shostakovich, la primera obra orquestal del compositor ruso que se tocaría en Perú, interpretada por la OSN dirigida por Buchwald en mayo de 1944. Según la crítica era la mejor obra de Shostakovich hasta la fecha, por ello el anuncio de su ejecución fue recibido con mucha expectativa pues, tras el sitio de Leningrado y la transmisión radial de la *Séptima Sinfonía*, el compositor ruso había adquirido ya fama mundial.

Bastante conocido es el hecho de que uno de los radioescuchas de la célebre transmisión de la *Séptima* de Shostakovich fue Béla Bartók, quien parodió

una de sus secciones en el *Concierto para Orquesta* (1943), obra estrenada en Boston en 1944. Bartók fue otro compositor exiliado debido a su oposición a todo tipo de fascismo y, tras la integración de Hungría al ámbito nazi, emigró a Estados Unidos en 1940. Su música no había sido presentada en la lista de la *Entartete Musik*, lo que le motivó a dirigir una carta a Gobbels solicitándole su inclusión, en solidaridad con sus colegas afectados por esta medida. Sus obras fueron restringidas en Alemania pero no proscritas del todo. En Perú, durante los años de guerra, la OSN sólo dedicó a la música de Bartók el estreno local de las *Danzas folklóricas rumanas* en 1945.

Quien sí estuvo incluido en la *Entartete musik* fue Ígor Stravinsky. Pese a ello, se afirma que ya venía madurando la idea de emigrar a Estados Unidos años antes de 1939, básicamente por su insatisfacción creciente con el medio francés. Aunque es bastante probable que el estallido de la guerra fuera determinante para su decisión, se ha polemizado también en torno a un posible antisemitismo del compositor sin llegar a consensos. Durante la guerra, la OSN ofreció las primeras ejecuciones locales de *Pulcinella* y *El pájaro de Fuego*, bajo la dirección de Theo Buchwald.

La polémica sobre los rasgos antisemitas en la trayectoria de Stravinsky abre la puerta de otra sección del repertorio internacional tocado por la Sinfónica durante la guerra. Un caso menos conocido es el de Henry Rabaud, cuyo poema sinfónico *La procesión nocturna* fue interpretado por la OSN como estreno local en esos años. Rabaud era director del Conservatorio de París cuando se produjo la ocupación nazi y, temiendo un posible cierre de aquel centro por la cantidad de estudiantes judíos, colaboró con los nazis en un proceso de depuración que determinó la expulsión de 25 estudiantes y dos maestros.

Por todo ello, podemos concluir que, en lo que refiere a la interpretación de música orquestal internacional, durante el período de la Segunda Guerra Mundial, la dirección de la OSN tuvo una política general de apertura y pluralismo, no obstante las connotaciones políticas, permitiéndose la ejecución de obras que en ciertos lugares de Europa se encontraban restringidas o proscritas.



Revista Eco Musical

Theodoro Valcárcel y Rodolfo Holzmann.

INDIGENISMOS Y MEDIACIONES

¿Debía el Perú tratar de acomodarse como furgón de cola del mundo occidental, al que se había integrado tarde y por la fuerza? ¿No debía procurar volver sobre sus propias raíces preeuropeas, o tratar de hallar un punto medio entre la herencia occidental y la andina? (Contreras & Zuloaga, 2014, p. 236)

Estas preguntas son puestas en relieve por Carlos Contreras y Marina Zuloaga en *Historia mínima del Perú*, como inquietudes y motor de voluntades nacionales en las primeras décadas del siglo XX. En aquel momento, los intentos por encontrar respuestas se plasmaron en el Indigenismo, movimiento que plantea una crítica a la república aristocrática y su programa 'desindigenizador' que había adoptado una política de “castellanización, urbanización y aculturación de la población indígena” (Contreras & Zuloaga, 2014, p. 236).

El indigenismo fue un remezón para la intelectualidad peruana en las primeras décadas del siglo XX. En lo político, tuvo su primer logro importante en 1920, cuando el Estado reconoció jurídicamente a las comunidades indígenas. Su influencia se extendió a todas las artes y, en la música, se desarrolló principalmente en las décadas de 1920 y 1930, en un espectro que abarcaba desde lenguajes románticos hasta modernistas, desde la llamada música incaica hasta la música mestiza con rasgos impresionistas de los arequipeños Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio. Tampoco fue bandera solo compositores nacidos en ciudades andinas como Daniel Alomía Robles (Huánuco) y Theodoro Valcárcel (Puno). Si bien tuvo un alcance bastante amplio a nivel nacional, con énfasis en Cusco y Arequipa, se focalizó en Lima hacia la década de 1930. Mencionamos ya el caso de Stea en su *Sinfonía Autóctona*, pero también otro europeo residente, como Andrés Sas, adscribió parte de sus búsquedas a esta estética, lo mismo que compositores vinculados originalmente a otras tendencias como Alfonso de Silva, Pablo Chávez Aguilar, Ernesto López Mindreau o Luis Pacheco de Céspedes.

Cuando se creó la Orquesta Sinfónica Nacional, el indigenismo musical era ya un movimiento consolidado. El musicólogo Raúl R. Romero (2002)

señaló que ese año ya existía en el Perú “un agitado movimiento intelectual y musical, no sólo en Lima sino en el Cuzco, y con grupos de compositores ya establecidos en Puno y en Arequipa entre otros lugares” (p. 82). Pese a que algunos de esos compositores ya habían escrito para orquesta, el desarrollo del indigenismo en la música académica peruana estuvo principalmente focalizado en la composición de piezas para piano, en buena parte porque se adolecía de orquestas sinfónicas estables. Por ello, a pesar de la gran cantidad de obras existentes, para piano y para solistas con acompañamiento de piano, el repertorio peruano de la OSN fue bastante reducido en sus primeros años.

Se recurrió, entonces, a la convocatoria abierta y a la política de orquestaciones de piezas pianísticas. Lo que presentaron en aquel momento figuras encumbradas como Alomía Robles y Valcárcel, no eran ya experimentos sino obras recientes y representativas de un período de madurez. Es particularmente interesante la presencia de composiciones de tendencia indigenista en la OSN en 1940, año en que el Censo Nacional realizado por el gobierno de Prado arrojó que dos tercios del total de la población del país vivían en el campo. Ese año traería dos nuevos estrenos de Alomía Robles y Valcárcel: el *Resurgimiento de los andes* (orquestrado por Stea) y la *Suite N.º 2* del ballet '*Suray Surita*' (orquestrada por Holzmann y Albin Berger), respectivamente, ambas dirigidas por Theo Buchwald.

A inicios de febrero de 1942, Buchwald partió acompañado por Carlos Raygada a Chile, invitados por la Municipalidad de Viña del Mar. Buchwald dirigiría conciertos sinfónicos en la temporada de verano y, posteriormente, iría a Santiago para dirigir a la Orquesta Sinfónica de Chile. En ambas ciudades incluyó con éxito obras de los dos compositores peruanos. *La Crónica* en Perú reprodujo la crítica y el entusiasmo del diario *El Imparcial* de Santiago:

Las dos composiciones peruanas que formaban parte del programa: el *Himno al Sol* de Robles y la *Danza del Combate* de Valcárcel son dos trozos delicados y de positivo mérito en la literatura musical del Perú. Sencillos con una orquestación magnífica y con un tema muy expresivo el primero y el segundo con un ritmo e instrumentación brillantes, son dos obras llamadas a figurar en primera línea en la



Revista Turismo

Theo Buchwald dirigiendo a la OSN durante su primera década.



Colección personal de Elisa Icon

Luis Pacheco de Céspedes dirigiendo uno de sus ballets en el Teatro Municipal.

producción americana. (*La Crónica*, 22.03.1942)

La satisfacción por el éxito de Buchwald y la música peruana en Chile contrasta con el pesar por la temprana partida de Theodoro Valcárcel. El 22 de marzo, dos días después de la muerte de Valcárcel, Theo Buchwald reapareció ante la OSN y un *Auditorium* del Campo de Marte abarrotado, para rendir un significativo homenaje al compositor puneño con su *Danza del Combate [Kachampa]*, que los asistentes aplaudieron hasta obligar a su repetición como póstumo y merecido reconocimiento multitudinario.

Carlos Raygada (1942) recordó que la Orquesta Sinfónica Nacional había felizmente logrado estrenar “con un éxito que aún no se ha olvidado, bellos fragmentos de su música para ballet *Suray Surita*”. Cuatro meses después se encontraba nuevamente Raygada lamentando el deceso de otro importante compositor: Daniel Alomía Robles. La nota necrológica que escribió nos acerca al impacto que tuvieron los hallazgos aurales del indigenismo musical en el Perú.

En 1910, Robles hacía la sensacional presentación de sus descubrimientos musicales en un concierto ofrecido en la Universidad de San Marcos [...] un acto que fue una verdadera revelación. Por aquella época, los cuzqueños Leandro Alviña y José Castro habían lanzado a los cuatro vientos la clarinada impresionante de la pentafonía incaica -expresión inusitada, reveladora de un mundo desconocido- mientras Robles, en aquel memorable concierto de San Marcos, creaba, con la grata objetividad de sus yaravíes, huainos y kachampas, una emoción hasta entonces no sentida en tal conformación expresiva, que empezaba a superar, sublimándolos, los modos habituales de la lira popular. (Raygada, 1942b)

El indigenismo peruano se quedaba, entonces, sin sus referentes musicales más connotados en un momento aún fecundo para el movimiento. En la literatura había producido el año anterior dos de sus obras más significativas: *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yazwar Fiesta* de José María Arguedas.

Según Mirko Lauer (Pinilla, 2007, p. 167), en la pintura el movimiento entraba más bien a un periodo de crisis, citando el caso representativo de Sérvulo Gutiérrez, quien en su cuadro *Los andes* de 1943 llegó a un tope, pero también a un agotamiento expresivo que dio fin a su trayectoria dentro de la estética indigenista. Se suscitaron así las condiciones para la aparición de Ricardo Grau como figura clave en la modernización de la pintura nacional, tras su retorno a Lima en 1937. Y en el ámbito de la música comenzaría a producirse una situación equivalente.

Al morir Theodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles, Rodolfo Holzmann acometería la labor de confeccionar y publicar los catálogos de obras de ambos compositores. Él se había encargado de la orquestación de la mayoría de las piezas de estos compositores estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional en esos años, así como de otras composiciones pianísticas peruanas como *Sombras* del compositor arequipeño Manuel Aguirre o las *Dos estampas del Cuzco* de Ulises Lanao, presentadas en 1941 y 1942, respectivamente. Su trabajo continuaría luego con otros compositores peruanos.

No obstante el valioso aporte de Holzmann, su labor como mediador entre los originales pianísticos y la orquesta no estuvo exenta de un aura polémica, que recién se ha debatido públicamente en las últimas décadas, a partir de las observaciones del musicólogo Raúl R. Romero, quien ha evidenciado las tensiones en el discurso y en la praxis de Holzmann, producidas por el contraste entre su matriz de pensamiento eurocéntrico y el contacto directo con la música peruana a través de su polifacética labor, que incluyó los mencionados trabajos musicales.

No sólo Holzmann realizó este tipo de orquestaciones en la etapa germinal de la OSN. Y la calidad de su trabajo no fue lo único que lo distinguió de otros colegas orquestadores, sino también la crítica que en el transcurso de la década de 1940 haría sobre los compositores indigenistas, siendo uno de sus argumentos la idea de que ellos no componían música para orquesta y, por ello, sus trabajos gravitaban en torno al piano como instrumento solista o acompañante.



Diario El Comercio

Carlos Raygada y Theo Buchwald antes de partir a Chile en 1942.



Archivo OSN

Músicos de la Sinfónica Nacional junto a Theo Grellaud, secretario general de la OSN (al centro), en las afueras del Teatro Colón del Cusco en 1947.

Si bien no poseían gran experiencia en el dominio de la orquestación, T. Valcárcel y Alomía Robles ya habían presentado trabajos con orquestaciones propias antes de la OSN. Durante los primeros años del elenco, quienes sí presentaron obras orquestales de corte indigenista sin mediación de Holzmann u otro músico europeo fueron los compositores peruanos Luis Pacheco de Céspedes (*Danza sobre un tema indio* y *La Selva*) y Walter Stubbs (*Evocación Incaica*), esta última estrenada en 1940.

Paradójicamente, pese al polémico discurso que Holzmann empezaba a desarrollar en ese momento, su labor de orquestación, especialmente notable en las piezas de Valcárcel y Alomía Robles, contribuyó a la generación de momentos consagradorios para ambos compositores en los

estrenos de la Sinfónica, así como en su difusión internacional y ejecución por muchas décadas. Incluso, algunas de ellas permanecen en el repertorio actual de la orquesta. Tras la muerte de ambos, la figura de Holzmann, compositor ubicado por Clara Petrozzi en el grupo de transición hacia el modernismo, empezó a cobrar cada vez más importancia en la música académica peruana y, especialmente, en la Sinfónica Nacional. En 1943 estrenó una primera obra con la OSN: el *Divertimento Concertante*, contando con la participación de Carlos Sánchez Málaga como solista al piano. En 1944 se estrenarían sus *Cinco Fragmentos sinfónicos de Dulcinea*, cuya referencia a España no parece casual, teniendo en cuenta que haría lo propio en su siguiente obra orquestal. Se trató al parecer de una tendencia intermedia entre su periodo alemán y el trabajo con el material peruano que empezaría a dar sus más importantes frutos en el siguiente lustro.

HACIA EL QUINTO ANIVERSARIO

Los sucesos más importantes acaecidos en el gobierno de Prado se agruparon

cerca a los primeros años de su mandato. El 24 de mayo se produjo un terrible terremoto que azotó fuertemente Lima y el Callao. La tragedia reforzó la idea de que el Estado tenía la obligación de atender a los ciudadanos más necesitados, especialmente en épocas de crisis. La Sinfónica Nacional colaboró ofreciendo un concierto extraordinario cuya taquilla fue dedicada íntegramente a las víctimas del sismo.

En junio de 1940 se realizó un censo nacional luego de mucho tiempo, ya que el último se había hecho en 1876. Los resultados nos pueden dar la idea del perfil demográfico del país en los primeros años de la OSN. Entre los rasgos generales, el censo arrojó un promedio de seis millones de habitantes en un país prominentemente rural (sólo el 35% era población urbana), tanto así que Lima tenía una población de 540,100 habitantes.

En 1941 estalló la guerra con el Ecuador, y se extendió por aproximadamente un mes en el frente de Zarumilla y la región amazónica oriental. La victoria militar fue importante no sólo para las Fuerzas Armadas, que hasta ese momento lastraban la derrota de la Guerra del Pacífico, sino también para Prado, ya que contribuyó a apaciguar la oposición a su gobierno. Tras la solución diplomática del siguiente año se llevó a cabo una ‘Misa de acción de gracias por haberse consolidado la paz entre el Perú y el Ecuador’ que, oficiada en la iglesia de Santo Domingo de Lima, contó con asistencia del Presidente de la República y con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, presentándose luego en un evento masivo organizado en el Estadio Nacional.

A inicios de 1940 se generó una corriente de opinión en torno a la posibilidad inmediata de una gira del elenco “La Orquesta Sinfónica Nacional y las justas aspiraciones de las provincias”, “La Orquesta Sinfónica Nacional y las provincias”, “¿Una gira de la Orquesta Sinfónica Nacional?”, titularon algunos artículos periodísticos aparecidos en aquel momento. Ciertamente, era uno de los puntos pendientes del plan de difusión trazado para la orquesta. Los periodistas sugerían como locación inmejorable a Arequipa, por ser al año de su IV centenario de fundación.

Finalmente, la gira se concretaría, pero hacia el norte del Perú. Se realizaron dos



Archivo OSN

Rumbo a la primera gira al interior del país.



Archivo OSN

Programa de mano de la primera gira nacional.

<p>Carlo E. Silva Aste Chiclayo</p> <p>Géneros y Abarrotes POR MAYOR Y MENOR Esquina Real y Teatro Teléfono 154.</p>		<p>"ESSOLUBE" Mundialmente Reconocido Como El Mejor Aceite Lubricante</p>		<p>BEGA UD. AGUA MINERAL "SOCOSANI" La Mejor Agua Para la Mesa (AGRADABLE Y ESTOMACAL) DISTRIBUIDOR LUIS G. LAMAS CHICLAYO</p>	
<p>PRIMER CONCIERTO</p> <p>PROGRAMA BOBO: 0.45</p> <p>HIMNO NACIONAL FRANZ SCHUBERT: <i>Sinfonía en Si menor (Anschütz)</i> <i>Allegro moderato</i> <i>Andante con moto</i> <i>Los Músicos Cantaban Obertura</i></p> <p>RICHARD WAGNER: SEGUNDA PARTE GIOACCHINO ROSSINI: <i>El viaje a Reims-Obertura</i> JOSÉ M. VALLE RIERSTRA: <i>Elegía</i> BEDRICH SMETANA: <i>Vltava (Moldas) Poema sinfónico</i></p> <p>TERCERA PARTE Nicolai Rimsky Korsakoff: <i>Capricho Español</i> 1. <i>Alborada</i> 2. <i>Tercer Gato</i> 3. <i>Alborada</i> 4. <i>Esena y Casto-Gilano</i> 5. <i>Fandango Asturiano</i> <i>(No puede ser interrumpido)</i></p> <p>MAURICE RAVEL: <i>Bolero</i> Mannuel de Falla: <i>La vida breve Primera danza</i></p>		<p>PRECIOS POR ABONO</p> <p>PLAZA con 4 corridos \$ 30.00 PLAZA Honorada " " " 0.00 De el 10 % de honor Honor</p> <p>PRECIOS POR CONCIERTO</p> <p>PLAZA \$ 4.00 GALERIA 1.50 CASILLA 0.50 De el 10 % de honor Honor</p> <p>NOTA: Se paga guardar abonos durante el concierto.</p>		<p>SEGUNDO CONCIERTO</p> <p>PROGRAMA BOBO: 0.45</p> <p>PETER TSCHAIKOWSKY: <i>Quinta Sinfonía, en Mi menor, op. 64</i> <i>Andante - Allegro con anima</i> <i>Andante cantabile</i> <i>Tuto - Allegro moderato</i> <i>Andante sostenuto - Allegro vivace</i></p> <p>SEGUNDA PARTE CAMILLE SAINT-SAËNT: <i>Sensu y Dulce - Danzas</i> GEORGES BIZET: <i>Carmen - Suite</i> a) <i>Aragonesa</i> b) <i>Danza Gitana</i> c) <i>Polodia del acto III</i> d) <i>Obertura</i></p> <p>EMMANUEL CHABRIER: <i>España - Rapsodia</i></p> <p>TERCERA PARTE JOHANNES BRAHMS: <i>Danzas Bálticas Nos. 5 y 6</i> JOHANN STRAUSS: <i>Valse Imperial</i> Ernesto López MINDREAU: <i>Marinera y Tondero</i></p>	
<p>RADIO LIMA DEL PERU anuncia su segunda grandiosa gira por el Departamento, con la presentación en el TEATRO 2 DE MAYO de José Comesa y su Orquesta Típica MUY PRONTO EN EL TEATRO DOS DE MAYO</p>		<p>RAPIDOL-Dorado ACEITE LUBRICANTE GARANTIA Y BAJO COSTO</p>		<p>MAQUINAS DE LAVAR ELECTRICAS COCINAS "UNIVERSAL" PLANCHAS Y UTENSILIOS ELECTRICOS AMPLIO SURTIDO DE ARAÑAS Y PLAFONERS para Iluminación Para comprar un artículo eléctrico acuda LA CASA ELECTRICA DE J. E. LANDIVAR CHICLAYO. Elías Aguirre 154</p>	

Archivo OSN

conciertos en el Teatro Municipal de Trujillo, otros dos en el Teatro Dos de Mayo de Chiclayo y, a su regreso a Trujillo, la OSN ofrecería un último concierto en el teatro, otro en la Iglesia San Agustín y, como cierre, un concierto masivo al aire libre en la Plaza de Armas. El éxito de esta gira fue notorio y marcó el inicio del numeroso programa de giras nacionales que mantiene la orquesta a lo largo de su historia.

El proceso de profesionalización musical que inició la Academia de Música y Declamación se reavivó notablemente con el nacimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional y continuó inmediatamente con algunos otros pasos decisivos. En

Interior del programa de mano de la primera gira nacional.

1942 se crearon los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura que, en su vertiente musical, tuvieron a los célebres premios Luis Duncker Lavalle. A partir de este aliciente surgirían obras importantes del repertorio orquestal peruano que serían estrenadas más tarde por la Sinfónica Nacional.

En 1943 se creó el Consejo Directivo de la Cultura Musical, ente que a partir de entonces organizaría las actividades de la Academia de Música Alzedo y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Al estar integrada por personas allegadas a la problemática local de la música y, circunscrita puramente a las actividades musicales y no a las artes o la cultura en general, la presencia de este nuevo organismo no fue contraria a la proyección que tenía la Orquesta Sinfónica Nacional. Tan es así que arribaría a su quinto aniversario, en 1943, con un respaldo generalizado. Los medios y el público celebraron el suceso y felicitaron a la orquesta por el trabajo realizado durante ese primer lustro. Sin embargo,

un pequeño sector ya venía manifestándose en una vía contraria. En octubre de 1942, los diarios revelaron la intervención parlamentaria del diputado por Huaraz Miguel Morán, quien cuestionó el manejo administrativo y económico de la orquesta. Pocas repercusiones tuvo en la prensa, sector que coincidió en reafirmar la valía del elenco para la cultura peruana, sugiriendo además que, de haber alguna reforma posible, tendría que ser para mejorar los resultados ya positivos que venía presentando la OSN.

El debate rebrotó en noviembre de 1944 en la Cámara de Diputados, en medio de la discusión del pliego presupuestal de Educación Pública. Esta vez, el tema tuvo amplia resonancia en la prensa. Cuando el Consejo de la Cultura Musical presentó el proyecto para convertir la Academia de Música Alzedo en Conservatorio Nacional de Música, no se llegó a una solución satisfactoria debido a que se cuestionó el presupuesto (300,000 soles, contra el 1,100.000 que había gastado Chile el año anterior por concepto de educación musical). Esto derivó en un cuestionamiento de las actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional, por ejemplo, la presencia de músicos extranjeros en el elenco y, más todavía, la inclusión de compositores extranjeros en el repertorio. Se dijo que la sinfónica ejecutaba “música de pacotilla” (*El Comercio*, 23.11.1944). Incluso se propuso que pasara a pertenecer a Radio Nacional y que era igual escuchar una orquesta en un teatro, que en un disco o en la radio.

Acompañaba en esta causa a Miguel Morán, el diputado por Canta Óscar Medelius. Esto motivó una sólida réplica de Manuel Moncloa, presidente del Consejo Directivo de la Cultura Musical, quien publicó una carta abierta en los medios. En el Congreso, la defensa de la orquesta sería esgrimida principalmente por el diputado Miguel Ángel Urquieta. La prensa movilizó también un fuerte respaldo a la Sinfónica. Finalmente, no se pudo aprobar la creación del Conservatorio, pero sí se salvó la partida presupuestal de la orquesta para el siguiente año.

El otro sector que manifestó su abierto apoyo a la orquesta fue el público, que asistió en numerosa cantidad al concierto de 22 de noviembre de 1944 en el Teatro Municipal. "La decisión la dio ayer el público" informó el diario *La Noche* (23.11.1944), mientras que *El Callao* (24.11.1944) interpretó este gesto como



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Antiguo local principal del Conservatorio Nacional de Música, en el Jr. Emancipación.

“un voto popular, un voto social, de rechazo contra los ataques injustificados de que ha sido objeto esta noble institución de la Sinfónica”, a tono con otros medios de prensa. Sin embargo, fue la primera clarinada de alerta sobre los riesgos a los que podría estar sometida la labor de la Sinfónica Nacional en el futuro.

SOBRE CÓMO SURGIERON LOS CONCIERTOS MATINALES

El 10 de junio de 1945 se realizaron elecciones presidenciales en el Perú. La polarización entre las propuestas de Eloy Ureta –candidato de la clase propietaria– y las del APRA propiciaron la creación de una opción intermedia encabezada por el Frente Democrático Nacional (FDN), bajo el liderazgo de José Luis Bustamante y Rivero. A él se plegaron posteriormente el APRA y los representantes comunistas. También lo apoyaron políticos e intelectuales progresistas del sur del país sin conexiones con la oligarquía limeña, quienes apostaban por el modelo democrático que se iba imponiendo con el avance de los aliados en los territorios europeos. Con la victoria de Bustamante se inicia un proyecto de gobierno conciliador, democrático y de reformismo moderado.

Pocos días después de las elecciones el diario *La Jornada* inició un pequeño debate público con el Consejo Directivo de la Cultura Musical, en el que objetaba los precios de las entradas a los conciertos de la OSN. El señor Moncloa, director del Consejo, informó que los boletos seguían teniendo el mismo valor, a excepción de aquellos conciertos que contaban con la participación de grandes artistas internacionales. Así podían cubrirse los costos que demandaba la llegada de estos notables músicos. El 24 de junio, el diario respondió agradeciendo la aclaración, pero señaló que, dado que la labor de la Sinfónica había contribuido a la formación de un público sinfónico popular desde su creación, era necesario que el Estado encontrara una manera de facilitar el acceso de todos los sectores para escuchar a estos artistas internacionales que llegaban a Lima y que éste no fuera un privilegio de pocos.

En julio arribó a Lima Jascha Horenstein para dirigir a la Sinfónica Nacional

por primera vez, ofreciendo un concierto dedicado íntegramente a Beethoven. Antes de empezar la función, la orquesta y el público, a indicación de Horenstein, permanecieron de pie en un minuto de silencio por el recientemente fallecido expresidente fundador del elenco, el general Óscar Benavides. Tras el concierto llegaría por fin la esperada respuesta del Consejo Directivo, concretada esta vez no en una carta sino en forma de anuncio: la presentación de Horenstein se repetiría en el Municipal el domingo 15 a precios populares. La Sinfónica ya había realizado conciertos de ese tipo en el Teatro Municipal con entradas sumamente módicas y gran respuesta del público, pero por primera vez haría lo mismo para funciones con grandes artistas internacionales. Otra novedad fue que se trató del primer concierto matinal y dominical de la orquesta, realizado a una hora que se ha mantenido incluso hasta los últimos años: las 11:30 de la mañana.

Horenstein accedió al pedido del Consejo Directivo de la Cultura Musical con mediación de Conciertos Daniel. Jorge Sánchez Macuado (1948), en sus detallados comentarios de los conciertos de la Sinfónica en la década de 1940, afirma que fue el propio Horenstein quien sugirió la experiencia del concierto matinal al señalar sus “ventajas múltiples, tales como una mejor disposición espiritual y la facilidad para aquellos que por sus labores no pueden asistir a los conciertos vespertinos”. Desde entonces se establecerían los conciertos matinales con notorio éxito en las programaciones de la OSN. El diario *La Jornada* (22.07.1945) pondría punto final al debate publicando un



Foto: Eva Lezitis

Clarinetistas de las orquestas sinfónicas de Perú y Chile en Viña del Mar.



Horenstein llegando a Lima para dirigir a la OSN

titular bastante elocuente: "La Orquesta Sinfónica Nacional cumple ya sus fines".

Horenstein realizaría dos conciertos más, prolongando su estadía hasta fines de julio. El día 28, Manuel Prado entregaba el mando a José Bustamante y Rivero. Dos días después se realizó el acostumbrado y protocolar concierto de gala de Fiestas Patrias con la asistencia del flamante presidente. Tras la ejecución del Himno Nacional, dirigido por Buchwald, vendría la novedad: Jascha Horenstein saldría a escena a dirigir el resto del programa. Se aprovechó también la estadía del pianista Daniel Ericourt para invitarlo a participar del concierto. Esa sería la despedida de la primera visita de Horenstein al Perú. Por su parte, la orquesta participaría el 1 de agosto en la misa de réquiem por el expresidente Oscar R. Benavides, a un mes de su fallecimiento. Pasados los actos protocolares de la transmisión de mando, el presidente Bustamante y Rivero acometía la difícil tarea de organizar un gobierno de concertación en medio de las presiones de la oligarquía y del APRA.

HORENSTEIN Y LOS COMPOSITORES PERUANOS

“Con el estreno de la *Sinfonía Litúrgica* de Arthur Honegger, Theo Buchwald ha añadido una obra de indiscutible valor y de rotunda actualidad a la larga lista de primeras audiciones que ha ofrecido en la presente temporada”, comentó en noviembre de 1947 Enrique Iturriaga (1947b), quien por entonces se iniciaba como crítico musical. El interés de Buchwald por programar y dirigir esta obra representativa del inmediato período de posguerra fue motivado, quizá, por el mismo cese de los combates, así como por la posibilidad de ofrecerla en calidad de estreno para Sudamérica, dos años después de su composición y estreno mundial. Con sus permanentes referencias musicales al conflicto, y su vocación pacifista y espiritual, es probable que la interpretación de esta obra tuviera una importante significación para Buchwald y los músicos europeos de la orquesta.

El fin de la guerra en 1945, que coincidió con el asesinato por error de Anton Webern, a manos del ejército aliado llegado a Austria, marcó también el inicio de un nuevo período de radicalización y vanguardismo en la música europea. Predominó un seguimiento continuo de la estela de Webern que, a partir de

1950, con obras como los *Modos de valores e intensidades* de Messiaen, derivarían en el serialismo integral. Se abrían también otras perspectivas del trabajo sonoro a través de la música concreta, cuyo primer concierto fue realizado en octubre de 1948 en París.

En cuanto a la producción orquestal de compositores peruanos y sus estrenos en la Sinfónica Nacional, a mediados de la década la escena era dominada principalmente por la figura de Rodolfo Holzmann. Encontrándose Jascha Horenstein en Lima en julio de 1945, se referiría a él en respuesta a una pregunta de la periodista María Luisa García sobre si el arte contemporáneo era “la evolución, o más bien, el reflejo de nuestro tiempo” (*La Prensa*, 13.07.1945). Horenstein opinó que

sí y no [...] pues generalmente esto depende del compositor. [...] Las tendencias musicales pueden y generalmente deben depender del medio ambiente. Fácilmente se comprende que un [Jean] Françaix en su *Concertino* y un Shostakovich en 1941, en plena ocupación alemana, no tengan el mismo acento que lo que Holzmann aquí en Lima pueda recoger del ambiente. (*La Prensa*, 13.07.1945)

Esta mención a Holzmann probablemente se debía a que, en pocos días, Horenstein dirigiría el estreno de una obra suya con la OSN: los Movimientos obstinados, obra del período europeo del compositor. En 1946 la Sinfónica estrenaría las Cántigas de la Edad de Oro del mismo autor, representativa del interés que entonces tenía por la cultura hispana. Ese año volvería Horenstein, quien opinó sobre Holzmann que

es representante de la más pura tradición europea y el nivel al que ha llegado lo coloca entre los músicos más importantes de la actualidad. Su obra revela una maestría a la altura de Hindemith y Milhaud. Además, como profesor creo que llegará a formar una verdadera generación de músicos en el Perú. (*La Prensa*, 4 de agosto de 1946)



Crónica escrita por Enrique Iturriaga en 1947.



Archivo OSN

Programa de mano de concierto en Viña del Mar.

En esos años, Holzmann empezaba a experimentar con material de la música popular y tradicional peruana. En 1947 la Sinfónica Nacional, bajo dirección de Koseleff, realizaría la primera audición en Lima de la *Suite Arequipeña*, obra estrenada por la Asociación Orquestal de Arequipa en 1946. Tras ese exitoso estreno, Enrique Iturriaga (1947a) comentó sobre su entonces profesor:

Son obras de este tipo las únicas que podrán elevar nuestra herencia musical terrígena a una categoría estética más alta que –sin diluirla ni disfrazarla bajo ropaje europeo, ni presentarla en su forma más primitiva– reclamen para ella un reconocimiento más universal y duradero de su aporte estético. (p. 4)

En 1948 siguieron los estrenos para Holzmann en la OSN, con el Concertino para dos pianos, interpretado por Rosa América Silva y Elvira Calcagno, y su Primera Sinfonía, ambas dirigidas por el compositor. Otra figura importante de estos años fue José Vélez (posteriormente Malsio). Ya en la mencionada entrevista de María Luisa García a Horenstein en 1945, el director había declarado que había conocido “a un joven, y soy amigo de él, llamado José Vélez, que es un muchacho peruano de gran valor. Su música llegará a triunfar y, de aquí a unos pocos años, se llegará a tocar en el mundo entero. Es tan excesivamente moderno que aún no se le puede clasificar” (*La Prensa*, 13.07.1945).

A su regreso en agosto de 1946, Horenstein estrenaría la *Obertura sinfónica* de Vélez (Malsio), quien en ese momento tenía 21 años y se encontraba estudiando con Hindemith en los Estados Unidos. Aunque quedara posteriormente eclipsada, fue esa la primera vez que se escuchó en la Sinfónica Nacional una obra de aquella joven generación deslumbrada, en sus años de pubertad o adolescencia, por la creación de la orquesta y por el cambio sustancial que ésta produjo en el ambiente musical, lo que habría contribuido a definir sus vocaciones musicales. Para el propio Malsio (Valcárcel, 1999), la creación de la OSN había constituido “un hito en la historia y desarrollo cultural de la nación”, que convirtió al Teatro Municipal en un “centro cultural con increíble fuerza de convocatoria”.

A pesar de sus rasgos neoclásicos, la primera obra de Vélez (Malsio) presentada

por la OSN fue desconcertante, incluso para el progresista Carlos Raygada (1946), quien le dedicó un amplio comentario 'polifónico':

transición violenta, cruda y agresiva [tras la ejecución de un *concerto grosso* de Haendel], la primera audición de esta obra del joven compositor limeño causó una sensación de desconcierto. [...] debe reconocerse que se trata de un trabajo verdaderamente interesante, sin dejar de admitir que la elocuente parquedad en el aplauso tuvo toda su razón de ser, pues estamos muy lejos de haber oído una pieza encantadora. [...] Apreciamos así que al fin se nos anuncia un compositor que no basa sus posibilidades en la temática aborigen, recurso que salva a muchos... si no los hunde del todo.

Coincidió con esa última apreciación el diario *La Jornada*, que le dedicó un artículo completo: "Por primera vez hemos escuchado un serio intento de música pura entre nosotros" (*La Jornada*, 16.08.1946). Cabe recordar que, en ese momento, Holzmann todavía era considerado un compositor más alemán que peruano.

En 1948 Vélez (Malsio), entonces estudiante de Schoenberg en Estados Unidos, estrenaría una segunda obra con la OSN, su *Divertimento* para pequeña orquesta, dedicado a la Sinfónica y a Theo Buchwald, quien se encargó de la dirección. Nuevamente, el público y la crítica quedaron desconcertados, aunque reconocieron el talento y la juventud del compositor. Durante estos años, otro estreno importante fue el de *Sicllay* de Luis Pacheco de Céspedes, obra galardonada con el Premio Luis Duncker Lavalle en 1946. Se estrenaron también obras de Hans Prager (*Suite para viola*) y de Renzo Bracesco (*Boceto Sinfónico*); y, en 1948, se presentó por primera vez, una obra de Roberto Carpio, el famoso *Nocturno* en la conocida orquestación de Holzmann.

LA GIRA A CHILE

Como resultado de la tesonera labor de Carlos Sánchez Málaga, amparado por el Consejo Directivo de la Cultura Musical, en 1946 la Academia Nacional



Programa de mano de concierto con Fritz Busch.



Programa de mano de concierto con Horenstein.



El doctor José Luis Bustamante y Rivero, Presidente de la República, en compañía de su esposa; y de los miembros de su comitiva durante el concierto de gala ofrecido anoche en el Teatro Municipal.

Flamante presidente de la república, José Bustamante y Rivero, en concierto de fiestas patrias de 1945.

Diario El Comercio

de Música Alzedo se convertiría en el Conservatorio Nacional de Música. Lejos de un mero cambio de nombre, el nuevo estatus se tradujo en una mejora sustantiva de la enseñanza musical en el país. Este hito consolidó el proceso de profesionalización de la música peruana que, como hemos visto, tuvo un impulso importante con la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. La puesta en marcha del Conservatorio significó, además, un primer intento de descentralización estatal de la educación musical, ya que vino acompañada con la partida de nacimiento de las escuelas regionales del norte (Trujillo) y del sur (Arequipa).

El Conservatorio Nacional de Música, entidad cercana a la OSN y sus músicos desde que era la Academia Alzedo, dotó de un plan integral de formación a sus nuevos

alumnos. Fundó además una cátedra profesional de composición, a cargo de Rodolfo Holzmann, de la que saldrían muchos de los importantes compositores peruanos del siglo XX, cumpliendo así el pronóstico de Horenstein. Fue también importante el aporte que brindaron sus masas corales, ya que el propio Kleiber había dicho que el Perú adolecía de coros con los cuales poder abordar los repertorios más exigentes de la música sinfónico-coral. Fueron estas masas corales, por tanto, nuevas aliadas de las programaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional.

En setiembre de 1944, Pablo de Madalengoitia hizo pública una interesante propuesta del pianista chileno Armando Palacios en La Crónica. Como embajador cultural del país sureño, propuso la realización de una Semana Peruana en Viña del Mar con participación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Palacios había

sido el intermediario entre el Perú y Theo Buchwald, cuando éste aún no había llegado a Lima y se encontraba residiendo justamente en Viña del Mar. Para Madalengoitia esta propuesta era acorde al desarrollo de Viña que, pese a ser un centro de veraneo y

a poseer atracciones como su Casino y diversos lugares de esparcimiento y de actividad social que bastarían por sí sola la fama de que goza [...] se ha convertido en un auténtico centro de arte gracias a la elevada visión de quienes han ocupado la Alcaldía. (*La Crónica*, 13.09.1944)

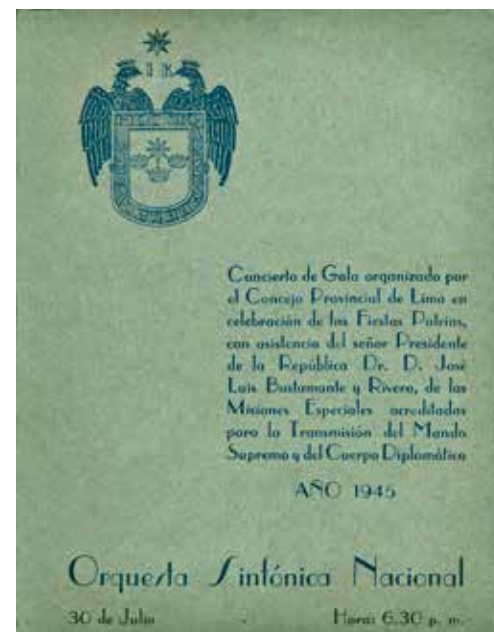
Se hablaba incluso de juntar a las orquestas sinfónicas de Chile y Perú bajo la dirección de Fritz Busch.

El evento se iba a realizar en 1945, pero se concretó recién el verano siguiente. La Semana Peruana de Viña del Mar fue uno de los puntos fuertes de la política cultural del gobierno de Bustamante y Rivero en 1946. Además de la orquesta, la delegación estuvo conformada por miembros de la Asociación de Artistas Aficionados que presentaron motivos del folklore peruano en cuadros de teatro y coreografía, equipos de fútbol y básquetbol, tres conferencistas como César Arróspide de la Flor, Luis Alberto Sánchez y Fernando Belaunde Terry -entonces senador-; además de funcionarios destacados del gobierno como los escritores José Gálvez -primer vicepresidente- y Mario Seoane -parlamentario-, José Jiménez Borja, en representación del Ministerio de Educación, entre otros. Se realizó una muestra pictórica y una exhibición de arte popular peruano.

A su retorno, el propio Theo Buchwald comentaría a *El Comercio* que la travesía

fue un poco agitada y se marearon muchos profesores, lo que dificultó los ensayos. Sin embargo, pudieron hacerse algunos aislados y se efectuaron dos conciertos de música de cámara en los que participaron los profesores Mitman y Lewitus, a quienes tuve el gusto de acompañar al piano. (*El Comercio*, 15.02.1946)

Algunos músicos se vieron más afectados que otros por el viaje en el vapor Urubamba. Lamentablemente, uno de los casos derivó en consecuencias fatales, ya que el violinista Pablo Arredondo tuvo que ser hospitalizado al llegar; pero, luego de un tiempo de convalecencia, fallecería en tierras chilenas causando gran pesar en Buchwald, sus compañeros y



Programa de mano del concierto de fiestas patrias de 1945.



Revista Turismo

Enrique Fava Ninci.

en la prensa limeña. Enrico Fava Ninci tendría también un serio problema de salud que, finalmente, sería superado a tiempo. Ya en Viña del Mar, el grueso de la orquesta se encontraba dedicado a un intensivo plan de actividades.

Curiosamente, la anécdota que terminó de congraciar al elenco peruano con el público chileno, en esa primera gira internacional, ocurrió en plena interpretación de *El pájaro de fuego*. Según comenta Buchwald:

El éxito fue mayor aún, debido a una intempestiva interrupción del alumbrado, pues la orquesta, que ejecutaba *El pájaro de Fuego* de Stravinsky, dio término a la obra en forma impecable, no obstante la absoluta tiniebla que impedía, naturalmente no sólo leer las partes individuales sino también ver al director. Ello sorprendió y exaltó al auditorio, que nos prodigó una fervorosa salva de aplausos, seguidos de los más elogiosos comentarios. (*El Comercio*, 15.02.1946)

Con esto, el propio Buchwald confirma un dato que ha sobrevivido como tradición oral entre los músicos de la orquesta, de generación en generación, hasta el día de hoy, pero que también se creía una especie de mito. Luego las sinfónicas de Perú y Chile tocaron juntas, el 21 de enero con 150 músicos en escena. “El resultado fue impresionante, ante un teatro totalmente ocupado. Nada puede dar una idea del volumen y arrollador impulso de la doble orquesta, de modo especial en la cuerda, que alcanzó contornos de intensidad insospechable”, comentó Buchwald (*El Comercio*, 15.02.1946), confirmando el éxito de dos presentaciones más, la última al aire libre, en la Quinta Vergara del Palacio Municipal de Bellas Artes, con excelente acústica y varios miles de extasiados espectadores.

Las opiniones de los músicos y de personalidades del mundo musical chileno (entre ellos de los directores Armando Carvajal y Víctor Tevah, y los compositores Humberto Allende y Domingo Santa Cruz), así como de la prensa especializada y el público, fueron ampliamente favorables para la orquesta peruana. La prestigiosa *Revista Musical Chilena* dedicó palabras de elogio al elenco y a Buchwald, así como al compositor Theodoro Valcárcel, cuyas estampas del ballet *Suray Surita* fueron presentadas en aquella gira. Luego llegaron a Iquique, donde realizarían también un concierto en el Teatro

Municipal a inicios de febrero. Siguieron viaje hacia el Perú, desembarcando en Mollendo, de donde prosiguieron en tren hacia Arequipa, realizando dos conciertos seguidos, el 6 y 7 de febrero, organizados por la Asociación Orquestal que dirigía el doctor Oscar Heineberg, recibiendo la orquesta una ovación conmovedora. Más de cien personas se habían quedado fuera del teatro abarrotado en todas sus secciones.

Para regresar a Lima debían embarcarse nuevamente en Mollendo, en el vapor Mantaro, y aprovecharon el 8 para dar un concierto gratuito y al aire libre en la emblemática Plaza Grau de aquel puerto (Coloma Gygax, p. 53). Así terminó la primera gira internacional de la Sinfónica, un evento que un importante medio chileno señaló como “la primera vez que uno de los conjuntos estables e importantes de América Latina cruza las fronteras en un gesto fraternal de acercamiento” (Revista Musical Chilena, 1946a). El éxito de la gira fue corroborado por la crítica de uno de los conciertos, publicada en el diario Unión de Valparaíso y que fuera reproducida por *El Comercio* de Lima:

El concierto tuvo tal jerarquía y se vio tanta musicalidad, tanta comprensión, tanto entusiasmo, tanto estudio, que puede mencionarse la presentación de la Sinfónica del Perú como un acontecimiento que se mantendrá por mucho tiempo en la memoria de los aficionados a la música, y revela que en América del Sur ya existen conjuntos dignos de que se les considere no como promesas, sino como efectivas realidades cada día más intensas. La Orquesta Sinfónica del Perú habla muy en alto de la cultura del país hermano y sólo cabe lamentar que su permanencia en Chile sea tan breve. (Pascal, 1946)

Cabe mencionar que la intensa actividad musical en los veranos de Viña del Mar en esos años, adonde concurrirían figuras como Arrau, Menuhin, Busch o Kleiber, fue el antecedente de lo que se convertiría luego en los famosos festivales de la canción organizados en la Quinta Vergara hasta el día de hoy.

EL DÉCIMO ANIVERSARIO

Luego de un progresivo crecimiento y un importante pico en la gira a Chile, año en el que además se crearon el Conservatorio Nacional de Música y las escuelas de música regionales del Norte y del Sur, era de suponer que la Sinfónica Nacional arribara a su décimo aniversario con una sensación de satisfacción y de optimismo hacia el futuro. Si bien ya



Programa de mano de concierto con Hermann Scherchen.

habían aparecido algunas circunstancias adversas, la percepción era de un crecimiento sostenido y de un apoyo generalizado al elenco. Luis Antonio Meza vivió ese momento como alumno del Conservatorio y recuerda el espíritu de esos años en su artículo *Cuarenta años del Conservatorio*. “Jamás hubo en el Perú tal despertar musical. Fueron años aurorales, de entusiasmo, optimismo y creatividad como no han podido repetirse, y estamos sumamente orgullosos de haberlos podido compartir” (Meza, 1986, p. 2).

No obstante, 1948, el año del décimo aniversario fue particularmente tenso para el Perú. El ambiente político polarizado entre el APRA y la clase propietaria era cada vez más difícil de manejar para el presidente Bustamante y Rivero. Un intento de relacionar esta situación con la marcha de la OSN se encuentra en el *Álbum musical de 1948* de José Sánchez Macuado, en el que el autor se pregunta sobre las causas de la baja asistencia a los conciertos matinales de ese año:

Pueda que este fenómeno se deba a las diversas y míseras tumultuosidades por las cuales está pasando nuestro pueblo, hay una agitación en todo orden de cosas y que tal vez constituyan los motivos suficientes para las cuestiones atendibles a la música. Pero si fuera esto lo cierto, ¿cómo es que los cines resultan pequeños para contener a las masas que frenéticas se vuelcan sobre todos los locales cinematográficos? (Sánchez Macuado, 1948)

Uno de los episodios más importantes de la programación de 1948 fue la visita del director alemán Hermann Scherchen, quien dirigió a la OSN en dos conciertos. Resaltaron en su concierto las selecciones de *El arte de la fuga* de Bach y los estrenos locales de la *Segunda Suite* de Stravinsky y del *Preludio para una tragedia griega*, del compositor suizo Walther Geiser, cuyo estreno absoluto había hecho el propio Scherchen el año anterior. Entrevistado por *La Prensa*, el director comentó su breve estadía en Perú:

En este país me he sentido por primera vez en un nuevo mundo. Así como hace años en Peiping me sentí por primera vez en Asia, en Lima y en la excursión que hice a la Sierra sentí, también, por primera vez algo hasta este momento desconocido que no me



Colección personal de Manuel Cuadros Barr

habían ofrecido ni Buenos Aires, ni Santiago, ni Montevideo. Es un país maravilloso en el que se juntan todos los panoramas, todos los climas, todas las épocas históricas. (*La Prensa*, 13.07.1948)

Carlos Sánchez Málaga y la Masa coral del Conservatorio Nacional de Música.

Para el concierto de aniversario, celebrado el 11 de diciembre, se convocó previamente a un concurso de interpretación, resultando ganadora la precoz pianista Anilú Romero del Valle, quien participó en la función de aniversario tocando el *Concierto para piano de Robert Schumann*. También se realizó un concurso de composición, que teniendo como jurados a Buchwald, Holzmann y Carlos Sánchez Málaga, declaró su premio como desierto.

Es interesante el programa del concierto, pues resume de cierta forma las tendencias en el repertorio de la orquesta durante sus primeros diez años. El inicio fue con el protocolar *Himno Nacional del Perú* y el prelude de *Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner*, en simbólico recuerdo del concierto inaugural de 1938. Al parecer esta fórmula Alzedo/Wagner funcionó muy bien en la primera década por la frecuencia de su programación en los conciertos protocolares y de aniversario. Además de evocar el primer concierto, con este gesto quizá se intentaba simbolizar el sello peruano-germánico de la orquesta en esos años. La obra de Schumann es lógicamente representativa del canon

EL CRECIMIENTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DURANTE SU PRIMERA DÉCADA SUSCITÓ NUMEROSOS ELOGIOS, TANTO EN EL MEDIO LOCAL COMO EN EL EXTRANJERO, CON REPERCUSIONES EN LA PRENSA DE PAÍSES COMO CHILE, ARGENTINA, BRASIL, MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS.



europeo que la OSN, como toda orquesta del mundo aborda hasta estos días. Luego, en el repertorio peruano tuvo énfasis el indigenismo, con sus piezas orquestales de mayor éxito: la *Kachampa* de Theodoro Valcárcel y el *Himno al Sol* de Daniel Alomía Robles. Entre las nuevas tendencias de la música compuesta en el Perú, se estrenó la *Obertura Festiva* de Rodolfo Holzmann, obra dedicada a la OSN en su décimo aniversario y a su director fundador, que coronó además la década más prolífica de su compositor.

Pero la atracción principal de la noche fue el estreno local de la suite *Petrushka* de Ígor Stravinsky, simbolizando la presencia de la música moderna y contemporánea en la primera década de la OSN. Para el cronista de *El Comercio*, pese a que se trataba de una obra compuesta hacía casi cuatro décadas, su recepción no fue del todo auspiciosa: “Es sobre la base de esta clase de creaciones que se conseguirá la superación del gusto del público, su comprensión por el arte de la época, que ya no debe, como ayer, recibir con desconcierto y casi diríamos frialdad” (*El Comercio*, 12.12.1948).

El interés que despertaba la Sinfónica Nacional podría ejemplificarse en la figura de José Sánchez Macuado, quien por iniciativa propia llevó un registro de todas las actuaciones de aquel año, recopilando las notas periodísticas y escribiendo sus propias crónicas de los conciertos y de algunos ensayos. Gracias a él tenemos algunos de los pocos testimonios escritos sobre las opiniones de los propios músicos acerca de la marcha de la orquesta y de las obras ejecutadas. Antes de la repetición dominical del concierto, Sánchez Macuado (1948) abordó a un par de ellos en el Municipal y les pidió opiniones sobre *Petrushka*:

Toda la música de Stravinsky es fruto de un trabajo de alta técnica. Cuando se ejecutan sus obras, la Sinfónica da la impresión de convertirse en una factoría inmensa en la que cada instrumento es un dínamo, es una fuente poderosa de energía y que hace un todo sonoro fantástico pleno de una seducción emocional que maravilla. Lástima que Stravinsky tenga tan malos imitadores. (Alberto Díaz Robles, viola)

El público se ha quedado frío, desconcertado, creo que la música moderna es mejor comprendida por el elemento joven. Petrushka es una obra notable. (Harold Franken, viola)

Lo evidente es que el crecimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional durante su primera década suscitó numerosos elogios, tanto en el medio local como con comentarios que se fueron sumando desde el extranjero. En febrero de 1942, el periodista Raúl María Ferreira entrevistó a Heitor Villa-Lobos, quien comentó brevemente a *El Comercio* el 1 de marzo de 1942: “Ah! -me dice- en el Brasil no se conoce el Perú, muy poco. Me dicen que la orquesta de ustedes es muy buena... es todo lo que sé...”.

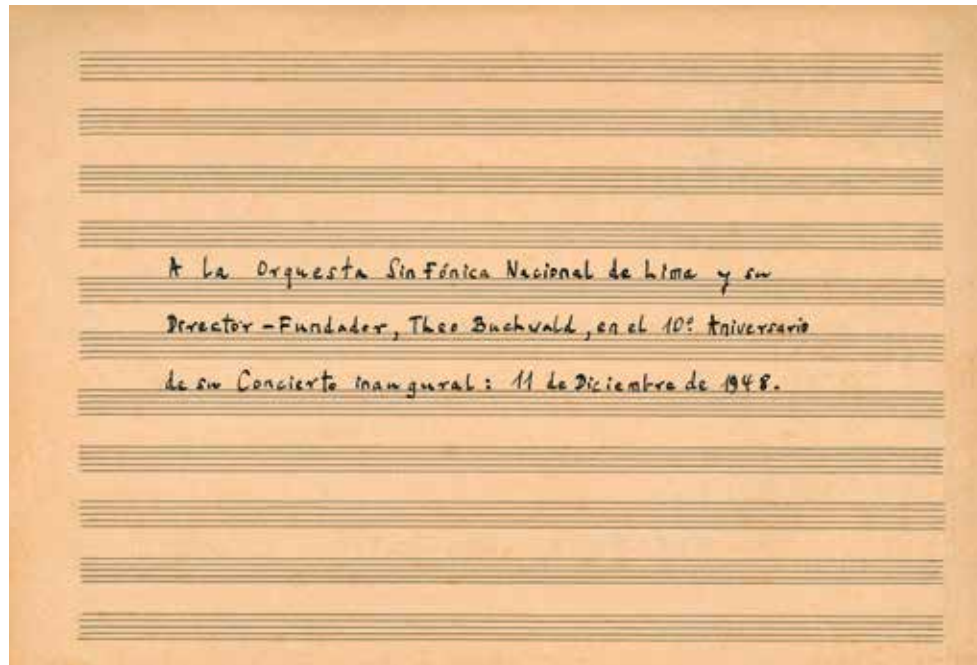
Por su parte, *La Prensa* de Buenos Aires publicaba en enero de 1943:

La Orquesta Sinfónica Nacional de Lima [...] desarrolla en el Perú una intensa actividad cultural [...] sus programas representan con gran eclecticismo un verdadero panorama de la música sinfónica de todos los tiempos y de todos los países. La nueva y floreciente escuela sinfónica del Perú tiene en esa orquesta una fecunda propulsora de su progreso y evolución. (*La Prensa* (Buenos Aires), 23.01.1943)

En el mismo sentido se expresaría el diario *Noticias gráficas* de Buenos Aires ese mes y el diario *El Redondel* de México al año siguiente. Tras dirigir la orquesta en 1948, Hermann Scherchen afirmaría que

la Orquesta Sinfónica de Lima [...] es un conjunto excelente, que justifica, en la forma más amplia, la reputación de que disfruta en el extranjero. Cuenta con solistas de extraordinaria capacidad y sus primeros violines son admirables. Sabe trabajar rápida y disciplinadamente, amoldándose a los más diferentes estilos. (*La Prensa*, 13.07.1948)

La revista musical argentina Polifonía le dedicó un apartado auspicioso en marzo de 1949:



Archivo OSN

Dedicatoria de la
Obertura Festiva de
Rodolfo Holzmann.

[...] la OSN ha realizado obra sólida y fecunda de cuyos frutos, incuestionables, dan clara idea las cifras que ilustran la síntesis global de la tarea cumplida en esta primera década, durante la que se ha puesto de manifiesto la existencia de una orientación clara y acertada, materializada con sentido de la continuidad y espíritu constructivo [...] Tras esta primera etapa cabe esperar que afianzada ya entre las primeras orquestas latinoamericanas, la OSN de Lima prosiga la intensificación y perfeccionamiento de su obra, mediante la consagración, el entusiasmo y el renovado afán de superación por parte de cuantos contribuyen a su existencia y funcionamiento, conscientes de la jerarquía de su misión. (Polifonía, marzo de 1949)

Carlos Raygada, en *Peru: A decade of Orchestral Growth* (Raygada, 1949), amplía el alcance del éxito de la música sinfónica del Perú en esta década, al incluir también la labor de la Asociación Orquestal de Arequipa, que en 1949 cumpliría su décimo aniversario.

LA ERA BUCHWALD: II. LA DÉCADA CRÍTICA

En la ya mencionada entrevista que le hiciera *La Prensa* a inicios de 1939, Carlos Raygada había vaticinado que, para referirse a la OSN, en algunas circunstancias no le quedaría más remedio que “utilizar el modo lamentoso de La menor” (*La Prensa*, 08.02.1939). No abundó en detalles, pero sí ensayó una explicación en un sentido general, que se asentaba en prácticas frecuentes y destructivas de nuestra sociedad. El temor de Raygada se haría realidad a partir de 1949.



Diario El Comercio

Manuel A. Odría y su señora esposa María Delgado en el palco presidencial del Teatro Municipal de Lima, escuchando el Himno Nacional tocado por la OSN al inicio de una función de *Aída* de Verdi, en mayo de 1950.

Entre nosotros, y sobre todo en materia de arte, estamos siempre en peligro de que las cosas buenas se dañen. La única plaza que tenemos en Lima pavimentada con bloques de piedra, la Plaza San Martín, empezó a sufrir leves hundimientos hace algún tiempo. Un escritor limeño, haciendo honor a nuestra tradicional maledicencia, pero bien basado en nuestro antecedente criollo, decía con amarga sonrisa: “Aquí todo lo bueno se hunde...”. A eso he querido referirme. Y más concretamente, quiero aludir al peligro -que siempre nos amenaza- de que el sistema de las 'influencias' y la manía de las "recomendaciones" que aquí imperan, puedan echar por tierra los buenos propósitos que han inspirado este lujo de la Sinfónica, especie de juguete nuevo que todo el mundo querrá aprovechar y manejar según sus intereses [...] (*La Prensa*, 08.02.1939)

A poco más de un mes del concierto por el décimo aniversario de la OSN se produjo el golpe de Estado del general Manuel A. Odría. Hacia el fin de su mandato, el gobierno de Bustamante y Rivero había quedado atrapado entre los fuegos del APRA y de la derecha, y sufrió intentos golpistas de ambos lados. Finalmente, la oligarquía aliada con el ejército tomó el poder.

El nuevo gobierno militar se amparó en el crecimiento de las exportaciones y de la inversión extranjera, en el contexto de la Guerra de Corea y de la



Archivo OSN

Roberto Benzi dirigiendo a la OSN en el Teatro Municipal de Lima (1950).



Colección personal de Manuel Cuadros Barr.

Montaje de *La Traviata* auspiciado por el gobierno, con participación de la OSN, en 1950.

reconstrucción europea tras la segunda Guerra Mundial. Lo que directamente impactó en el desarrollo de la Sinfónica Nacional fue, en principio, la reducción del Estado en favor de las políticas económicas liberales dictadas por el mercado, y la rígida política de seguridad que influyó no sólo en el desarrollo de la vida política sino también de la vida intelectual y cultural del país. Pero, ante todo, influyó el carácter restaurador y reaccionario del gobierno en su intento por reeditar el viejo modelo de la república aristocrática.

Ya desde inicios de 1949 se instauró, por primera vez desde la fundación de la orquesta, un clima de tensión entre el gobierno y la dirección de la OSN. La primera medida que alimentó el distanciamiento fue la disolución, en junio, del Consejo Directivo de la Cultura Musical, organismo del que dependía directamente la orquesta desde 1943 y que había dado buenos resultados en la gestión del elenco. El Consejo era, además, responsable de la creación del Conservatorio Nacional de Música y de las escuelas regionales de música de Arequipa y Trujillo. En su lugar, se creó el Consejo Nacional de Educación Artística, dependiente del Ministerio de Educación. Es decir, se pasó de pertenecer a un organismo especializado en la problemática musical del medio local, a un ente general que veía también la actividad de otros ramos artísticos. Ese solo hecho constituía una clarinada con no muy buenos augurios para la Sinfónica.

La tensión adquiriría un tono mayor a partir de octubre de ese año, cuando el gobierno decidió conmemorar el primer aniversario del golpe con un evento multitudinario titulado 'Feria de Octubre'. La Sinfónica participó también en estas festividades con el concierto 'Festival de Música Peruana' en el Teatro Municipal, aunque el grueso de las actividades se concentró en el Campo de Marte. Allí, al aire libre, se instalaron una portada monumental provisional, *stands* y un gran parque de atracciones y juegos mecánicos. Al terminar la feria, por primera vez en su historia, la OSN se vio impedida de realizar sus acostumbrados conciertos de verano en el Campo de Marte, puesto que las

instalaciones del *Auditorium*, que como recordamos, habían sido construidas a sugerencia de Buchwald específicamente para los conciertos al aire libre de la orquesta, no se encontraban despejadas y en las condiciones necesarias aún en los primeros meses de 1950. Situación que se dilató durante el transcurso de ese año. Tras reanudarse las actividades en el *Auditorium* en 1951, Carlos Raygada (1951) comentó que “otra de las consecuencias de aquella Feria fue el lamentable estado en que quedó el auditorium, en vista de lo cual se resolvió llevar a cabo la temporada sinfónica sin la habitual comodidad de la zona de asientos”.

TENSIONES CON EL PODER: EL AFFAIRE BENZI

Otras circunstancias evidenciaron ante la opinión pública el escaso margen de autonomía que tenía en este período el director de la OSN para manejar al elenco, situación distinta a la de años anteriores. Una de ellas fue la convocatoria a un concurso para la provisión de plazas de siete instrumentistas en noviembre de 1950. El día 12 se anunció públicamente el jurado integrado por Carlos Sánchez Málaga, Theo Buchwald, Andrés Sas, Héctor Cabral y José Jaime Aicua. Sin embargo, a fin de mes, el Ministerio de Educación anunció que esta comisión sería presidida por Pedro Benvenuto, Director de Educación Artística y Extensión Cultural de dicho ministerio.

Hacia pocos meses se había dado un caso que adquirió cierto tono amarillista en los medios de Lima. El niño italiano Roberto Benzi llegó a fines de Setiembre a Lima, traído por Conciertos Daniel. Y la prensa se encontró con un tema muy explotable: el precoz genio de la dirección de orquesta, aplaudido a nivel internacional, era impedido de dirigir la Sinfónica Nacional. Surgieron las más diversas especulaciones y, dado su cargo, Theo Buchwald se convirtió en uno de los principales blancos de éstas. El diario *Última Hora* bautizó a este caso como el “*affaire Benzi*” y responsabilizó a Buchwald por esta situación: “Dicen por ahí que el director permanente de nuestra orquesta ha sentenciado que él no puede permitir espectáculos circenses a costillas de su conjunto” (*Última Hora*, 30.09.1950).

Así, un tema aparentemente anecdótico comenzó a adquirir otro matiz.



Diario Última Hora

El "affaire" Benzi en la prensa escrita.

Última Hora había sido fundado ese año, siendo el primer medio de prensa en emplear el lenguaje coloquial y, por tanto, pionero de la prensa popular en el Perú. Su acogida estaba vinculada al vertiginoso proceso de migración que se producía Lima. Al apostar por este caso con apasionado interés, el diario demostraba que el arraigo popular de la Sinfónica –en virtud a su intensa campaña de difusión realizada durante una década– era en aquel momento notable. Los propios redactores dieron cuenta de ello en el fragor de esa especie de cruzada: “Los amantes de la gran música, que en este medio no son una élite, sino gran público de opinión consciente y cultivada, quieren ver al Niño Genio al frente de nuestra Sinfónica” (*Última Hora*, 02.10.1950).



Diario Última Hora

Otro recorte sobre el "affaire" Benzi.

Convertido así en un tema de interés nacional se especuló, incluso, con una moción parlamentaria pero, finalmente, se anunció una intervención oficial del Ejecutivo a solicitud de Conciertos Daniel: el Ministerio de Educación aprobó ceder a la Sinfónica Nacional para que, en un ensayo abierto, una comisión presidida por el director de Educación Artística y Extensión Cultural –secundada por Buchwald, Sánchez Málaga (director del Conservatorio) y otros músicos notables– se analizara la capacidad de Benzi para dirigir a la orquesta.

Aprobado por la comisión, y además por unos atónitos y efusivos músicos de la orquesta, la prensa celebró la decisión. El niño Benzi dirigiría a la Sinfónica. Se ofrecieron entonces dos conciertos en el Teatro Municipal. No exagera tanto Raygada al decir que “todo Lima estaba pendiente” de la posible realización de aquellas funciones. Constituyeron ambas un éxito resonante en todo el espectro del público y la crítica, así como para los integrantes de la orquesta, como resumió *El Comercio* (15.10.1950):

Para evitar las manifestaciones callejeras, al concluir el concierto, Roberto salió por la puerta lateral del teatro, pero la gente aglomerada en aceras y calzadas formaba una muralla humana que lo aplaudía y seguía y empujaba. Todos querían verlo, darle la mano, felicitarlo; manifestarle su asombro por lo que es y por lo que hace.

Dado el éxito se realizó un tercer concierto en el gran salón de fiestas de

Palacio de Gobierno, en donde Benzi dirigió como número final el *Amanecer Andino* de Alomía Robles. El presidente Odría lo felicitó y le obsequió una medalla de oro con la dedicatoria y la fecha de esa audición.

Finalmente, en lo que fue un verdadero baño de popularidad para el precoz director, se realizó un concierto extraordinario en el *Auditorium* del Campo de Marte, habilitado de emergencia tras los estragos de la 'Feria de Octubre'. El evento fue organizado por la Compañía Embotelladora Coca Cola S.A. bajo los auspicios de la Presidencia de la República. La empresa se encargó de la venta de boletos (a tres soles) a través de unos quioscos instalados en las plazas de Armas, San Martín, Bolognesi y en la plazuela La Merced. La recaudación "iría a beneficio de la campaña antituberculosa del Comité Peruano de Socorro a los Niños y de la adquisición de juguetes del Comité de Navidad del Niño Peruano" (*La Prensa*, 21.10.1950).

Al *Auditorium* asistieron de 20,000 a 30,000 personas gracias a la mencionada ausencia temporal de bancas, y sin contabilizar a las personas que quedaron fuera del recinto. Al día siguiente un cronista de *El Comercio* informó que, ya iniciado el concierto, había una enorme cola que se extendía hacia la zona norte del parque, una "barrera humana que inútilmente pugnaba por entrar", además de una "inmensa cantidad de público que [...] bordeaba, en extensa serpentina, los contornos del campo" (*El Comercio*, 24.10.1950. Otro gran número de personas escuchaba por la radio de sus autos, estacionados fuera del cerco de seguridad resguardado por la policía. Al terminar el concierto, Benzi tuvo que salir del Campo de Marte en un patrullero especialmente asignado para tal fin. Eran las postrimerías de octubre y el caso Benzi llegaba a su fin luego de un mes de amplia cobertura.

Probablemente ese haya sido el concierto más multitudinario en la historia de la Sinfónica Nacional. De ello se podría colegir que el gobierno militar de turno tenía un vivo interés en apoyar la actividad de la orquesta. Sin embargo, tras ese éxito se esconde la ambigüedad del clima de tensión. La indiferencia del gobierno frente a la situación del *Auditorium* en 1950 y su desinterés por solucionar el problema fue inversamente proporcional al enorme éxito y a los grandes beneficios políticos que podría dar un concierto multitudinario



Buchwald y Benzi.



Cobertura periodística del concierto con Benzi.

de Benzi. Salieron triunfantes el gobierno y la empresa privada, representada por Concierdos Daniel, pero, sobre todo, por la Coca Cola, que demostró que el olfato para los negocios y los réditos económicos se pueden extender a todas las áreas, incluso a las aparentemente menos lucrativas como la música sinfónica. ¿Ganó también la OSN? Sí, pero como veremos luego, fue una especie de triunfo pírrico, que no tenía sustento en un entendimiento real de la misión del elenco, lo cual se tradujo en un apoyo muy disparejo y oportunista.

Evidentemente, el gran perjudicado de este caso fue Buchwald, quien sufrió una campaña de desprestigio en la prensa, reforzada por la desautorización del propio gobierno. No quedó claro, finalmente, cuál fue el verdadero motivo del problema generado en torno a la posible presentación del niño Benzi con la OSN pero, incluso, si se hubiese tratado de una oposición del propio Buchwald, en un marco de equilibrada autonomía como el que se tuvo la década anterior, la decisión del director de la orquesta se hubiera respetado o, en todo caso, negociado internamente. A pesar de los paños fríos puestos por Raygada –quien atribuyó la crisis a los inconvenientes administrativos por la minoría de edad del director visitante– y a pesar de las fotos públicas de Benzi y el director de la OSN juntos, así como las opiniones posteriores del segundo (“es un caso único en la historia. Su control, sonorabilidad [*sic*] y manejo de la orquesta es asombroso”), el daño ya estaba hecho.

IMPOSICIONES CASTRENSES Y DEGENERACIÓN DE LAS TEMPORADAS SINFÓNICAS

Tal como hicieron los presidentes anteriores, el general Odría asistía a los conciertos de gala por Fiestas Patrias ofrecidos por la Sinfónica Nacional. Sin embargo, su asistencia sería más asidua a los conciertos de ópera que se empezaron a organizar en aquel momento. Por decisión del Ministerio de Educación, en 1950 se inauguró una prolongada temporada de ópera con actuación de la Sinfónica Nacional. Su éxito entre el círculo de aficionados a dicho género en Lima alimentó una corriente de opinión en torno a la posible creación de una Escuela Nacional de Ópera. Este interés se concretaría en 1951 con la creación de la Compañía Nacional de Ópera, que participaría en

la también flamante Temporada Oficial de Ópera.

El Estado decidió incluir en estas temporadas operísticas a otro de sus organismos musicales: el Conservatorio Nacional de Música. Puesto que ya se había establecido como tal, y que había sobresalido por la formación de sus masas corales, se dispuso la participación de sus elementos en las funciones. El Conservatorio comunicó la voluntad de respetar la decisión de los estudiantes de no tomar parte de estas funciones, gesto que tuvo como consecuencia la separación del cargo de su director, Carlos Sánchez Málaga, quien fue derivado a la dirección de la Escuela Regional del Sur, en aquel momento una dependencia del Conservatorio. En palabras de Luis Antonio Meza, este acto se realizó “en aras de la estulticia de la dictadura militar de entonces, que con ese gesto inconsulto le causó un daño a la educación musical del país” (Meza, 1986, p. 2). Le sucedería Andrés Sas en el cargo quien, tras una corta gestión tuvo, en opinión de Meza, "una salida brusca, inesperada y resultado de la total incompreensión con las autoridades de Educación".

Estas temporadas se realizaron durante buena parte del gobierno de Odría, con participación de la Sinfónica Nacional dirigida por los italianos Tino Cremagnani y Anton Rocco Guadagno. Carlos Raygada comentó en julio de 1950, al recibir la orquesta una medalla por parte de la Municipalidad de Lima, que en más de once años la difusión de la música sinfónica por parte del elenco solo se había interrumpido en tres momentos: durante el viaje a Chile en 1946, tras la ‘Feria de Octubre’ y con la temporada de ópera. Las dos últimas dentro del gobierno de Odría. La irregularidad en las temporadas sinfónicas de la orquesta se hizo más notoria en 1951. A fines de ese año, Celso Garrido-Lecca escribió en *El Comercio*:

La Orquesta Sinfónica Nacional, que es el elemento de mayor trascendencia y alcance, la piedra fundamental que sustenta nuestra vida musical, ha ofrecido en el transcurso de la temporada pasada unos cuantos conciertos sin ninguna regularidad. Es obvio que esta ausencia de conciertos de la OSN ha afectado notablemente el desarrollo y prestigio de la cultura artística, que en años anteriores se encontraba en un franco progreso, ya que en otros países se



Colectión personal de Manuel Cuadros Barr.

Parte del reparto de *La Traviata* en 1950: Maruja Pons y Manuel Cuadros.



Colección personal de Manuel Cuadros Barr

Cantantes del reparto
para la función de *La
Traviata* en 1950

consideraba a nuestra capital como una de las ciudades que en pocos años había logrado un nivel musical muy alto. (Sánchez Málaga, 2012, p. 200)

Garrido-Lecca (1951) también se refirió a la temporada de ópera con un comentario perfectamente aplicable no sólo a esa época, ya que “con muy raras excepciones se ha salido del marco de la ópera verista italiana y ello nos estrecha el horizonte para poder apreciar en su totalidad el género lírico que nace en el siglo XVI y se extiende hasta nuestros días”. En ese sentido, Luis Antonio Meza señala que:

Cierto quisquilleo operático de aquellos años, que veía en este género sólo aspectos pomposos, extrínsecos y banales, como los estrenos con el regimiento escolta en plena gala haciendo la guardia en el Teatro Municipal, y una general desinformación en materia de música, hicieron creer a nuestros uniformados gobernantes de aquellos alegres años que la música únicamente podía venir de Italia. (1986, p. 3)

Pero las interrupciones a las temporadas sinfónicas del elenco también estaban marcadas por actividades meramente protocolares o con fines de puro entretenimiento. Esta situación llevó a Armando Sánchez Málaga a afirmar que “lamentablemente, el impulso de los primeros diez años de existencia de la orquesta se vio frenado a raíz del gobierno militar. La dictadura interfería su actividad regular, obligándola a realizar servicios que no le correspondían y restando autoridad a su director” (Sánchez Málaga, 2012, p. 200).

Todo apuntaba a que se había regresado a una situación muy parecida a la que atravesó la difusión de la música sinfónica en el Perú antes de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional: preminencia de la ópera, uso extendido de las orquestas para cumplir la función de entremés musical en eventos de diversa índole y, finalmente, dispersión e irregularidad de las temporadas sinfónicas.

EL DECIMOQUINTO ANIVERSARIO. ESTADILLO Y AGUDIZACIÓN DE LA CRISIS

Durante los primeros cuatro años del gobierno del general Odría, surgieron de manera esporádica diversas voces que manifestaron su alarma y preocupación. Ante la diversidad de eventos a los que la orquesta era obligada a ir para cumplir fines protocolares y de entremés musical, se dijo que su labor se veía “desmedrada por esta clase de servicios no compatibles con los propósitos de su existencia misma” (*Espacio*, octubre de 1951), que “se le lleva de aquí para allá, se le toma tal o cual festival sin categoría, se le hace tocar en fiestas, banquetes y 'veladas patrióticas' y en cuanto festival de beneficencia se celebra en Lima” (*La Prensa*, 03.12.1950).

En 1953 la orquesta arribó a su 15° aniversario en una evidente crisis y en condiciones muy diferentes a las celebraciones realizadas por su primera década. Es más, cualquier intento de conmemoración entraba en contraste con la realidad. Tras el concierto de aniversario, realizado con poco público, se hizo notar por primera vez un cambio en el discurso sobre la labor de la Sinfónica. Un sector de la prensa, impaciente y poco flexible, habla ya de una crisis instalada. Sin embargo, un grupo más amplio hace notar su preocupación. Enrique Iturriaga (1954) comenta, en su resumen del año 1953, acerca de los 15 años de la OSN en *El Comercio*:

Toda esta actividad, de gran valor para la cultura musical de nuestro país, no ha rendido, sin embargo, los frutos que podían esperarse debido a falta de planeamiento por parte de los organismos directores, que una vez fundada la orquesta la abandonaron a su suerte quitándole lentamente todo apoyo. [...] Creemos que la Orquesta Sinfónica, constituida tal como está actualmente, pero con su trabajo bien ordenado y amparada por las autoridades, puede desarrollar ampliamente su labor dentro de una eficiencia y calidad artística digna de los más adelantados países.

En un artículo publicado el mismo día (1 de enero de 1954) en *La Prensa*, Sebastián Salazar Bondy (1954) también abordó este asunto:



Diario La Crónica

Nota periodística representativa de aquel momento del elenco.



Diario La Prensa

Consecuencia de la crisis del elenco y del alza del impuesto sobre los espectáculos en 1955.

Quince años de fundada cumplió la Orquesta Sinfónica Nacional. 'Wanderer', crítico musical de La Prensa, ha analizado con frases incisivas y precisas el decadente estado en que vive esta institución nacional, utilizada constantemente para los fines menos compatibles con su objetivo primordial. Pocos han sido los directores extranjeros y concertistas que nos han visitado y menor, por cierto, el número de estrenos musicales de que el público ha podido gozar. En este orden, como en ninguno de los anteriores (las otras artes analizadas), el caos y la depresión son alarmantes, y no se vislumbra ni lejanamente ningún intento de restablecer la normalidad.

En 1954 prosiguieron los intentos por entender la crisis y ofrecer soluciones. Había un tema presupuestal -hasta ese momento no se había buscado el respaldo de la empresa privada- y también existía un problema de sueldos, tanto que algunos afirmaban que "choferes, mecánicos y mozos ganaban salarios más elevados que la mayor parte de músicos de nuestra primera orquesta" (*La Prensa*, 14.02.1954). El contexto coincide con una gran devaluación de la moneda que, al año siguiente, llegaría a su punto más crítico.

Ante la situación, los propios instrumentistas del elenco se organizaron y buscaron apoyo. En 1955 se formó lo que fue probablemente el primer grupo de delegados de la orquesta, con los profesores Castro, De Marzi, Abarca y Bellacci. La prensa y los músicos reconocieron la crisis de la orquesta y se preocuparon por buscar soluciones. En julio de 1955, se dio un golpe de gracia: el impuesto sobre los espectáculos subió en 30%, por lo que el público asistente a los conciertos, que ya había venido escaseando, se redujo en forma considerable. Así se empieza a hablar de "menos público que músicos" (*La Prensa*, 07.06.1955), haciendo alusión al concierto ofrecido con el pianista puertorriqueño Jesús María Sanromá, que tenía como atractivo no sólo la presentación de un reconocido solista internacional, sino también la realización del estreno en Perú del *Concierto en Fa* de Gershwin. Antes de salir del país, Sanromá declaró que había sido informado previamente, por un músico de gran reputación, que la orquesta del Perú estaba en un muy mal momento pero que, sin embargo, lo que él encontró fue un elenco con buenos elementos, pero desalentados y con poco apoyo.

Los críticos de música de Lima redactaron y firmaron un comunicado haciendo un llamado a los diferentes sectores para que tomen parte en pro de una recuperación. Rubricaron el documento José Durand, Enrique Iturriaga, Mario Estenssoro y Pablo de Madalengoitia. Para setiembre, y tras una intensa campaña en los medios, se logró finalmente la supresión de la medida que había generado el aumento del impuesto a los espectáculos. Sin embargo, en 1956 ya se hablaba de un posible receso de la orquesta si no se resolvía la crisis y otros medios anunciaron que el elenco estaba en peligro de desintegrarse porque atravesaba por un proceso de éxodo de sus integrantes.

Eran los momentos finales del gobierno del general Odría, quien convocó a unas elecciones en las que, por primera vez, se contaría con el voto femenino en el país. Con fuerte apoyo del APRA –partido proscrito durante el Ochenio– Manuel Prado y Ugarteche asumió nuevamente la presidencia luego de una década. Víctor Raúl Haya de la Torre moderó su discurso antimperialista y su partido dejó de ser perseguido. Sin embargo, el ala más radical se separó y fundó el APRA Rebelde, movimiento que tendría protagonismo en la historia peruana del siguiente decenio.

RETROSPECTIVA: LA OSN Y LA RESTAURACIÓN OLIGÁRQUICA

Pese a la crisis de la orquesta durante el Ochenio hubo también aspectos positivos. En 1952 se sincronizó el proyecto de creación de las grandes unidades escolares con la inauguración de una nueva serie de presentaciones de la orquesta: los Conciertos Magisteriales, funciones didácticas dedicadas a los maestros de escuela. En mayo de 1953 se extendió también el número de plazas de instrumentistas, llegando a 87, el número más alto hasta ese momento. Por otro lado, pese a las interrupciones de la actividad sinfónica, el elenco siguió recibiendo, aunque en menor medida, a artistas internacionales de gran nivel como Sergiu Celebidache, sucediendo lo mismo con los estrenos musicales. Finalmente, también se dieron diversas giras nacionales, entre ellas la primera visita de la orquesta a la selva peruana (Iquitos). Sin embargo, en el balance, el Ochenio puede ser recordado como el primer período de crisis del elenco.

¿A qué se debió realmente esta crisis? Una posible lectura es que pudo ser un



Estreno del *Réquiem* de Verdi en el Perú, en 1951.



Quinteto de vientos conformado por miembros de la OSN en 1959.

fiel reflejo del proyecto restaurador y reaccionario del gobierno militar que se había instalado en el Perú. En perspectiva pareciera que fueron los propios desafíos antioligárquicos planteados por el comunismo y el APRA en las décadas de 1920 y 1930, los que contribuyeron al ambicioso proyecto de la creación de una orquesta del Estado con una proyección verdaderamente popular. Aunque esto se concretaría finalmente en el marco de las políticas sociales de Benavides, que justamente estaban dirigidas a apaciguar el creciente descontento ciudadano. La orquesta se creó, además, en un momento en que el discurso sobre la música sinfónica, quizá favorecido por las ideas keynesianas de la década de 1930, estaba fuertemente enraizado en un proyecto de progreso y de elevación espiritual de las naciones.

La orquesta nacional no había nacido como un elenco de ópera y de proyección principalmente elitista, como se comportó durante las temporadas nacionales de ópera durante el gobierno de Odría. Más bien fue una orquesta que nació sinfónica y popular. Y quizá por esa condición el proyecto de la creación de una orquesta estable en Lima no se pudo concretar antes. Las políticas del nuevo gobierno militar, inspiradas en un retorno idealizado hacia la república aristocrática, llevaron a la Sinfónica a una situación equivalente al momento previo a su creación. Fue su carácter verdaderamente popular, y no populista –como en el caso Benzi– la razón de su éxito en la primera década, tanto para sus propósitos musicales como para su propia misión de difusión nacional.

A pesar de todo, no se podría hablar de un retroceso absoluto de la Sinfónica durante estos años, ya que se siguieron manteniendo algunos elementos de la década anterior. Tampoco hay elementos para afirmar que existió una campaña consciente de demolición de la orquesta de parte de la dictadura. Tal parece que lo que sucedió es que el gobierno militar del '48 no entendió –o no quiso entender, o entendió a su manera– el proyecto y la misión de la

Sinfónica Nacional, y todo aquello que le había dado un arraigado y sólido éxito durante su primera década de existencia.

Los últimos años de la década de 1950 se caracterizan por el inicio de un período de recuperación en la Orquesta Sinfónica Nacional, que comienza aproximadamente al final del gobierno militar, pero que se afianza con el pasar de los años del gobierno de Manuel Prado.

Así como el momento más crítico de la orquesta generó un cambio en el discurso público en torno a su actividad, esta corriente se iría desviando hacia la figura del director titular. Las tensiones con el gobierno habían derivado en un cierto deterioro de la imagen de Theo Buchwald ante la opinión pública. Pero a nadie se le había ocurrido sugerir un cambio en la dirección del elenco. Sin embargo, luego de 1953, sin que mediara una campaña organizada, algunas voces comenzaron a mencionar esa posibilidad.

Se hablaba de un agotamiento natural de Buchwald, y en los casos más extremos, de falta de entusiasmo e interés. Estos últimos comentarios menoscababan sus credenciales personales y artísticas para mantenerse al frente de la OSN, y olvidaban su ardua lucha para dar forma al proyecto de la orquesta y conseguir el apoyo del gobierno, así como su capacidad para situar al elenco, con calidad, en un lugar muy alto durante su primera década. Sin embargo, el agotamiento al que aludían era real, pero respondía a una coyuntura más compleja.

Probablemente fue Buchwald el principal afectado por la crisis de la Sinfónica en aquella década. Se sumaron quizá otras razones de índole personal, como las consecuencias psicológicas del exilio. Armando Sánchez Málaga (2012) señala que “cuando en 1956 se restableció el régimen democrático, ya su salud y el entusiasmo inicial habían declinado”(p. 159). Mientras la orquesta iniciaba un proceso de recuperación, no sucedía lo mismo con la trayectoria artística y personal de su director.

Con el retorno de Erich Kleiber en 1954, luego de once años de ausencia en Lima, y tras el gran éxito de sus conciertos, se propagó una corriente de



Foto: Eva Lewitus

Eugen Cremer al violín.
Lo acompaña al piano
Hans Lewitus.



Colección personal de Manuel Cuadros Barr

En un camerino del Teatro Municipal, en 1956, departen Luis Herrera de la Fuente y Manuel Cuadros.

opinión solicitando su permanencia en el país. Según esta propuesta, la dirección de la OSN sería compartida entre Buchwald y Kleiber. No obstante, pese a haber trascendido al Senado, la iniciativa no prosperó. Al agudizarse la crisis, los medios volvieron a considerar esta posibilidad. Como contraparte, otras voces reconocían que no existía en el país alguien más idóneo que Buchwald para el puesto e, incluso, en el ámbito internacional ya que, dado el sueldo que percibía, ningún otro director de prestigio se interesaría en venir a dirigir la orquesta. Finalmente, quizá con el recuerdo vivo de esta última visita de Kleiber, se sugiere la organización de ciclos de conciertos con directores internacionales que, viniendo una o dos veces al año, podrían contribuir a repotenciar y animar al elenco.

Esa idea se concretaría en 1955 con la llegada del director mexicano Luis Herrera de la Fuente quien, desde entonces y durante el resto de la década, sería invitado a dirigir diversos ciclos de conciertos, siempre con notable éxito. En su segunda función dirigió el estreno local de *El sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schoenberg. Al año siguiente, el propio Herrera dirigiría la misma obra y ofreció además el estreno local de la *Décima Sinfonía* de Shostakovich, obra terminada de componer a comienzos de esa década. También incluyó la reposición de la *Canción y Muerte de Rolando* de Enrique Iturriaga. Y, probablemente en el momento más recordado de su presencia en el Perú de aquellos años, realizó la primera ejecución completa de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pues antes Kleiber la había estrenado sin el último movimiento ya que Lima carecía de una masa coral idónea. En su calidad de director invitado, los programas de Herrera eran los únicos que recordaban el impulso que dio Buchwald a los estrenos durante la década anterior.

Los movimientos en torno a la dirección titular darán un paso más allá en 1956.

El 27 de julio, un día antes de la transmisión de mando presidencial, se anunció que el director rumano Jean Constantinescu llegaba a Lima, procedente de la Argentina, contratado por la Dirección de Cultura para dirigir la OSN. Fue recibido por diversas personalidades, entre ellas Theo Buchwald, quien tres días después dirigiría el concierto de gala con asistencia del reelecto presidente Prado. Sobre Buchwald, el diario *El Comercio* comentó que “estaba conduciendo quizá por última vez a la Sinfónica, pues sería reemplazado por un director rumano” (*El Comercio*, 27.06.1956).

Constantinescu dirigió por espacio de un mes un ciclo de seis conciertos. En su primera presentación debutó también el alemán Eugen Cremer, nuevo concertino de la orquesta tras la muerte de Bronislaw Mitman y el período de Virginio Laghi como concertino encargado. Cremer había sido integrante de la orquesta de la Ópera Estatal de Berlín y, luego, concertino de la Orquesta Filarmónica de Berlín durante la dirección de Wilhem Furtwängler, desde donde se trasladó a Argentina, antes de arribar al Perú. Estos conciertos tuvieron una recepción muy positiva. Tras la última presentación, se anunció que Constantinescu partiría para cumplir obligaciones previamente contraídas con otros elencos del continente y se reincorporaría al mes siguiente. Sin embargo, no se volvió a saber de él. A partir de entonces se mantendría Buchwald solitario en el cargo, siempre apoyado por Armando Sánchez Málaga, quien luego de culminar sus estudios en Chile, se incorporó como director auxiliar de la orquesta en junio de 1957.

BUSCANDO UNA SALIDA: EL COMITÉ EJECUTIVO DE LA OSN Y EL CONSEJO NACIONAL DE MÚSICA

Los esfuerzos para salir de la crisis se concretaron principalmente en un proceso de reorganización técnica y administrativa de la orquesta. La Resolución Suprema No. 337 de setiembre de 1957, firmada por Jorge Basadre como Ministro de Educación, creó el Comité Ejecutivo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Este comité estuvo conformado por Antonio Olivas, personero del Ministerio de Educación Pública; Renato Bellacci y Miguel Abarca, personeros de la Asociación de Profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional; Theo Grellaud, representante del personal administrativo de la orquesta; y Armando Sánchez



Revista Cultura Peruana

Erich Kleiber dirigiendo a la OSN.



El Informativo de la OSN, órgano de difusión del Comité Ejecutivo.

Málaga en función de secretario general.

El comité se encargó también de la organización de la siguiente temporada, en el que la orquesta celebraría sus primeras dos décadas de labores. Para el concierto de aniversario, el elenco fue dirigido por Buchwald y Sánchez Málaga, y contó con la participación solística de la pianista peruana Teresa Quesada.

El Comité Ejecutivo sería apoyado por el flamante Consejo Nacional de Música. Esta entidad fue creada poco antes del inicio de la temporada de 1959 y se encargará de la organización de las labores de la orquesta, donde también tuvo que lidiar con un presupuesto escaso, insuficiente para financiar la remuneración de los músicos y la contratación de artistas extranjeros de relevancia. Se ideó entonces una solución sobre la marcha, que fue publicada por el Consejo en el primer programa de mano de la temporada del año siguiente:

Para solucionar este problema el Consejo Nacional de Música apeló [...] a la generosidad de veinte personas o firmas comerciales, que asumieron el riesgo de pagar a pro-rata, entre ellas, el déficit que pudiera arrojar esa Temporada. A pesar del factor adverso del tiempo por haber iniciado el Consejo sus actividades muy poco antes del comienzo de la Temporada, ésta tuvo un desarrollo brillante que fue elogiosamente comentado por el público y la prensa. Con todo, esta Temporada arrojó un déficit ligeramente por encima de S/. 90,000 que fue cubierto por las firmas colaboradoras. (Consejo Nacional de Música, 1960)

Menciona también el comunicado, que fue esa “la primera vez en el Perú que las actividades musicales del Estado son respaldadas por personas o empresas particulares”. En efecto, más allá de ciertos apoyos ocasionales, en la década anterior hubo un movimiento reacio a la colaboración privada hacia las actividades de la OSN. A partir de ese momento, el ciclo sinfónico principal del año pasaría a llamarse Temporada de Abono.

Hacia fines de 1959 ya se dejaba percibir una promisoriosa mejoría. En ese sentido, fue importante el aporte de Armando Sánchez Málaga en los últimos años de aquella década. En esos momentos, cuando la orquesta intentaba recuperarse anímicamente y mostrar un nuevo rostro, Luis Antonio Meza (1963) comentó públicamente que el joven director logró que el elenco pudiera salvar “las apariencias con decoro”. Antes del fin de 1959, Sánchez Málaga viajará becado para continuar estudios en Múnich.

PERMANENCIA DE LIMA COMO ESCENARIO SINFÓNICO INTERNACIONAL

Las crisis tienen como consecuencia natural que los acontecimientos alrededor de la música ganen protagonismo en desmedro de ella misma. Sin embargo, en este período la Orquesta Sinfónica Nacional demostró por primera vez la perseverancia que le ha acompañado en todos los posteriores momentos críticos de su historia, para cumplir su misión en la adversidad y hacer que la música siga sonando, de la mejor manera posible. Tan es así que, pese a su extendida crisis, aunque en menor medida y con intermitencias, la OSN siguió recibiendo artistas de nivel internacional. El 20 de junio de 1949 la Sinfónica tocó con el violinista Yehudi Menuhin, bajo la dirección de Buchwald, ofreciendo tres obras: el concierto en Mi mayor de Bach y los conciertos de Mendelssohn y Brahms, ante un Teatro Municipal rebotante de público. Antes de que terminase junio se presentaría György Sandor, un solista recurrente por décadas en las temporadas de la Sinfónica. El gran atractivo de esta nueva presentación de Sandor fue el estreno local del *Concierto para piano N.º 3* (1945) de Béla Bartók. El público tuvo la ocasión de escuchar la última obra del compositor húngaro interpretada por el mismo solista que tres años antes se había encargado de su estreno póstumo.

Al mes siguiente se recibió una nueva visita del violinista polaco Henryk Szerying, quien ofreció dos conciertos de temporada donde destacó el estreno local del *Concierto para violín* (1943), del compositor mexicano Manuel María Ponce. Como en el caso de Sandor, el público pudo apreciar una obra tocada por el intérprete que había tenido a su cargo el estreno mundial y que, además, recibiera la dedicatoria del compositor. El crítico del diario *La Crónica* lamentó



Colectión personal de Armando Sánchez Málaga.

Teresa Quesada y Armando Sánchez Málaga, en concierto de la OSN en 1958.



Diana La Prensa

Tras un concierto de Celebidache con la OSN y la joven pianista peruana Teresa Quesada.

la poca afluencia de público: “¿Cuáles son las causas de ese retraimiento? ¿El frío invernal o los precios? No puedo creer en ninguna de ellas porque esos impedimentos desaparecen ante una película de Tongolele o ante un match de fútbol” (*La Crónica*, 18.07.1949). La presencia de Szerying en Lima se aprovechó para invitarlo al tradicional concierto de gala por Fiestas Patrias. Asistió el presidente Manuel A. Odría, pero se retiró inmediatamente después de escuchar al violinista polaco. Para acercarse a la atmósfera protocolar de estos conciertos, reproduciremos parte de la crónica de *El Comercio* (30.07.1949):

Terminado este número, se retiró el Presidente de la Junta Militar, acompañado de su comitiva. Al salir le despidieron en la puerta del Teatro el Alcalde de Lima y otras personalidades, mientras la guardia de honor presentó armas y ejecutó la Marcha de Banderas. Se dio término al concierto con una ejecución brillantísima del 'Capricho Español' de Rimsky Korsakov [...]

En julio de 1950 se presentó el pianista austríaco Friedrich Gulda, quien entonces contaba con apenas veinte años. Carlos Raygada destacó en esta oportunidad la calidad de Buchwald como director acompañante, una virtud que coincidieron en señalar diversos solistas que actuaron bajo su batuta; lo que motivó que muchos de ellos regresaran repetidas veces para tocar con la OSN en Lima.

Sergiu Celibidache dirigiría por primera vez a la Sinfónica Nacional el 3 de setiembre de 1952, con resultados ampliamente satisfactorios, comentados unánimemente por la prensa. Su segundo concierto, a teatro lleno y con la asistencia del presidente Odría, contó con la participación solística de la pianista peruana Teresa Quesada, cuya actuación con el famoso director motivó las más exaltadas ovaciones del público. El concierto se repitió al día siguiente a beneficio de la Asociación de Profesores de la OSN, algo que fue señalado como “un generoso gesto del excepcional director rumano que tantas simpatías se ha captado en nuestro medio artístico” (*La Crónica*, 11.09.1952). Partió Celebidache, pero regresaría al año siguiente.

A beneficio de la Central de Asistencia Social, creada por la primera dama

María Delgado, se presentó a la cantante y bailaora española Lola Flores en febrero de 1953, concierto que contó con la participación de la OSN. En junio se anunciaría al clavecinista Fernando Valenti como el primero en presentar en Lima un concierto para clave y orquesta. En mayo de 1955 regresaría Jascha Horenstein, resaltando su dirección de las *Metamorfosis* de Richard Strauss. Y en julio de 1956 llegó el famoso violinista Isaac Stern. Enrique Iturriaga resaltó la ya mencionada virtud de acompañante de Theo Buchwald y comentó, además, un dato anecdótico de aquel concierto: los flashes y ruidos de los fotógrafos, frecuentes en las presentaciones en el teatro, llegaban a veces a enceguecer o distraer a los solistas, algo que pasó esa noche con Stern, quien suspendió su ejecución poco después de haber iniciado, teniendo que empezar la obra nuevamente.

DEVALLE RUESTRA A MALSIO: CONSOLIDACIÓN DE UN REPERTORIO PERUANO

La música peruana siguió teniendo un lugar importante en las programaciones de la orquesta. En la década anterior había logrado consolidar un repertorio nacional propio, que incluyó en su mayoría a los compositores vinculados al indigenismo y las orquestaciones de piezas pianísticas peruanas realizadas por Rodolfo Holzmann y otros músicos extranjeros. Hay que añadir en este grupo a la *Marinera y Tondero* como solitaria representante de una expresión costeña, dado que las obras de Pacheco de Céspedes sobre temática de la costa no llegaron a consolidarse en el repertorio habitual. El mismo Pacheco había presentado *La Selva*, la única obra, hasta ese momento, representante de un imaginario amazónico peruano, pero que tampoco había calado en el repertorio.

El 10 de agosto de 1949 se organizó un *Festival de Música Peruana* como culminación de las actividades que ese año había realizado la Escuela de Estudios Especiales de la Universidad Mayor de San Marcos. La prensa comentó que fue el primer concierto de la orquesta dedicado íntegramente a la música académica peruana. La primera parte, puramente orquestal y dirigida por Buchwald, fue un muestrario de las tendencias comentadas en el párrafo anterior. La segunda fue *concertante* y estuvo dirigida por Rodolfo



Revisita Tumbona

José Malsio en la década de 1950.



Colección personal de Edgar Valcárcel

Edgar Valcárcel y Theo Buchwald junto a la OSN, en instantánea de 1956 en el Campo de Marte.

Holzmann; mientras que la tercera fue dedicada íntegramente a la música coral, a cargo de los Coros del Conservatorio Nacional de Música dirigidos por Carlos Sánchez Málaga.

La obra que dirigió Holzmann en la segunda parte del festival fue su propio *Concierto para la ciudad blanca*, estreno absoluto que tuvo al pianista peruano Gregorio Caro como solista. El notable pianista Walter Giesecking asistió al concierto, pues tocaría con la Sinfónica Nacional en los días siguientes. El músico francoalemán elogió el talento del joven pianista peruano. Meses después, con ocasión de la ya mencionada Feria de Octubre, se ofrecería una repetición de este concierto con ligeras modificaciones.

La prensa anunció que el concierto abarcaría la música peruana "de Valle-Riestra a Holzmann" (*La Crónica*, 31.08.1967). Ese fue el intervalo de la música académica peruana cubierto por este concierto. Y en efecto, Holzmann era en ese momento la figura más consolidada del grupo de compositores nacidos en el siglo XX que comenzaron a presentar obras con la Sinfónica en la década de 1940. Quien también ya había presentado su música con la orquesta era José Vélez (Malsio). A comienzos de 1951, el joven compositor declaraba en una entrevista: "Pronto dejaré de ser Vélez. Razones profesionales me obligan a cambiar de nombre" (*La Prensa*, 12.01.1951). Efectivamente, para noviembre de ese año se le anuncia ya como José Malsio quien, a sus veintiséis años, se había convertido en el primer director asistente del elenco, cargo que ocuparía por un breve lapso. En su primer concierto, del 5 de diciembre de 1951, dirigió el estreno en Perú del *Divertimento* de Béla Bartók.

UN HITO PREMONITORIO: EIELSON, ITURRIAGA Y LA SINFÓNICA

"¿Y por qué no prueba usted con Holzmann?", le sugirió César Arróspide a Enrique Iturriaga en 1944 (Sánchez Málaga, 1991), cuando el entonces joven músico se le acercó en busca de consejo. Luego de una experiencia previa con algunos profesores en Lima, y tras haber sido presentado por Arróspide, Iturriaga empezó a seguir estudios de composición con Holzmann. Cuando se creó el Conservatorio en 1946, las clases pasaron a dicho centro de estudios. Sobre esos años, Iturriaga comentó a José Quezada en una entrevista: "En

esa época íbamos a los conciertos de la Sinfónica. Holzmann nos exigía que fuéramos también a los ensayos. Así comencé a apreciar toda la riqueza de la orquesta” (Quezada Macchiavello, 1998, p. 59).

Al igual que Iturriaga, toda una generación de músicos encontró un enorme impulso vocacional en la actividad de la recientemente creada Sinfónica Nacional. Se coincide en afirmar que fue ese uno de los principales alicientes para la determinación de las vocaciones de los compositores agrupados con el rótulo de la Generación del Cincuenta. Armando Sánchez Málaga ha comentado que a mediados de la década de 1940 era usual ver en la cazuela del teatro a alumnos de composición como Enrique Pinilla, Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, Rosa Alarco, Edgar Valcárcel y Luis Antonio Meza y a futuros directores como Leopoldo La Rosa, José Carlos Santos y Manuel Cuadros.

José Malsio diría que, en estos conciertos, “los espíritus más antagónicos de nuestra *intelligentzia* se encontraban bajo el mismo techo. Algo notable en aquellos tiempos de *tutti sempre divisi*” (Valcárcel, 1999). Además de los músicos, frecuentaban pintores como Ricardo Grau, escritores como Julio Ramón Ribeyro y otros contemporáneos suyos, representantes de aquella notable generación de artistas peruanos que empezaban a producir en esa década. Uno de los más precoces fue Jorge Eduardo Eielson, cuya primera obra poética data de 1942. En 1943 escribió *Canción y Muerte de Rolando*, calificada posteriormente por el crítico Ernesto Volkening como “uno de los poemas más hermosos... no sólo en lengua española, sino de la literatura universal” (Padilla, 2002, p. 469). El poeta ha comentado que esta obra, junto con *Antígona*:

[...] hacen referencia al conflicto europeo que entonces sacudía mi conciencia, como la de los demás hombres. A mi visión de la tragedia, remota en el espacio (en esa época Europa era mucho más lejana e inalcanzable que hoy) yo añadí la dimensión lírica y temporal. Un poco como si estuviera asistiendo a ella por el ojo de la cerradura de la historia y de la poesía clásica y medieval. (Padilla, 2002, p. 404)

En 1945, Eielson recibe el galardón de poesía del recientemente creado Premio



Informe periodístico
sobre el concierto
monográfico de la OSN
con obras de Armando
Guevara Ochoa en 1954.



Foto: Eva Lecitus

Jacques Singer y la OSN

Nacional de Fomento a la Cultura y, al año siguiente, el de teatro. En 1947 el premio, en su sección de música, sería otorgado a Enrique Iturriaga por una obra trabajada sobre el texto de *Canción y muerte de Rolando*, a la que puso el mismo título. Sobre esta obra, Enrique Pinilla (2007) encontró

una absoluta compenetración de estilos entre el texto de Jorge Eduardo Eielson y la música de Iturriaga. [...] El estilo de Iturriaga en esta obra hace una conjunción de las armonías y melodías impresionistas con el espíritu ascético y misterioso del medievo, marco temporal del poema francés *La canción de Rolando*, que sirve de inspiración a Eielson. (p. 170)

La obra de Iturriaga fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional el 20 de noviembre de 1949, en un concierto matinal y a precios populares. La dirigió Theo Buchwald, y en la parte vocal estuvo la soprano Gloria Colmenares. Se generó una gran expectativa por dos factores: el estreno reunía a dos jóvenes valores del arte nacional reconocidos por el Estado con sus más importantes premios en materia artística, y porque era además una ocasión inmejorable para apreciar los resultados del recientemente creado Conservatorio, especialmente en su cátedra de composición dirigida por Holzmann.

Tal como se esperaba, el estreno fue un gran suceso. Carlos Raygada afirmó que marcó “una fecha en la cultura artística nacional” (Raygada, 1949b). Señaló también que:

La obra de Iturriaga podrá ser señalada como carente de contenido nacional, pero ¿tienen por eso menos mérito artístico los cuadros que tanto nos enorgullecen de Merino, Hernández o Baca-Flor? Lo que realmente nos interesa es la formación y desarrollo de buenos pintores y buenos músicos, aparte del nacionalismo o el exotismo de los temas que traten. El 'tema nacional', tantas veces utilizado para disimular la falta de genuina inspiración, vendrá solo, en su momento, por sí mismo. Aunque mejor debemos decir, no el 'tema' sino el 'espíritu' nacional. Y eso es bastante.

No obstante su referencia al conflicto bélico mundial, la mirada desde el Perú confería al poema de Eielson un elemento nacional, aunque menos evidente. La guerra había definido en buena medida los contornos de la creación de la orquesta y su desarrollo en los primeros años y, ahora, en un contexto de posguerra, seguía siendo materia de sus hitos principales a través del trabajo de Eielson e Iturriaga. *Canción y muerte de Rolando* fue la primera obra sólida para orquesta compuesta por un músico peruano formado íntegramente en Perú en el siglo XX, y el carácter de hito de este estreno no sólo es atribuible a las virtudes de la obra sino también al éxito que tuvo y, finalmente, al efecto que su estreno irradió hacia los otros jóvenes músicos que se formaban en aquel momento.

Se programó una repetición para el 27 de noviembre, confirmándose el éxito de la obra. Los comentarios de Raygada (1949c) nos acercan a la atmósfera del concierto:

Canción y muerte de Rolando tuvo en Gloria Colmenares a la intérprete de veras compenetrada con el espíritu de la obra [...] Buchwald por su parte, volvió a probar el cariño y esmero con que había preparado la obra de Iturriaga [...] La sala ovacionó ardorosamente al joven autor y a sus intérpretes, en especial a la señorita Colmenares, que junto con Buchwald e Iturriaga, hubo de reaparecer repetidas veces en medio de una ininterrumpida salva de aplausos y voces de aprobación y simpatía.

En los siguientes años Iturriaga protagonizaría otra fructífera colaboración, esta vez con José María Arguedas, y específicamente a partir de las traducciones que este último realizó sobre textos anónimos quechuas. Surgen así las *Tres canciones para coro y orquesta* de Iturriaga. El estreno fue llevado a cabo por la OSN y el Coro de Carlos Sánchez Málaga, dirigidos por Armando Sánchez Málaga el 26 de abril de 1957, en un concierto con ocasión del 50° aniversario de la Sociedad Filarmónica de Lima. Arguedas asistió a los ensayos, escuchando atento junto a Iturriaga en un palco del Municipal, quedando bastante entusiasmado con el resultado final.



Archivo OSN

Partitura de *Canción y muerte de Rolando* de Enrique Iturriaga.



Miembros de la OSN junto a Armando Sánchez Málaga, en reunión a fines de la década de 1950.

NUEVOS PROTAGONISTAS: LA GENERACIÓN DEL '50

En la siguiente década, la Sinfónica Nacional seguiría dando la oportunidad de mostrar sus primeros trabajos a varios jóvenes compositores. Por ejemplo, la primera presentación local de obras orquestales de Armando Guevara Ochoa, en un concierto íntegramente dedicado a él, que llevó por título 'Festival Guevara'. El joven compositor venía de estrenar su *Poema Sinfónico N.º 1* en el Carnegie Hall, hecho que causó también gran expectativa en el público. Se tocó una *Obertura* (dedicada a la OSN), *Cuatro piezas para orquesta de cuerdas*, *Concierto para violín*, *Tres estampas del ballet 'El último de los incas'* y *Poema sinfónico*, todas como estrenos. Bronislaw Mitman, profesor de violín de Guevara, fue el solista del concierto, un mes antes de su fallecimiento. Erich Kleiber, quien había vuelto al Perú luego de muchos años, elogió la música de Guevara Ochoa: "*La Trilogía Peruana* es una obra de gran envergadura que, indudablemente, muestra las buenas cualidades de un compositor ávido de

transcribir en el papel una perfecta educación musical y, por qué no decirlo, un torrente de inspiración aún no controlada” (*La Prensa*, 22.09.1954).

En setiembre de 1950 se estrenó la *Rapsodia Arequipeña* de Jaime Díaz Orihuela, bajo la dirección de Buchwald y con el propio compositor al piano. Díaz Orihuela era un músico más cercano al entorno de Andrés Sas, así como los integrantes del grupo ‘Renovación’, cuyas obras serían interpretadas por la Sinfónica a partir de la segunda mitad de esa década. En diciembre de 1955, Buchwald dirigió el estreno de la *Pequeña Sinfonía* de la compositora peruana Olga Pozzi-Escot, en ese momento estudiante en Estados Unidos. El concierto se realizó en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos.

Además de Armando Sánchez Málaga, en 1957 también incursionó en el medio otra joven figura de la dirección orquestal: José Carlos Santos. En un concierto en el Campo de Marte dio a conocer con la OSN el estreno del Ensayo 1956 de César Bolaños, otro joven músico que se abría paso por esos años. Por su parte, Edgar Valcárcel, se presentó primero como solista de piano, y luego como compositor en 1958 con el estreno de su *Sinfonietta*. Ese mismo año se ampliaba el panorama de las primeras producciones orquestales de la nueva generación con el estreno de la Suite mestiza de Francisco Pulgar-Vidal.

EL FIN DE UNA ERA

Durante la década de 1950 se fueron gestando cambios sociales que eclosionaron con fuerza en el siguiente decenio. Tras la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría se consolidó con acontecimientos como el lanzamiento del Sputnik en 1957 y la inmediata creación de la NASA en 1958; además del triunfo de la revolución cubana en 1959.

Se multiplicaron los casos de espionaje, causando gran indignación la muerte de los esposos Ethel y Julius Rosenberg, acusados de una presunta entrega de secretos a la Unión Soviética, convirtiéndose en los primeros civiles procesados por espionaje condenados a la silla eléctrica en los Estados Unidos. Un fragmento de la traducción italiana de un poema de Ethel sirvió a Luigi Nono como título de una de sus obras más representativas: *Il Canto Sospeso* (1955-56). En ella, Nono utiliza textos de una reciente antología publicada en 1954 en Italia, dedicada a las cartas que diversos combatientes de la resistencia europea enviaron a sus familias antes de ser asesinados por los nazis.



Diario El Comercio

Anuncio de la llegada de Yehudi Menuhin a Lima para tocar con la OSN.



ExilArte / Colección personal de Theo Buchwald

Theo Buchwald y la joven pianista peruana Anilú Romero en el Campo de Marte junto a la OSN.

El estreno de *Il canto sospeso* en Colonia, en 1956, bajo dirección de Hermann Scherchen causó cierta polémica porque en aquel momento no era frecuente el tratamiento del tema nazi de manera abierta en Alemania. Una década antes Arnold Schoenberg había escrito *El sobreviviente de Varsovia* (1947) en un contexto de posguerra mucho más intenso. Los juicios de Núremberg habían finalizado en setiembre de 1946 y, durante ese tiempo, encontrándose en Estados Unidos, Schoenberg había accedido a diversas fuentes bibliográficas y testimonios de primera mano de sobrevivientes de los campos de concentración.

Los judíos exiliados en diversas regiones del mundo atravesaron por procesos similares de búsqueda de información tras la guerra. En el Perú, Theo Buchwald se interesó por la lectura de diversos libros que aparecieron en Europa sobre el conflicto. Casos similares debieron

darse en los músicos europeos que aún tocaban en la Sinfónica Nacional. Eva Lewitus (2018), esposa del capo de clarinetes Hans Lewitus, recuerda la circulación de publicaciones periódicas que servían a las personas desplazadas y a los sobrevivientes para comunicarse con sus familiares en el exilio.

En 1955, siete años después del estreno mundial de *El sobreviviente de Varsovia* en los Estados Unidos, la obra llegaría al Perú para ser estrenada bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, contando con la participación del actor Boris Chubarovsky en la narración, además de un grupo de coreutas del Conservatorio. Obra de gran dramatismo, presenta el vívido testimonio de un recluso sobreviviente al gueto de Varsovia, coronado por un estremecedor himno hebreo que, cantado por el coro, desemboca en un abrupto final. Es de suponer que un estreno de ese tipo tuvo un impacto en Buchwald y en los músicos judíos de la orquesta. Manuel Cuadros Barr ha comentado que, incluso en una ejecución local posterior, en la que le tocó hacer de narrador, pudo observar a algunos miembros de la comunidad judía visiblemente conmovidos tras oír la obra (Cuadros, 2018)

Se puede decir que el manto de influencia de la Segunda Guerra Mundial en la Sinfónica Nacional llegó a extenderse hasta esta década y que tuvo, en este concierto, uno de sus últimos eventos representativos. Después de todo, las circunstancias del conflicto bélico internacional habían tenido una trascendental incidencia en la creación de la sinfónica, además de relevancia en el desarrollo de las actividades durante sus primeros años y, finalmente, la aparición –ya en el terreno puramente artístico– en ciertos hitos importantes de la orquesta durante el inmediato periodo de posguerra.

Coincidentemente, en esa década de incipiente Guerra Fría y transición hacia un nuevo orden sociocultural, en la OSN aparecieron nuevos rostros, nuevas circunstancias, y nueva música. Pero la década de 1950 también trajo consigo la desaparición de importantes personajes vinculados a la fundación de la OSN. En enero de 1953, Carlos Raygada escribe una nota necrológica sobre el reciente deceso de Juan Cabieses, violinista de la OSN, sin intuir que, al mes siguiente, sería él mismo protagonista de notas similares en toda la prensa local. A los pocos días, la OSN dedicó a su memoria la interpretación de las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, una de las obras preferidas de Raygada. Al año siguiente, Bronislaw Mitman –concertino fundador– murió como consecuencia de un ataque cardíaco ocurrido en las escaleras del diario La Prensa, a la salida de un ensayo de la OSN. Un año más tarde, el italiano Alfonso Torino –capo de cornos fundador– falleció también debido a un colapso cardíaco, ocurrido en plena función de la zarzuela *Luisa Fernanda*. Para el 20° aniversario de la orquesta, en 1958, habían fallecido veinte de los músicos fundadores.

El maestro Buchwald por su parte, tuvo problemas para continuar regularmente su labor desde 1957, dejando definitivamente la orquesta a fines de 1959. Como hemos adelantado en los antecedentes, si bien el Perú contaba con una tradición orquestal que se remonta incluso hacia las tempranas capillas virreinales, al crearse la primera orquesta estatal el país recibió a través de Buchwald una importante herencia musical germánica en el campo de la música sinfónica, junto al alto bagaje cultural que traía consigo. Ello no sólo se tradujo en calidad musical, sino también en una visión que posicionó



Archivo OSN

Buchwald y la OSN en la entonces ya lejana noche del concierto inaugural, en 1938.

rápidamente a la OSN como una institución pilar para la vida cultural del país. Carlos Raygada (1957) comentó que, hacia el final de su gestión, había “estrenado casi la totalidad de la producción orquestal peruana y presentado a la totalidad de posibles solistas nacionales” (p. 67).

La edad de oro de la orquesta al mando Buchwald tuvo un gran impacto en los jóvenes de la época: la denominada generación del Cincuenta. Julio Ramón Ribeyro (2003) anotó en su diario: “¡Cómo añoro esas mañanas que pasaba en el teatro Municipal oyendo los ensayos de la Sinfónica, en lugar de asistir a mis cursos de la Facultad de Derecho!” (p. 10). Pero el esplendor de esa primera orquesta se fue apagando, poco a poco, con la aparición de los obstáculos a los que nos hemos acercado en este capítulo. Sucedió lo mismo con Buchwald, cuyo ímpetu inicial fue decayendo, conduciéndolo hacia difíciles circunstancias personales hasta su fallecimiento, acaecido en Lima el 7 de setiembre de 1960.

Tal vez nadie ha expresado mejor el momento más crítico en la vida de Buchwald que Julio Ramón Ribeyro en la resonante frase final del cuento *La música, el maestro Berenson y un servidor* (1992), inspirado en las complejas circunstancias de la vida del director fundador de la OSN: “Solo tienen derecho a la decadencia quienes han conocido el esplendor” (Zaldiveja, 2000, p. 165). Justamente fue la brillantez de sus mejores años la que contribuyó a darle brillo a aquella OSN que fundó y ayudó a posicionar como un elenco de alto nivel.

Ciudadano peruano desde 1941, condecorado con la Orden del Sol en Grado de Caballero en 1948, el maestro Buchwald ha pasado a la historia como un personaje de vital contribución a la cultura peruana en el siglo XX. Injustamente olvidado en el panorama general de las artes, su recuerdo ha permanecido sin embargo en el seno de la Sinfónica Nacional casi como un mito y figura fundacional y, principalmente, como un referente constante para sus sucesores y las siguientes generaciones.

CONTINUIDAD GERMÁNICA Y CAMBIO GENERACIONAL

La publicidad aparecida en un diario limeño de 1959 anunciaba “Llega la música estereofónica” (*La Prensa*, 11.09.1959), al lado de una serie de noticias sobre el nuevo escenario internacional que se vivía desde los primeros años de la posguerra. Hacia fines de la década de 1950 se había acentuado considerablemente la Guerra Fría. Las noticias referían a la situación del Tíbet bajo el dominio de la China comunista y a las amenazas de EE.UU. por una posible intervención en Laos, invadida por Vietnam, entre otras. En esa misma edición se desplegaban las repercusiones de la lamentable masacre ocurrida tres días antes en la Hacienda Casagrande, tras la huelga generalizada de sus trabajadores. Un aviso de otro diario del mismo 11 de setiembre de 1959 promocionaba un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional a realizarse esa misma noche (*El Comercio*, 11.09.1959). Se trataba de la primera de dos presentaciones seguidas que realizaría Hans Gunther Mommer como director invitado en el Perú, donde ya había actuado como capo de violas de la Orquesta de cámara de Stuttgart, una de las más importantes en su género por aquellos años. Sobre ese concierto Enrique Iturriaga (1959) resaltaría:

...la presentación de uno de los nuevos exponentes de la joven generación de músicos alemanes que está produciendo indiscutibles valores en el campo de la creación y de la interpretación. Hans Gunther Mommer, a juzgar no solamente por sus dotes de musicalidad y ascendiente sobre el conjunto orquestal, sino por su manifiesto dominio técnico permite, a través de sus excelentes logros presentes, la seguridad de una brillante carrera de director.

En la misma nota, Iturriaga resalta que aquel concierto fue un significativo “fruto de la organización impartida por el Consejo Nacional de Música a nuestras actividades musicales en su primer año de labor”. Las razones de esta mejoría serían explicadas en el programa de mano del primer concierto



Colección personal de Luis Antonio Meza

Hans Gunther Mommer.



Foto: Eva Leticia

Daniel Barenboim y la OSN, dirigida por Mommer, en 1960.



Diatro El Concierto

Aviso de 1959 sobre el primer concierto de Mommer como director invitado en la OSN.

de abono de 1960, en donde se atribuye el éxito a la implementación del sistema de abonos, pero también al apoyo de un grupo de veinte firmas comerciales que asumieron el riesgo de pagar el déficit que la ambiciosa temporada con invitados internacionales arrojara a fin del año (Consejo Nacional de Música, 1960). En ese primer programa de mano se agradece a la cooperación del gobierno alemán, por hacer posible el contrato con Hans Gunther Mommer como nuevo director titular de la OSN, en reemplazo de Buchwald.

El debut de Mommer como titular el 16 de mayo de 1960 contó con el retorno del gran pianista austríaco Friedrich Gulda, quien casualmente celebraba ese día su cumpleaños número treinta. A fin de mes, Mommer dirigiría a la orquesta acompañando a Nicanor Zabaleta, y posteriormente a un jovencísimo Daniel Barenboim de diecisiete años. Se sucede uno tras otro concierto con directores y solistas de renombre. El décimo concierto de abono, realizado el 12 de setiembre, presenta al director Enrique Jordá y a la oboísta Dorothy Kidney. El programa de mano de ese concierto, de color gris, mostraba un crespón negro en la esquina superior derecha: días antes, Theo Buchwald había fallecido.

Luego de tres años de trabajo, Mommer dejaría el puesto a inicios de 1963. En aquel momento, Luis Antonio Meza redactó una nota titulada *Mommer en tres movimientos*, título que refiere a

las variaciones de actitud que tuvo la gran mayoría del público aficionado ante la gestión del maestro germano; actitudes veleidosas, contradictorias y en veces apasionadas, que por desgracia mostraron en su inconsistencia, mucho de nuestra idiosincrasia, más emotiva que reflexiva, y por lo tanto inestable. (Meza, 1963)

Sin embargo, según detalla Meza, el inicio de esta etapa fue “una auténtica ‘luna de miel’ [que] duró aproximadamente un año” (Meza, 1963). Entre otras cosas, era una consecuencia de la ambiciosa temporada que la orquesta se propuso ofrecer a su público.

STRAVINSKY Y LA SINFÓNICA NACIONAL

“¿Mejor por qué no contratas a Stravinsky con la Orquesta Sinfónica Nacional?”, preguntaba en 1960 el arquitecto limeño Héctor Velarde (1970, p. 51) a un amigo empresario suyo, haciendo alusión a un reciente descubrimiento científico en la India, en donde se había observado una propiedad de la música beneficiosa para el crecimiento de plantaciones de arroz.

Mira, no compres esos motores ‘Blow Rice’, con ellos solo harás un ruido estúpido y violento en lugar de hacer crecer y multiplicar tu arroz con la música de Dios; además espantas a los pajaritos... Escribe a Nueva Delhi. Mientras tanto contrata a Stravinsky con la Orquesta Sinfónica Nacional, la oportunidad es única, sé lo que te digo. Será el concierto del arroz con la música del cosmos. (Velarde, 1970, p. 54)

La posibilidad de tener a Stravinsky en el Perú le sirvió a Velarde para escribir uno de sus acostumbrados artículos tan escépticos como humorísticos. Sin embargo, esa lejana y descabellada posibilidad se convertiría en una prometedora realidad casi de inmediato. El 15 de mayo de 1960, en una discreta nota, se anunció la conferencia de prensa que daría el señor Oscar H. Alcázar –representante de ‘Conciertos Asociados’ de Nueva York– ofreciendo mayores detalles sobre lo que sería el acontecimiento musical del año en el Perú: Ígor Stravinsky llegaría a Lima en agosto para dar un concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional.

Stravinsky se encontraba afincado en Estados Unidos y, atravesando lo que se ha denominado como su tercer período compositivo (período serialista),



Foto: Eva Lecchini

Bajo el Puente de los Suspiros. La OSN dirigida por Leopoldo La Rosa en la década de 1960.



Foto: Eva Lechius

Ensayo de la OSN en el Teatro Municipal en 1960. Mommer a la batuta, y Marcel Lambert en el corno.

había alumbrado en años recientes obras importantes como *Threni* (1958) o los *Movimientos*, para piano y orquesta (1958-59). En 1960 trabajó *A sermon, a narrative and a prayer* (1960-61) y estrenó en noviembre su *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960) en Nueva York. Meses antes había emprendido una gira por Latinoamérica que lo llevaría por primera y única vez al Perú.

Al promediar las 6 de la tarde del 14 de agosto de aquel año, el vuelo 770 de Avianca proveniente de Bogotá aterrizó en Limatambo. Entre los pasajeros se encontraba el ilustre compositor ruso acompañado de su esposa, la pintora Vera de Bosset, y de su asistente Robert Craft. Gran cantidad de público, y entre ellos artistas y reporteros los esperaban con cámaras y flashes. Uno de los presentes fue el pintor Ricardo Grau, quien obsequió unas artesanías a la señora Bosset, mientras que la pintora mostró un vivo interés sobre la posibilidad de realizar un viaje rápido a Machu Picchu. El maestro por su parte, dijo que había encontrado un clima más favorable que en Bogotá y que se retiraría a descansar temprano “pues debo estar ensayando mañana a las 9 con vuestra orquesta sinfónica” (*El Comercio*, 16.08.1960).

Luego de asistir a los ensayos de la mañana, Stravinsky dedicó sus tardes a un intenso plan de turismo. Pidió un cambio del Country Club al Hotel Bolívar, ya que deseaba alojarse en la parte más céntrica de Lima, ciudad “cuyas referencias me hacen sentir una gran atracción por pasearme en sus avenidas y visitar sus museos”. Ya desde su arribo a Limatambo había comentado que esperaba hallar “informes sobre la cultura precolombina que he destacado en mis dos últimos libros” (*El Comercio*, 16.08.1960).

El suplemento dominical del diario *La Prensa* realizó una crónica del tour de Stravinsky en Lima, donde visitó el Paseo de Aguas, la Alameda de los Descalzos, Palacio de Gobierno, la Catedral, la iglesia de San Francisco, el Congreso y las principales avenidas de Lima. El diario informó que “en el museo de Magdalena, Stravinsky conoció el pasado de la cultura peruana. Caminando lentamente, anduvo solitario repetidas veces por los corredores” (*La Prensa*, 21.08.1960) ; y se destacó que el compositor ruso demostró tener “un diente extraordinario”, llegando a realizar “una verdadera tourné gastronómica” compuesta principalmente de comida internacional. El diario destacó también las “exclamaciones de admiración” (*La Prensa*, 21.08.1960) de Stravinsky tras

COMO PARTE UNA GIRA LATINOAMERICANA, STRAVINSKY LLEGÓ A LIMA PARA DIRIGIR A LA OSN EN 1960. BAJO SU BATUTA SE OFRECIÓ AL PÚBLICO SU *ODA*, Y EL *PÁJARO DE FUEGO*. MIENTRAS QUE SU ASISTENTE ROBERT CRAFT DIRIGIÓ OBRAS DE BACH, WEBERN Y DEBUSSY.





Foto: Eva Lecchini

Stanisław Skrowaczewski en ensayos con la OSN en 1960.

degustar un plato de ceviche.

Llegado el día del concierto –el 19 de agosto–, el público atiborró el Teatro Municipal desde tempranas horas de la tarde, y contó con la asistencia del Presidente de la República, Manuel Prado y Ugarteche. El ambicioso programa incluyó una primera parte en la que Stravinsky dirigió la *Oda y El pájaro de fuego*; mientras que, en la segunda parte, la OSN conducida por Robert Craft ofreció *Dos preludios corales* de Bach orquestados por Schoenberg, las *Seis piezas para orquesta* de Anton Webern y *El martirio de San Sebastián* de Claude Debussy. La crítica de Luis Antonio Meza sobre el concierto fue elocuente:

como era de esperarse, fue un intérprete cabal; si bien su técnica de la dirección de orquesta es personalísima y bastante peculiar, fue en cambio una verdadera lección en cuanto a los detalles de "tempo", gradación dinámica y carácter, que estas obras requieren para su correcta audición. Los integrantes de la orquesta cumplieron con gran empeño y voluntad, subsanando con acierto las ligeras deficiencias que pudieron derivarse del escaso número de ensayos que fue posible realizar. El público, emocionado, tributó largas y cariñosas ovaciones al anciano gran maestro, tanto cuando hizo su ingreso al palco escénico como cuando dio término a su agotadora presentación. (Meza, 1960)

Luego de su estancia en Lima, Stravinsky siguió viaje hacia el sur para cumplir con presentaciones en Santiago, Buenos Aires, Montevideo, Río y Sao Paulo.

A excepción de la interpretación de *El pájaro de fuego*, todas las obras que se tocaron en el concierto de Stravinsky se ofrecieron en calidad de estrenos en el Perú. Ese fue un rasgo importante del período de Mommer, que ya había anunciado con énfasis ese propósito al romper los fuegos de su primer concierto como director titular con *Nobilissima visione* de Hindemith. Bajo su propia batuta se tocaron también, por primera vez en el país, tres obras de Richard Strauss: *Till Eulenspiegel*, las *Cuatro últimas canciones* y el *Concierto para corno Nro. 2*. Otros estrenos importantes fueron el *Concierto para piano Nro. 2* de Bartók y la *Sinfonía Nro. 8* de Vaughan Williams. Trascendental sin duda, el estreno local de las *Cinco piezas para orquesta* de Schoenberg, como



Archivo Histórico del Diario El Comercio

debut de la música orquestal del reconocido compositor austriaco ante el público local. Y todo un suceso resultó también el anuncio de la presentación de *Carmina Burana* de Orff, obra que había generado una gran expectativa en el medio musical y cultural peruano.

Como se infiere de esta última lista, la programación de Mommer se concentró fuertemente en autores germánicos, desde el barroco hasta el siglo XX. Antes de irse de Lima, a inicios de 1963, dirigió la que sería probablemente una de las primeras funciones en el país dedicadas íntegramente a los seis conciertos de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach, con participación de músicos de la OSN.

Mommer también mostró su faceta como compositor en octubre de aquel año, presentando un *Concierto para cuerdas*. A fines de noviembre dirigió un

Igor Stravinsky al frente de la OSN en el Teatro Municipal de Lima.



Crespón negro en el programa de mano en señal de pesar por el reciente fallecimiento de Theo Buchwald.

concierto titulado “Festival de Música Peruana” que incluyó obras de Malsio, Meza, Sas, Iturriaga, Guevara Ochoa y Díaz Orihuela. En los siguientes años de su gestión abordaría también composiciones de Alomía Robles, López Mindreau, Gonzáles Gamarra, y estrenaría obras de Prager y Pinilla, además de una orquestación propia de *La pampa y la puna* de Valderrama.

ARTISTAS “PARA UN MUNDO NUEVO”

En su obra *Los Inocentes* (1961), Oswaldo Reynoso había logrado retratar los escenarios de la nueva Lima y los nuevos limeños como no se había hecho antes en la literatura. Tan es así que José María Arguedas (1961) publicó el artículo *Un narrador para un mundo nuevo*, ese mismo año en *El Comercio*:

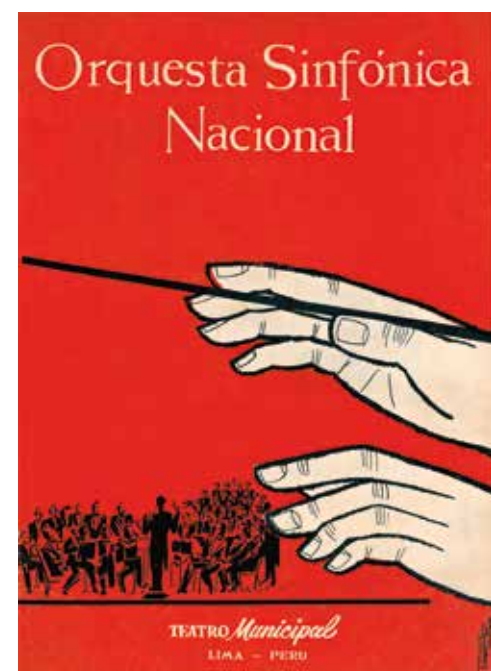
Sentíamos angustia ante la demora de la aparición de un hombre que interpretara en las artes este momento de transformación, de ebullición que es el Perú. Quienes tuvimos la oportunidad de describir el Perú seccionado de hace 25 años, el Perú que despertaba al mundo moderno, comprendíamos que nuestra obra iba convirtiéndose en algo histórico. La pintura y la poesía emplean fundamentalmente el símbolo; era la narrativa la que podía describir y transmitir vastamente lo que hay de nuevo, lo que hay de revolucionario en el Perú de nuestros días. Quisiera atreverme a afirmar que, además, la pintura y la poesía están algo encadenadas en nuestro país. La narrativa lo estaba hasta la aparición de *Los Inocentes*, de Oswaldo Reynoso.

Sin embargo, la música académica peruana ya había comenzado a proyectar sonoridades a partir de las imágenes de esa nueva Lima. Caso paradigmático es *El Homenaje al Cerro San Cosme* (1957) de César Bolaños, obra para orquesta lamentablemente perdida y que bien podría haber sido estrenada por la Sinfónica Nacional de haberse conservado su partitura. Pero esta noción de “mundo nuevo”, común a toda una generación de compositores atravesada por los procesos de modernización de las primeras décadas del siglo XX, empezaría a hacerse cada vez más evidente en los lenguajes musicales de la década de 1960. Iturriaga, y en menor medida Malsio, habían dominado la

escena de los jóvenes compositores durante el decenio anterior. El período de Mommer se caracterizó por albergar el inicio de las nuevas tendencias de los compositores nacionales y las primeras obras orquestales de los músicos nacidos aproximadamente hacia 1930.

Una de las obras pioneras fue *Música 1960 N.º 1* de Leopoldo La Rosa, probablemente la primera composición aleatoria para orquesta ejecutada en el Perú. Luis Alvarado (2012, p. 46) explica que, en esta composición, el procedimiento aleatorio consiste en repartir “hojas a los intérpretes con información mínima de qué tocar y luego [se] les pide que intercambien las hojas”. Esta obra fue estrenada en el Campo de Marte en marzo de 1960, bajo la dirección del propio compositor. Apenas dos meses antes, La Rosa había realizado también el primer concierto de música aleatoria en el Perú, que tuvo lugar en el Conservatorio Nacional de Música. En diciembre de 1959 había llegado al país, tras un periodo de estudios y experiencias profesionales en Europa, donde tomó contacto con John Cage y otros compositores representativos de la música experimental. Ese mismo año habían realizado un concierto juntos en Milán. Como ha sucedido varias veces en el Perú, las nuevas tendencias de la vanguardia europea y norteamericana ingresaron no necesariamente a través de las obras paradigmáticas que le dieron punto de partida, sino por medio de la música de los jóvenes compositores peruanos.

Bajo dirección de Mommer en 1962, se estrenaron las *Cuatro piezas para orquesta* de Enrique Pinilla, quien venía de trabajar esta composición como pieza final del período de estudios en Alemania con Boris Blacher. Fue el propio Mommer quien inaugurara su participación como director invitado en la OSN en 1959 dando a conocer el trabajo de Blacher en el Perú con el estreno local de la entonces afamada *Música Concertante*. Sobre las *Cuatro piezas para orquesta*, se trata de una obra que hace uso del dodecafonismo y el serialismo en la línea de la estética weberniana -algo que se aprecia en la predominancia del color como elemento estructural- así como referencias evocativas al jazz. Al igual que en el caso de la obra de Leopoldo La Rosa, es representativa de una estética de posguerra propia de la década que acaba de terminar; visiones de la posguerra y la naciente guerra fría dadas a conocer a inicios de la década de 1960 por la OSN. Al respecto Pinilla ha comentado:



Programa de mano de la temporada de abono de 1961.



Diario El Comercio

Aviso de 1962 sobre la última repetición programada del *Réquiem* de Verdi.



Diario El Comercio

Aviso de la postergación del *Réquiem* de Verdi a raíz del grave accidente aéreo de Atocongo.

“quizá influyó sobre mí, inconscientemente, el ambiente de Berlín ... sus ruinas, sus días grises y el desolado ambiente de la destrucción” (Valcárcel, 1999, p. 204).

A fines de 1960, Mommer dirigió a la OSN en una serie de conciertos didácticos en las grandes unidades escolares de Lima, instituciones recientemente creadas bajo el gobierno de Odría. Según la periodización tripartita planteada por Luis Antonio Meza, al año siguiente empezaría una etapa de rechazo hacia el director alemán, que llegó a tener “todo el aspecto de una campaña dirigida de difamación y hostigamiento”. Al parecer, la desafortunada interpretación de unas declaraciones suyas desató esta corriente, tal vez representativa de algunas pugnas que se habrían desatado por el titularato de la OSN tras la salida de Buchwald. Aun así, Mommer y la orquesta siguieron trabajando y, a fines de 1961, el Consejo Nacional de Música anunció la renovación del contrato de Mommer para el siguiente año.

RÉQUIEM. LA CATÁSTROFE AÉREA DE ATOCONGO

En mayo 1962 se realizó en Roma la canonización de Fray Martín de Porres, recibida con grandes celebraciones en todo el país. Al mes siguiente el presidente Manuel Prado convocó a elecciones presidenciales. El clima de libertad política de su gobierno había fomentado la proliferación de ideas y partidos. A pesar de la estabilidad fiscal, un importante sector de la élite del país no miraba con buenos ojos la estampa versallesca de Prado, en medio de los problemas sociales inaplazables del país; sin embargo, tampoco el APRA aparecía como una alternativa viable. Ese sector acoge a la pujante Acción Popular, que al mando de su líder Fernando Belaúnde Terry, tenía ya una presencia importante en la esfera política peruana. La mayoría de los votos fue alcanzada por el APRA que, liderada por Haya de la Torre, contaba con la venia de Prado. Pero al no llegar al tercio electoral, la decisión pasaría al Congreso, entonces con mayoría aprista. La madrugada del 8 de julio, con un despliegue espectacular de *rangers* y tanques en la Plaza de Armas, se produjo un golpe de Estado. Denunciando un fraude electoral, una Junta Militar al mando del general Ricardo Pérez Godoy se instaló en Palacio de Gobierno y al poco tiempo crearía la Comisión Nacional de Cultura, organismo que

absorbió al Consejo Nacional de Música y a la Orquesta Sinfónica Nacional.

Como primer evento musical, la Comisión Nacional de Cultura asumió la organización del último concierto de la temporada de abono de la OSN, presentando el 19 de noviembre la segunda interpretación del *Réquiem* de Verdi en el Perú. El gran éxito de la función propició otras audiciones los días 22 y 25 de noviembre, en conciertos matinales y a precios populares, todos en el Teatro Municipal. Además, se programó otra presentación gratuita el miércoles 28 en la Iglesia de San Pedro. Como si la insistencia en esta obra hubiese retado al destino, el martes 27 el Perú amaneció con una trágica noticia. Durante la madrugada, un Boeing 707 de Varig, proveniente de Rio de Janeiro, se había estrellado en el Cerro Atocongo mientras realizaba maniobras para su aterrizaje en el aeropuerto del Callao. Fue el peor accidente de aviación hasta ese momento en el país. Fallecieron los 97 ocupantes, entre ellos el Ministro de Agricultura. Dada la magnitud de la tragedia, la Comisión Nacional de Cultura emitió un comunicado anunciando la cancelación de la última función del réquiem verdiano. Finalmente, el concierto llegaría a efectuarse el viernes 30. Esa fue la última presentación importante de Hans Gunther Mommer al frente de la OSN, restándole únicamente unos conciertos al aire libre en la temporada de verano de 1963.

Siguiendo el esquema planteado por Luis Antonio Meza (1963), este período entraría entonces a una tercera fase, iniciada con una reacción tardía ante la salida de Mommer, a quien no se le renovó el contrato. Un sector de adeptos recurrió, incluso, a la recolección de firmas a favor del alemán. Meza concluye que:

En realidad el caso Mommer encierra una lección que al parecer somos incapaces de aprender. Nuestra adhesión primigenia, irreflexiva e incondicional a las personas que vienen al Perú a desempeñar alguna función técnica, es tan negativa como el rechazo posterior, igualmente injusto e irresponsable; y, por supuesto, tan tonta, como las lamentaciones finales. Debemos tomar con un sincero afán de aprender, todo lo bueno que puedan traer este tipo de visitantes, y ayudarles con honradez y firmeza a sobrellevar los múltiples inconvenientes que tiene trabajar en asuntos culturales en un medio pequeño e indolente como el nuestro; pero sin olvidar que como seres humanos, lo más probable es que tengan más de un defecto. Seamos amistosos sin ser serviles, exigentes sin llegar al abuso. Nuestro país necesita aún mucha gente de esta clase. (Meza, 1963)

En paralelo, los diarios ya anunciaban la siguiente temporada de abono, donde la OSN celebraría sus Bodas de Plata. Pronto se informaría que la dirección titular de la orquesta será asumida, por primera vez, por un músico peruano.



Músicos de la OSN con Chabuca Granda en 1960.

EL PRIMER DIRECTOR PERUANO

El 28 de julio de 1963 marcó un nuevo retorno a la democracia en la agitada vida republicana del Perú. El arquitecto Fernando Belaúnde Terry recibió la banda presidencial de manos del general Nicolás Lindley, presidente de la Junta Militar que, hasta pocos meses antes, había sido liderada por Ricardo Pérez Godoy. Los rivales inmediatos de Belaúnde (Acción Popular) en las elecciones fueron Víctor Raúl Haya de la Torre (APRA) y el expresidente Manuel Odría (UNO), quienes se enfocaron en un juego de ataques mutuos y perdieron la contienda. El reformismo moderado del discurso de Belaúnde hizo eco en las necesidades inaplazables del país y caló en los sectores más desfavorecidos, en la élite progresista, así como en las fuerzas militares, que esperaban que las reformas necesarias se concretaran en un contexto democrático.

Uno de los principales y más celebrados anuncios del discurso inaugural del arquitecto fue la promesa de reivindicar, en 90 días, La Brea y Pariñas para el Estado Peruano, asunto largamente postergado. La *International Petroleum Company* se había negado durante años a pagar los impuestos correspondientes por la explotación de dichos yacimientos petrolíferos. Los actos protocolares se extendieron al día 29 con la tradicional Parada Militar y, por la noche, con el habitual Concierto de Gala de Fiestas Patrias a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Un nuevo rostro aparecía también en el más alto cargo del elenco: la dirección artística titular había sido encomendada desde abril a Armando Sánchez Málaga, convirtiéndose así en el primer peruano en ocupar dicho puesto en la OSN.

BODAS DE PLATA

Sánchez Málaga ya tenía experiencia de trabajo con el elenco. Entre 1957 y 1959 había sido director auxiliar de Theo Buchwald y, tras un período de estudios en Alemania, regresó a fines de 1962, dirigiendo a la OSN en el estreno local



Programa de mano del concierto por el 25° aniversario.



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Armando Sánchez Málaga dirigiendo a la OSN sobre el escenario del Teatro Municipal de Lima (ca. 1963).



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Armando Sánchez Málaga, fotografiado en Múnich a inicios de la década de 1960.

del *Concierto para orquesta* de Bartók.

En mayo se inició la serie anual de conciertos de abono que, bajo el amparo del Consejo Nacional de Música, venía dando buenos resultados desde 1959. Entre los invitados se anunciaron nombres de prestigio como Jaime Laredo, Nicanor Zabaleta o los hermanos Alfons y Aloys Kontarsky, entre otros. El primer concierto de esa serie se realizó el 17 de mayo, cuando la prensa cubría los confusos sucesos protagonizados dos días antes por el Ejército de Liberación Nacional y las fuerzas del orden en Puerto Maldonado, donde resultara fallecido el poeta Javier Heraud. Fue ese el primero de varios sucesos guerrilleros ocurridos durante aquella década.

El gobierno empezó a sentir una mayor presión cuando, pasados los primeros noventa días, no pudo cumplir con su promesa de resolver el problema de La Brea y Pariñas. Por otro lado, la nueva administración estaba decidida a iniciar

una reforma agraria, pero, como no se notaban avances, a fines de aquel año se suscitaron tomas de tierras en el sur peruano. Esto fue aprovechado por la alianza opositora conformada por el APRA y la UNO, cuya fuerza parlamentaria bloqueó gran parte de las reformas que el gobierno de Belaúnde intentó realizar y, a fin de año, logró la primera censura de gabinete. Influyó también el éxito que el gobierno había logrado al restaurar el derecho a voto popular de las elecciones municipales -anulado por Leguía- lo que terminó el 12 de diciembre en una victoria para la alianza AP-Democracia Cristiana personificada en Luis Bedoya Reyes como alcalde electo de Lima.

El día anterior, la OSN había celebrado el concierto por su 25° aniversario bajo la dirección de Sánchez Málaga. El programa debió comenzar con la obra ganadora del concurso de composición convocado para la ocasión, pero al declararse el premio desierto se programó la reposición de la *Obertura festiva* de Holzmann, obra dedicada a Buchwald y que la OSN había estrenado en su décimo aniversario, en la coyuntura de un concurso similar.

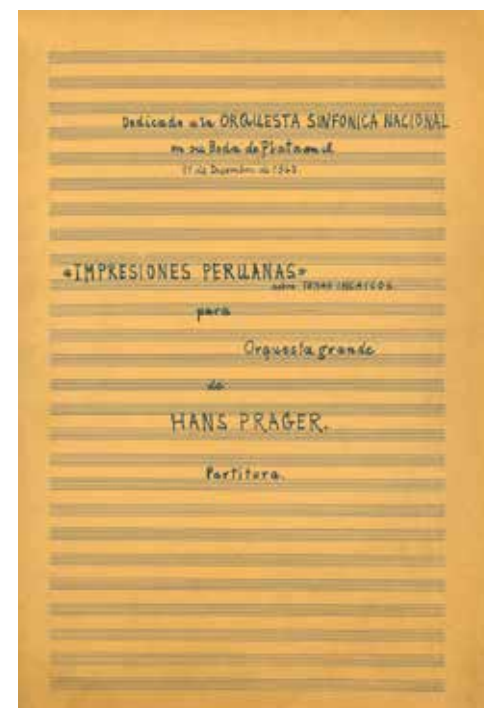
Las actividades del verano de 1964 se iniciaron con la tradicional temporada de conciertos al aire libre en el Campo de Marte. Ahí se estrenó la *Obertura para una comedia* (1964) de Enrique Iturriaga, dedicada a Armando Sánchez Málaga, y escrita para ser tocada por la OSN en dicho marco. Esta obra, basada en giros de la polca peruana, incluye un breve y primer acercamiento de Iturriaga a la composición serial. Posteriormente, en la temporada de abono, se tocó en calidad de estreno local la *Sinfonía Nro. 1* (1960) de Celso Garrido-Lecca, primera creación orquestal de otro músico de la nueva generación. El año anterior se habían estrenado las *Cuatro piezas para vientos* (1960) de Enrique Pinilla.

Otro encuentro interesante entre la OSN y la producción de los creadores peruanos se dio en los programas de mano del elenco. Desde los últimos conciertos de 1963 se venían presentando en las portadas de aquellos programas diseños de figuras de la plástica peruana contemporánea como Alberto Dávila, José Bracamonte, Ricardo Sánchez, Cristina Gálvez, Sabino Springett, Miguel Ángel Cuadros y el ya consolidado Ricardo Grau. Estos artistas tenían en común el trabajo en diversas tendencias modernas no adscritas al movimiento indigenista, como apuntara Sebastián Salazar Bondy (1990, p. 47), quien los incluyó en el grupo de “los independientes”.

La temporada de abono de 1964 contó también con reconocidos músicos invitados como Alirio Díaz, Christoph Eschenbach y Monserrat Caballé. Asimismo, se incluyeron importantes estrenos locales, como la *Sinfonía Op. 21* de Webern, *Así habló Zaratustra* de Strauss o la reconstrucción de la *Sinfonía Nro. 10* de Mahler, dirigida por Sánchez Málaga, entre otros. Tras el octavo concierto de abono realizado el 3 de julio, se anunció la siguiente presentación para el 7 de agosto con la participación del director francés Maurice Le Roux y los solistas Jean Pierre Rampal y Veyron Lacroix, miembros del *Ensemble Baroque de Paris* que se presentaría en Lima también por aquellos días.

TENSIÓN EN EL MUNICIPAL

Las actividades protocolares de fines de julio tenían prevista la asistencia del presidente a la tradicional Gala de Fiestas Patrias, encargada por el gobierno central y el municipio capitalino a la Orquesta Sinfónica Nacional para el



Partitura de las «Impresiones Peruanas», de Hans Prager, obra dedicada a la OSN por su 25º aniversario.



Colección personal de Luis Antonio Meza

La OSN dirigida por Luis Antonio Meza en el tradicional escenario del Campo de Marte (ca. década de 1960).

día 30. Belaunde arribó al Teatro Municipal acompañado por su hija y por el primer vicepresidente Edgardo Seoane y esposa. La comitiva fue recibida en la puerta por el flamante alcalde Luis Bedoya Reyes, por Arturo Salazar Larraín y el inspector de espectáculos de la Municipalidad Fernando Schwalb. El presidente fue aplaudido por los miembros del gabinete ministerial, parlamentarios, miembros del cuerpo diplomático y demás espectadores. A continuación, la protocolar ejecución del Himno Nacional fue realizada por integrantes de la OSN, de pie y sin director, en un escenario sin sillas. El desconcerto fue general.

Fue el punto más álgido de un conflicto que venía *in crescendo* durante los últimos meses, solo conocido internamente hasta que, el día del concierto, la prensa anunció que la orquesta sería reemplazada por un moderno y aparatoso equipo estereofónico, definido ingeniosamente por algún medio como la "Orquesta Estereofónica Nacional". El equipo se encargaría de reproducir el Himno Nacional y de acompañar al Ballet de la Asociación de Artistas Aficionados, elenco que fue convocado de emergencia por la Inspectoría de Espectáculos y que puso en escena coreografías de Balanchine y Massine sobre música de Mozart y Offenbach, respectivamente. Sin embargo, los músicos lograron ingresar al escenario para tocar el himno y no se les desalojó para evitar el aumento de la tensión.

Detrás de esa medida se encontraba un conflicto irresuelto entre un sector de los músicos y el director de la orquesta. En los siguientes días, la Comisión Nacional de Cultura emitió un comunicado y la orquesta fue declarada en receso para iniciar las investigaciones. En lo que restaba del año se informaría sobre la instauración de un proceso de reorganización y, finalmente, el 3 de febrero de 1965, se emitiría un Decreto Supremo con el siguiente encabezado: "Disuélvese la Orquesta Sinfónica Nacional; se encarga a la Comisión de Cultura que organice una nueva".



Diario La Prensa

Fernando Belaunde Terry y su comitiva entonando el Himno Nacional durante el Concierto de Fiestas Patrias de 1963.



Diario La Prensa

Sistema estereofónico que reemplazó a la OSN en el Concierto de Fiestas Patrias de 1964.

Antes se presentaron algunos acontecimientos que podrían haberse considerado como hitos del fin de una época, como el golpe de Estado de Odría que rubricó un antes y un después en el impulso de la OSN durante las celebraciones de su décimo aniversario; o el término del período de Buchwald y su casi inmediato fallecimiento, como símbolo del final de una generación y una época. También está la salida de Mommer, como señal del cese del liderazgo extranjero al frente de la orquesta. Sin embargo, la disolución del elenco pone ahora sí definitivamente el punto final a un primer gran capítulo de la historia que, entre momentos luminosos y adversos, pero siempre entregada a la misión cultural encomendada, venía escribiendo la Orquesta Sinfónica Nacional desde su creación en 1938.

PROGRAMAS DE MANO DE LA
OSN (1963-1964). PORTADAS
REALIZADAS POR IMPORTANTES
FIGURAS DE LA PLÁSTICA
NACIONAL DEL MOMENTO.



1963. Diseñado por José
Bracamonte.

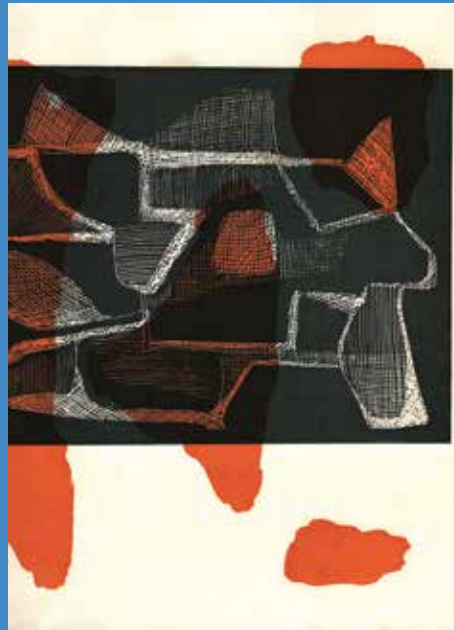


1964. Creación del artista plástico
Ricardo Grau.



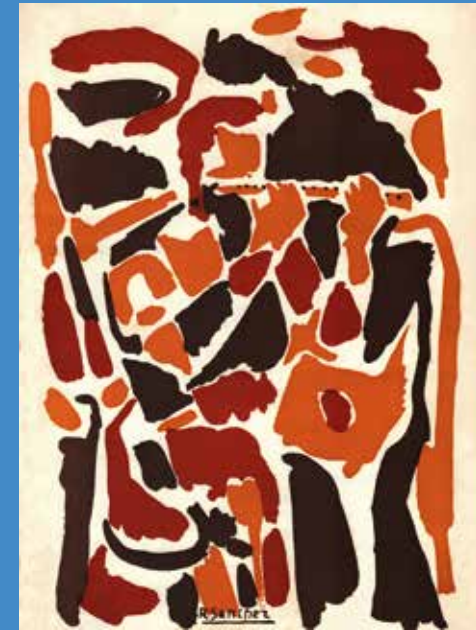
Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación del artista plástico Alberto Dávila.



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación del artista plástico José Bracamonte.



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación del artista plástico R. Sánchez.



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación de la artista plástica Cristina Gálvez.



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación del artista plástico Sabino Springett.



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico Municipalidad de Lima)

1964. Creación del artista plástico Miguel Ángel Cuadros.





SEGUNDA ETAPA

(1965-1989)

80

AÑOS

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ





LA 'SEGUNDA ÉPOCA' DE LA OSN: LUIS HERRERA DE LA FUENTE



Colección personal de Manuel Cuadros Barr

Manuel Cuadros Barr.

Para la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional se formaron varias comisiones sucesivas que contaron con importantes figuras como José María Arguedas y Rodolfo Holzmann, pero lo cierto es que ninguna llegó a buen puerto. Hasta que apareció en el horizonte un músico peruano que acababa de retornar de un período de estudios y trabajo en Chile y Alemania, y que hacía poco había sido nombrado como director del recientemente creado Coro del Estado, Manuel Cuadros Barr, salió al frente. Como aún no era posible iniciar las actividades del coro por diversos inconvenientes, Cuadros estaba enfocado en construir el soporte administrativo y logístico del naciente elenco y fue convocado a contribuir en la apremiante situación de la Sinfónica, que tenía ya varios meses sin actividad. “Un día me llamó Fernando Silva Santiesteban y me dijo: Maestro Cuadros, aprovechemos que el Coro aún no se encuentra en actividad... hágase cargo del problema de la Sinfónica” (Cuadros, 2018).

Se formó entonces una nueva comisión liderada por Cuadros, e integrada por Leopoldo La Rosa y por el jefe de finanzas de la Comisión Nacional de Cultura. Entablaron entonces un diálogo con los delegados de los instrumentistas de la orquesta. “Nos reunimos por tres meses hasta las tres de la mañana y llegamos a todas las conclusiones posibles para conformar una buena orquesta. Pero ello empezaba por sacar a todo el mundo y recuperarlos por concurso; y que el concurso diera por resultado contratos, ya no nombramientos”, recuerda Cuadros. El jurado de las audiciones estuvo conformado por el *concertino*, el primer clarinete y el capo de percusiones de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, solicitados a través de la embajada de los Estados Unidos.

La comisión dirigida por Cuadros consiguió el establecimiento de una escala de sueldos bastante mejor, no sólo tomando en cuenta la experiencia anterior en el medio local, sino también la realidad internacional.



Coro Nacional del Perú

Luis Herrera de la Fuente dirigiendo a la OSN y al Coro del Estado en el Teatro Municipal de Lima.



Colección personal de Aurelio Tello.

Luis Herrera de la Fuente.

— *Pero maestro Cuadros, ¿usted pretende que a los músicos les paguen igual que a los diputados?* — le replicaron en la dirección de la Comisión Nacional de Cultura.
 — *Tráigame usted a un músico sinfónico, y en una semana lo hago diputado. Tráigame usted un diputado, y a ver cuándo lo hacemos fagotista* — Todos rieron.
 — *Bueno, incurriremos en "malversación"* — continuaron con la broma y firmaron. (Cuadros, 2018)

Como recuerda Cuadros(2018), gracias a ello los sueldos en subieron “a \$600 dólares para los capos -que en ese entonces era glorioso- y \$550 para los músicos de fila, y \$1000 para el director”. Con las flamantes remuneraciones de la nueva orquesta, y tras el anuncio a nivel nacional que permitió la reincorporación por contrato de un buen número de exintegrantes, se procedió a una convocatoria de alcance internacional que produjo excelentes resultados, pues llegaron a las audiciones músicos desde Francia, Islandia, Estados Unidos, Argentina, Chile, entre otros. Tal como en el período de fundación de la orquesta en la década de 1930, algunos de estos nuevos músicos huían de una situación bélica internacional, como los estadounidenses, que vinieron a Latinoamérica ante la posibilidad indeseada de combatir en el frente de batalla de Vietnam (Belaunde, 2018).

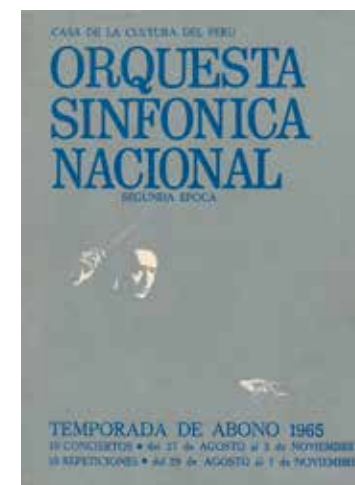
Poco tiempo después, llegaría casi 'de paso' el violinista italiano Franco Ferrari, un músico brillante que había actuado como solista bajo la batuta de directores como Kleiber, Mitropoulos, Karajan, Bernstein, Celebidache y Mehta. Pero, desde hacía años, su principal ocupación era la de ser *concertino* y, probablemente, uno de los mejores del mundo según la opinión de destacados directores, entre ellos el propio Karajan. En el corto tiempo en que estuvo en Lima, Ferrari se convertiría en uno de los concertinos legendarios que ha tenido la Orquesta Sinfónica Nacional en su historia.

Gracias a la gestión de la Comisión Reorganizadora presidida por Cuadros se consiguió un nuevo y mejor presupuesto para la orquesta, necesario para elevar los sueldos de los músicos y del nuevo director; así como para los requerimientos de una programación de alto nivel, la invitación de artistas



Colección Adolfo Escobar (Archivo histórico de la
Municipalidad de Lima)

Diseño de José Bracamonte para el programa del concierto inaugural de la «Segunda Época».



Archivo OSN.

Catálogo de la breve temporada de abono de 1965.

GRACIAS AL IMPULSO DE HERRERA DE LA FUENTE, Y A SU CONOCIMIENTO DEL PANORAMA MUSICAL INTERNACIONAL, SE INTERPRETARON EN LIMA ALGUNAS OBRAS PARADIGMÁTICAS DE LAS TENDENCIAS POSWEBERIANAS, ESTRENADAS A NIVEL MUNDIAL POCOS AÑOS ANTES.



internacionales y la diversificación del repertorio.

LA BÚSQUEDA DE NUEVO DIRECTOR

“El representante de 'Conciertos Daniel' me presentó una lista de doce posibles directores. Encabezándola estaba Zubin Mehta. Pero, él no aceptaba si el sueldo era más bajo que USD 1500 y nosotros sólo podíamos pagar USD 1000”, recuerda el propio Cuadros (2018). En la lista se encontraba también Luis Herrera de la Fuente, un director de enorme éxito cada vez que llegó como invitado a trabajar con la Sinfónica. Cuadros y un representante estatal viajaron a México, en donde Herrera era director de la Orquesta Sinfónica Nacional de aquel país. Tras una serie de negociaciones, aceptó en la medida que se pudiera establecer un régimen especial que no se había probado en el Perú, aunque era habitual en orquestas europeas y norteamericanas: además de realizar la programación anual, permanecería en Lima sólo en determinados períodos del año. Esto le permitiría continuar con su recargada agenda no sólo en México sino en distintos países, dado que era uno de los directores latinoamericanos de mayor prestigio en ese momento. Herrera había estudiado en Europa con grandes figuras como Sergiu Celibidache y Hermann Scherchen y, además de ser un estupendo director, tenía una gran experiencia ganada y una serie de contactos en el mundo musical que fueron también importantes para su gestión en Lima.

Ya estaba todo listo para el inicio de la nueva etapa de la orquesta. El gran misterio era si el público respondería a la breve temporada sinfónica que se estaba organizando en los meses que quedaban de 1965. Se decidió implementar una estrategia de abonos, pero nadie en la orquesta sabía de ventas. Alguien mencionó a un exitoso vendedor de la IBM “capaz de venderle refrigeradores a los esquimales” (Cuadros, 2018) y Cuadros se reunió con él en un café de la Plaza San Martín. Faltaba un mes para el inicio de la temporada y sorprendió la convicción del vendedor: “Me está dando usted un material que no conozco... pero sí lo voy a vender”, respondió como retándose a sí mismo. “¿Teníamos cuánto tiempo para hacerlo? Un mes. Y lo vendió en quince días. Él iba y se metía al despacho de un diputado y le vendía un abono, y al policía de la esquina le vendía un abono. Cuatrocientas plateas, y todos los palcos”, recuerda sonriente Cuadros. Deslumbrados por el éxito, los encargados de

espectáculos de la Municipalidad de Lima intentaron replicar el método por sí mismos para la siguiente temporada, pero no pudieron, y ese nuevo público se terminó perdiendo.

IMPULSO A LA MÚSICA PERUANA

El 18 de agosto de 1965 se llevó a cabo en el Teatro Municipal de Lima el concierto inaugural de la 'Segunda época' de la Orquesta Sinfónica Nacional, denominación que cayó rápidamente en desuso. La información relativa al concierto fue consignada en un programa de mano elegantemente diseñado por el artista plástico José Bracamonte. Allí se revelaron rasgos que prefiguraban lo que sería el período de Herrera frente a la OSN. La participación de Claudio Arrau como solista auguraba la presencia de importantes artistas invitados en la programación de la orquesta, y delineaba la proyección internacional que Herrera deseaba imprimir en el elenco. Y, en segundo lugar, el estreno de *Queñua* de Edgar Valcárcel, fue un gesto que resaltó la prioridad que dio Herrera a la promoción de la música contemporánea y peruana en sus años como director de la Sinfónica Nacional.

Justamente, Herrera dio un significativo apoyo a la difusión de la nueva música peruana e internacional. La composición académica en el Perú vivía un momento de marcada experimentación, fenómeno que se daba no solo en las generaciones más jóvenes, como se pudo observar en las obras estrenadas por la OSN. Algunas de ellas respondían a la búsqueda de un lenguaje propio en el panorama de la composición post-serial, como el *Canto para orquesta. N.º 1* (1963) de Enrique Pinilla, tocada por primera vez en Lima bajo la dirección de Herrera en 1965, tras su estreno en Bonn; o *Aleaciones* (1966), de Edgar Valcárcel, estrenada por Herrera en 1967. Otras obras fueron resultado de algunos primeros experimentos seriales en aquel momento, como *Vivencias* (1965), de Enrique Iturriaga, cuyo estreno local se produjo en 1966. Incluso un compositor como Rodolfo Holzmann, vinculado a una estética neoclásica, realizaría en estos años el primero de sus trabajos concluidos basado en la técnica dodecafónica: la *Dodedicata* (1966), estrenada en febrero de 1967 bajo la dirección de José Carlos Santos.



Archivo OSN

Programa de mano del concierto inaugural del Coro del Estado.



Diario El Comercio

Anuncio para la prensa del concierto donde se realizaría el estreno local de *Atmosphères* de György Ligeti, en 1967.

En estos años se despunta la figura de Edgar Valcárcel como compositor de música orquestal, siendo el peruano con más estrenos realizados por la Orquesta Sinfónica Nacional en esa etapa. Valcárcel había iniciado un periodo de marcado interés por las técnicas de vanguardia a partir de 1963, gracias a su experiencia de dos años de estudios en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. Además de las obras ya mencionadas, se tocaron por primera vez su *Concierto para clarinete N.º 1*, en 1966, e *Hivana Uru* en noviembre de 1967. Esta última fue compuesta en memoria de Andrés Sas, quien había fallecido en agosto de ese año.

Además de la ya mencionada obra de Pinilla se estrenó en marzo de 1966 una nueva obra suya: *Festejo*, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa, durante un concierto al aire libre en el Campo Marte. El programa incluyó el estreno de la segunda parte del *Ensayo sobre la música popular peruana* de Hans Prager, capo de violas de la orquesta. También en la línea del trabajo con la música popular y tradicional peruana, José Carlos Santos estrenaría también la *Tripartita Peruana* de Rodolfo Holzmann en 1967 (junto a la *Dodedicata*), obra que fue concebida a partir de las recopilaciones musicológicas del compositor, que incluye también un 'Festejo', además de cantos shipibos y un "Danzaq", en tres movimientos diferenciados.

Herrera de la Fuente también estrenó el poema sinfónico *Kukuli* de Armando Guevara Ochoa, en agosto de 1965. Esta obra fue compuesta sobre la música incidental que el compositor escribió para el famoso film homónimo de 1961, el primero con diálogos en quechua, realizado por los cusqueños Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

LAS MÚSICAS SINFÓNICO-CORAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Como se ha mencionado, un hecho que coincide con este período es la creación del Coro del Estado (hoy Coro Nacional), confiado a la dirección de Manuel Cuadros Barr. En su concierto inaugural, realizado el 24 de noviembre de 1965, el elenco vocal estrenó *Las cumbres* de Enrique Iturriaga sobre un texto de Sebastián Salazar Bondy, quien había fallecido el pasado julio. La obra

había permanecido quince años sin poder ejecutarse. También participó en ese concierto la OSN dirigida por Herrera que, junto al Coro Nacional, ofrecieron el *Magnificat* en re mayor de Johann Sebastian Bach.

La creación del Coro del Estado fue fundamental para dar un nuevo impulso a la difusión de la música sinfónico coral. César Arróspide describe la situación previa en las notas al programa del concierto inaugural: “Antes, sólo excepcionalmente llegaban hasta el público tales obras [sinfónico-corales], cuando podía obtenerse la participación de coros de aficionados particulares o pertenecientes a alguna institución cultural que los alentaba. Esta participación, sin embargo, era necesariamente esporádica y limitada, y no permitía la elaboración de un plan sistemático y permanente de difusión que es necesario ofrecer” (Arróspide, 1965).

Ambos elencos presentaron en 1966 la primera audición local de la cantata *Alexander Nevsky* (1938-39) de Prokófiev. En general, se podría afirmar que el tiempo de espera habitual para el estreno local de las obras sinfónicas ya consagradas se fue recortando en relación a las décadas anteriores. Como muestra, en el decenio de 1960 la OSN había ya presentado dos obras de Anton Webern, y en noviembre de 1967 añadiría la *Passacaglia* del compositor austriaco, dirigida por Leopoldo La Rosa.

Gracias al impulso de Herrera de la Fuente y a su conocimiento del panorama musical internacional se interpretaron en Lima algunas obras paradigmáticas de las tendencias poswebernianas, estrenadas a nivel mundial pocos años antes. Así, Herrera dirigió en Perú el *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1960) en agosto de 1966, obra cuyo estreno absoluto se había realizado en 1961 en Varsovia. Probablemente fue esa la primera vez que el público peruano pudo



Músicos extranjeros de la OSN. Salvo G. Rovatti (arriba izquierda), los otros instrumentistas que aquí figuran, arribaron a la orquesta entre los años finales de esta década y comienzos los setenta.





Colección personal de Luis Antonio Meza

Compositores de la denominada «Generación del 50».

conocer –más allá de las audiciones discográficas y radiofónicas– el vanguardista trabajo de clústeres y masas sonoras que venía realizándose en Europa, y específicamente su aplicación a la orquesta. Luis Antonio Meza estuvo en aquel concierto:

“La obra de Penderecki constituyó toda una revelación sobre el notable grado de avance en que se encuentran las técnicas compositivas allende la ‘cortina de hierro’; avance que incluye los aspectos gráficos de la partitura y que es muy poco conocido en nuestro medio, ya que al gran número de compositores ‘comprometidos’ apenas si puede añadirse uno que otro nombre de algún dodecafonista o serialista. [...] Aunque artísticamente no sea precisamente un acontecimiento, su estreno es importante desde el punto de vista de la información”. (Meza, 1966)

También bajo la dirección de Herrera de la Fuente, la Sinfónica Nacional interpretó en 1967 *Atmosphères* de György Ligeti, obra estrenada en 1961 en el Festival de Donaueschingen (Alemania). Fue sin duda la primera vez que técnicas musicales de vanguardia como la micropolifonía eran difundidas por un elenco musical en el Perú, ante un público que, probablemente en su mayoría, llegó atraído más bien por la anunciada participación solística de Jean Pierre Rampal.

Con una ambigua y elegante ironía, propia de su estilo, Luis Antonio Meza concluyó su crónica sobre este estreno contemporáneo:

Su característica primordial es, tal vez, el equilibrio, que la hace destacar entre muchos casos similares. A propósito de su ejecución, un asiduo concurrente a la temporada nos hizo llegar sus quejas sobre las reconocidas deficiencias acústicas de nuestro Primer Teatro que con tanta facilidad acogen toda laya de ruidos callejeros. El temor de nuestro amigo radica en que ante la inclusión cada vez

más frecuente –y necesaria– de este tipo de obras, el público no llegue a distinguir si determinado bocinazo pertenece al 'pathos' del autor o es un sonido estruendo intruso. Cerrar el tránsito en la calle del Teatro los días del concierto, sugiere él; puertas aisladoras, pensamos nosotros”. (Meza, 1967)

Más allá de los gustos o de las recepciones diversas del público frente a un evento de esa magnitud, los estrenos cumplen un rol de transmisión cultural significativo. Sonó la música orquestal de Ligeti por primera vez en Perú, pero también lo hicieron las estructuras mentales y culturales subyacentes, y el logro intelectual y humano –antes inimaginable– de la obra. Los estrenos tienen también un rol social que incluso se hace más complejo en la era del registro sonoro y la industria discográfica. En este caso es factible que una pequeña parte del auditorio ya hubiera escuchado la obra a través de algún disco –y un porcentaje muchísimo menor, contable con los dedos de una mano, podría haber leído la partitura previamente–, pero la primera ejecución por parte de un elenco musical siempre trae consigo el logro de una comunidad en aspectos que van más allá de lo puramente auditivo. Tocar una obra como *Atmosphères* implica una organización social que lo haga posible materialmente antes del concierto, es decir: la consecución de las partituras, la disponibilidad y contratación de músicos extra, la disponibilidad de amplio instrumental. El logro comunitario se completa en los ensayos y el concierto, con los músicos y su capacidad para abordar la obra e interpretarla. Es así como, con los medios de la propia comunidad es posible la transmisión de la obra y su contenido a través de la ceremonia del concierto.

Herrera de la fuente dirigió también los estrenos locales de dos obras de Hans Werner Henze: las *Variaciones sinfónicas* en 1966 y, en 1967, la *Sinfonía N.º 5* (1962, estrenada en Nueva York en 1963).

CONFLUENCIA EN LA SALA ALZEDO

Veremos ahora como uno de los procesos más dramáticos del país en estos años y sus repercusiones internacionales, junto con la creciente atmósfera de politización a punto de estallar en la música académica internacional,

CIERTO CONSENSO GENERAL, CON IMPORTANTE ASIDERO EN LOS HECHOS, APUNTA A QUE EN EL PERÍODO 1965-1967 LA OSN VIVIÓ UNO DE SUS MOMENTOS MÁS BRILLANTES EN LO QUE RESPECTA A RESULTADOS ARTÍSTICOS, DIVERSIFICACIÓN E INTERÉS DE LA PROGRAMACIÓN, Y PROYECCIÓN INTERNACIONAL.





Diario El Comercio

Cobertura periodística del cursillo que ofreció Luigi Nono en la Sala Alzado.

tendrían un punto de confluencia en un concierto de la Sinfónica Nacional y en una inmediata conferencia realizada en la Sala Alzado. Esta situación coincide con los momentos finales del período de Herrera de la Fuente frente a la orquesta.

Romance de la guardia civil española es el subtítulo del *Epitaffio per Federico García Lorca N° 3*, obra que compuso Luigi Nono entre 1952 y 1953, sobre un texto homónimo del poeta andaluz. Aquí, el músico italiano vislumbra un paisaje sonoro con predominancia de la percusión e imitaciones percusivas de los demás instrumentos: es la irrupción de la guardia civil en la tranquilidad nocturna de Jerez (“...¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / Apaga tus verdes luces / que viene la benemérita...”). Para Nono, se trataba de un símbolo de represión y muerte que encuentra un opuesto en la figura del poeta, “ese maravilloso español que ‘como un rayo negro, eternamente libre’ aún sigue caminando [...] de puerta en puerta y cantando al amor, la amistad y el orgullo de un pueblo...” (Dibelius, 2004, p. 125).

Luego de tres primeras obras de temática aparentemente abstracta, fue en el tríptico de *Epitafios a García Lorca* en donde afloró con claridad el rasgo fundamental del arte de Nono: el compromiso político, coincidente con su afiliación al partido comunista italiano en 1952. Esto ya se vislumbra desde su participación en los cursos de Darmstadt, cuando mostró plena consciencia de la situación histórica de la composición serial y se manifestó abiertamente en contra de la preponderancia que se venía dando a los desarrollos técnicos en desmedro del resultado estético y la relación con el oyente. Su compromiso se consolidaría en *Il canto sospeso* (1955-56) sobre cartas escritas por los combatientes de la resistencia europea.

El tópico de la represión policial reaparece en la siguiente década en su ópera *Intolleranza 1960* (1960-61). Sus referencias directas a temas de la convulsa esfera política de aquella década se intensificaron. En 1967 compone *Per Bastiana - Tai-Yang Cheng* estructurada a partir de material interválico de la canción china “El Oriente es rojo”. En julio de aquel año llega a Latinoamérica invitado por Alberto Ginastera para dar un curso en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. En el concierto de cierre, cuando la dictadura del general

Onganía estaba a punto de aprobar una ley anticomunista, Nono dedicó su música a “un gran hijo de Argentina... Ernesto “Che” Guevara” (Claro, 2006, p. 86). Tras esto, Nono saldría de aquel país gracias a la protección ejercida por Ginastera.

“Todo el Perú está en una situación parecida, esta situación que les digo de extrema miseria y de extrema opresión, que es la característica esencial de los Andes, intensamente poblados por seres humanos, es también un factor de conducción de la revolución” (Guevara, 2014, p. 313). Ese fue uno de los diagnósticos que hiciera Ernesto 'Che' Guevara de la situación latinoamericana en 1962. Hacia 1960, una misión norteamericana ya había advertido de la necesidad de una reforma agraria para evitar un conflicto social inminente en el Perú.

El gobierno de Fernando Belaúnde presentó en 1963 un paquete de reformas que incluía, además de la solución al problema de la International Petroleum Company, la integración de la selva a través de la construcción de carreteras, la edificación de viviendas populares, el apoyo a la industria nacional y una reforma agraria encaminada a terminar con los 'latifundios feudales' de la sierra. El obstruccionismo parlamentario, sin embargo, frustró la ejecución de estas medidas y, en especial, de la última: si bien se decretó una ley, el parlamento le aplicó regímenes de excepción además de costos demasiado elevados para el Estado, con lo que su efecto pasó a ser muy limitado.

En los meses previos a las elecciones de 1963 se había producido el levantamiento del Ejército de Liberación Nacional, primera experiencia guerrillera en el Perú, en el que se involucraron jóvenes estudiantes e intelectuales peruanos como Javier Heraud. La poca capacidad reformista de un gobierno maniatado por el parlamento llegó a radicalizar estas manifestaciones hacia 1965, considerado como un año de guerrillas en el país. Siguiendo el exitoso modelo 'foquista' de la guerrilla cubana surgieron levantamientos en diversos puntos del país. Uno de los más sonados fue el del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que había surgido del 'APRA rebelde' formada en los últimos años de la década anterior. El gobierno reprimió estos brotes y, en los casos extremos, llegó a pedir apoyo de los Estados Unidos y para utilizar bombardeos con



Diario El Comercio

Nota vinculada al desenlace del cursillo de Nono en Lima.

Napalm. Hacia 1966 se había conseguido aplastar a todas las guerrillas en el territorio peruano.

El 25 de agosto de 1967, la OSN realizó un concierto que tuvo como principales atractivos el estreno local de *Atmosphères* de György Ligeti y la participación solística de Jean-Pierre Rampal. Por su proximidad a las celebraciones por el día de Santa Rosa de Lima y de las Fuerzas Policiales (30 de agosto), este concierto y otras actividades, como el recital que dio el pianista Alfonso de Bohemia en el Salón de Actos del Palacio Municipal de Miraflores, se publicitaron con una dedicatoria “en homenaje a la Benemérita Guardia Civil”.

Luigi Nono y su familia se encontraban por esos días en el Perú –luego de su salida de Argentina y de su paso por Uruguay y Chile– invitado por la Universidad de San Marcos para dar unas conferencias en la Sala Alzedo, desde el 28 de agosto al 1 de setiembre. Días antes se les programó un viaje a Machu Picchu. Según cuenta su esposa, Nuria Schoenberg, en el trayecto por avión a Cuzco fueron informados de los recientes sucesos violentos en el país, y que las montañas que veían abajo fueron la última vista de varios guerrilleros, arrojados desde helicópteros por la Guardia Civil. Estremecidos por esa noticia y por la constatación de las enormes desigualdades sociales del país, en su retorno a Lima vieron entre los carteles el anuncio del concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional con la dedicatoria ya mencionada. Al comienzo de las conferencias, Nono declaró lo siguiente: "Así como la Sinfónica ha dedicado su concierto a la Benemérita Guardia Civil, yo dedico mi cursillo a los luchadores por la libertad asesinados por esa guardia" (Fugellie, 2013, p. 17).

Días después apareció una nota en el diario *El Comercio* condenando la "inaceptable intromisión de un extranjero" en contra de la “benemérita institución policial que ha tenido actitud tan valerosa, esforzada y heroica, con motivo del caos en que los guerrilleros pretendieron sumir al Perú” (*El Comercio*, 31.08.1967). Nono había sido apresado y liberado días después gracias a la intervención de la embajada italiana. Al mes siguiente, Ernesto 'Che' Guevara murió en Bolivia. Quedaba ya poco para el final de un año crítico para el Estado peruano: Una sequía en la costa, el agotamiento de divisas y la reducción de la inversión extranjera desembocaron en una fuerte devaluación de la moneda y la paralización de obras públicas, elevación de impuestos y aumento del desempleo. Eso hizo mella en el presupuesto necesario para mantener el sistema propuesto por Herrera, además de los sueldos de los propios músicos y el suyo. Ese año también trajo consigo el final de aquel significativo periodo de Herrera de la Fuente al mando de la Orquesta Sinfónica Nacional, y el comienzo de un intervalo de cuatro décadas de alternancia de directores peruanos al frente del elenco.

Abelardo Sánchez León (2011), comenta que la OSN en este período “sí que tocaba como los dioses”, y recuerda en *Ensayo de orquesta*:

Los que tuvimos la suerte de estudiar en la Universidad Católica entre 1964 y 1966, en esos años dorados de Letras, en pleno corazón de la plaza Francia, caminando por Camaná y Quilca, hojeando libros y tomándonos nuestros primeros tragos por aquí o por allá, jamás olvidaremos la lección de vida que nos dio la Orquesta Sinfónica

Nacional bajo la batuta del menudo maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente. (p. 130)

Por su parte, Augusto Ferrero publicó recientemente en 'La música no viaja sola' (2001) un comentario sobre el director mexicano:

transformó la Orquesta Sinfónica Nacional, logrando con ella una de sus mejores épocas. Todos sentimos legítimo orgullo de nuestro conjunto entonces, y tomamos conciencia de que sólo con una dirección como la que le inspiró Herrera de la Fuente es posible lograr interpretaciones del más alto nivel artístico.

Estas opiniones e impresiones van en la misma línea de un cierto consenso general que ha llegado hasta nuestros días, con importante asidero en los hechos, en el sentido de que, durante esos tres años, entre 1965 y 1967, la orquesta vivió uno de los momentos más brillantes de su historia en lo que respecta a sus resultados artísticos, diversificación e interés en la programación, y proyección internacional.



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Antes de ser director titular de la OSN. Herrera de la Fuente y miembros del Comité Ejecutivo de la orquesta, a fines de la década de 1950 en Lima.

GOLPE Y TRANSICIÓN

Al final del periodo de Luis Herrera de la Fuente como director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional se designó en el cargo a José Belaunde Moreyra, quien se desempeñaba como primer director asistente del elenco desde 1966. Belaunde había regresado de un periodo de estudios en Estados Unidos y Europa, donde alcanzó experiencias formativas con importantes figuras musicales del momento como el teórico Felix Salzer, el musicólogo Thrasybulos Georgiades, la compositora Nadia Boulanger y el director de orquesta Eugène Bigot. A su retorno al Perú había formado la orquesta *Ars Limensis*, elenco que tuvo una participación constante en la vida musical a mediados de la década de 1960.

En paralelo, la situación del gobierno de Fernando Belaunde Terry era bastante crítica hacia el fin de su mandato. El incumplimiento de los puntos más sensibles de su paquete de reformas y la actitud obstruccionista parlamentaria de la que no había podido librarse, habían generado un clima de malestar en grandes sectores de la población. Las constantes protestas de campesinos y obreros tocaron las puertas de Palacio de Gobierno diariamente sin encontrar mayor respuesta. Hasta que un día, en palabras de Carlos Contreras y Marcos Cueto (2000), “fue un viejo tanque Sherman de la Segunda Guerra Mundial, con cañón de 75 mm, el que ya no tocó, sino que literalmente derribó las rejas de palacio”. (p. 307)

José Belaunde Moreyra ha brindado su testimonio sobre el momento histórico que le tocó vivir como director de la Orquesta Sinfónica Nacional:

El golpe fue contra Fernando Belaúnde, que era mi primo hermano; quien además no había querido nombrarme ya que... no deseaba que se le acusara de nepotismo. Sin embargo, el ministro de Educación, el médico Octavio Mongrut, insistió en nombrarme



Colección personal de José Belaunde Moreyra

«Ars Limensis» en la Sala Alzedo.



Colección personal de José Belaunde Moreyra

José Belaunde dirigiendo a la OSN en el Campo de Marte.



El compositor José Malsio en su faceta de director.

porque en el mundo de la música de aquel momento, lleno de intrigas y de grupos, yo me había mantenido siempre al margen y sin manifestar antipatías.

Cuando se produjo el golpe militar me tocaba dirigir el viernes el concierto de esa semana. Lógicamente me dije "¿qué hago ahora? ¿Renuncio?" No, al toro hay que tomarlo por las astas. Entonces me fui de frente donde el nuevo ministro de Educación, a quien no conocía. Yo tenía que estar temprano en el Teatro Municipal con la Sinfónica para empezar el ensayo, y me preocupaba la hora en que me iría a recibir. Me admitió en el acto y me recibió con un abrazo: 'Maestro, ¡no sabe usted cuánto lo aprecio!' (Belaunde, 2018)

Belaunde Moreyra se dio con la sorpresa de que el nuevo ministro era el general, muy aficionado a la música, a quien tres semanas antes había cedido el palco que reservaba para su familia en el Municipal. El general le había pedido ese palco porque estaba justo al frente del escenario y se veía a la orquesta en pleno. En ese momento no sabía quién era el uniformado, pero le cedió los asientos amablemente. Cuando acudió al Ministerio de Educación, del que en última instancia dependía la orquesta, el general lo recibió con una aclaración:

Quiero que usted sepa que yo soy general de Caballería y que, por lo tanto, yo mando acá. Y quiero también que les diga a los músicos de la Sinfónica que usted y ellos tienen todo mi apoyo. Sé que tienen problemas económicos, y yo los voy a solucionar. (Belaunde, 2018)

Belaunde salió muy animado del ministerio. En lugar de la renuncia, el ministro la había asegurado su apoyo. Llegó al teatro a eso de las 10 y se encontró con Leopoldo La Rosa -el director auxiliar- ensayando con la orquesta y le pidió una pausa para poder dirigirse a los músicos: "Señores, vengo de entrevistarme con el general Arrisueño, ministro de Educación, que me ha dicho lo siguiente... Todos se quedaron sorprendidos. Fue realmente un 'golpe' de teatro" (Belaunde, 2018).

ESTRENOS DEL *CONCIERTO INDIO*, *CHULPAS*, ENTRE OTROS

Acorde con la realidad nacional, a este periodo podría considerársele como una etapa intermedia o de transición entre el gobierno civil y el militar que acaba de inaugurarse, por tratarse de un intervalo de maduración del proyecto del gobierno militar, que implementaría sus principales reformas a finales de 1969 y los primeros años de la siguiente década. Este carácter transicional se aplica muy bien a la marcha de la Sinfónica Nacional en esos dos años, en los que Belaunde Moreyra, quizá por su parentesco, era asociado simbólicamente con el gobierno anterior, lo que marcó una relación de tensión creciente entre la dirección de la orquesta y el poder central del Estado.

El plantel de músicos seguía siendo básicamente el mismo desde la reestructuración de la orquesta, a la que se sumaron José Malsio y Leopoldo La Rosa como directores auxiliares. Sin embargo, el fuerte apoyo que tuvo el elenco a inicios de la 'Segunda Época' había ido decayendo de a pocos, haciendo peligrar la sostenibilidad presupuestal que había mantenido la institución hasta ese momento. Pero desde su etapa como director asistente, Belaunde había logrado llegar a los altos mandos políticos para asegurar el financiamiento de las temporadas. Por otro lado, ya se contaba con mecanismos estatales que canalizaban eficientemente el auspicio y el patrocinio del sector privado.

Con respecto al repertorio, entre los estrenos locales más importantes bajo la batuta de Belaúnde figuran la *Sinfonía N.º 6* de Anton Bruckner, la *Sinfonietta* de Leoš Janáček y el *Réquiem* de Fauré, entre otros. En cuanto a la música peruana, Belaúnde dirigió también los estrenos absolutos de *Evoluciones I* de Enrique Pinilla y las *Siete piezas para orquesta* de Luis Iturrizaga. En este período se realizó también el estreno de *Chulpas*. *Siete estructuras sinfónicas* de Francisco Pulgar Vidal, dirigido por Leopoldo La Rosa, quien durante estos



Programa de estreno de *Evoluciones I* del compositor Enrique Pinilla.



Programa del «Concierto oficial de Fiestas Patrias» de 1969.

DADO EL ESTRECHAMIENTO DE LAS RELACIONES CON EL BLOQUE SOVIÉTICO, Y LA INSOSTENIBLE TENSIÓN ENTRE LA DIRECCIÓN DE LA OSN Y LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA, SE LOGRÓ TRAER AL DIRECTOR RUSO DANIIL TUILIN CON MIRAS A QUE ASUMIERA LA TITULARIDAD DE LA ORQUESTA, PROYECTO QUE FINALMENTE SE TRUNCÓ.



años organizó la serie de 'Lecturas de partituras de compositores peruanos', importante actividad que permitió a muchos músicos constatar y pulir su escritura orquestal.

También fue relevante el estreno absoluto del *Concierto indio* de Theodoro Valcárcel, teniendo como solista al violinista peruano Manuel Díaz y la dirección del propio Belaunde, durante la función de gala de Fiestas Patrias de 1969. Esa noche la OSN presentó por primera vez arreglos de música popular peruana, pues anteriormente solo se había acercado a ella con orquestaciones de piezas para piano basadas en la música tradicional y popular. El énfasis en la música costeña coincide con el tratamiento especial que el gobierno militar dio a los cultores de la música criolla. Como ha comentado Belaunde (2018), la idea de hacer estos arreglos se presentó como solución a un pedido del ministro Arrisueño, quien quiso que la OSN replicara la experiencia que él había tenido en Argentina, donde había escuchado "una 'sinfonía argentina' basada en el folklore de su país". Se convocó entonces a Leopoldo La Rosa, José Malsio y Edgar Valcárcel, quienes hicieron arreglos de *La Palizada*, *El Plebeyo*, y *Cholita*, respectivamente. Tres años antes, el musicólogo argentino Carlos Vega introdujo el concepto de "mesomúsica" que, habiendo sido un término cuestionado, representaba en aquel momento un novedoso interés académico por la música popular, urbana y de masas. En ese contexto, aquella primera incursión de la OSN en el formato del arreglo podría considerarse como un gesto indirectamente cercano a dicho movimiento.

UN DIRECTOR SOVIÉTICO PARA LA SINFÓNICA NACIONAL

Las tensiones entre el presidente Velasco y Belaunde Moreyra fueron en aumento, aunque paliadas por el soporte político que tenía desde el Ministerio de Educación. En febrero de ese año el Perú había iniciado relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, como alternativa a la obstrucción política estadounidense para la asistencia militar, que generaba un gran malestar en los militares peruanos desde que Estados Unidos se negara a vender Napalm y nuevos aviones a reacción al Perú años atrás. Para renovar la flota nacional fue necesario que el gobierno de Fernando Belaunde acudiera a Francia para comprar los cazas *Mirage*, según detalla Peter F. Klaren (2004, p. 418) en *Nación*

y *sociedad en la historia del Perú* (2004). Y esa motivación militar inicial se convirtió luego en una intensa política de intercambio comercial, llegando a partir de entonces una gran cantidad de asesores técnicos soviéticos al Perú.

En las postrimerías de 1969 arribaría a Lima el director ruso Daniil Tiulin, como invitado para dirigir a la Sinfónica Nacional. Tiulin había actuado con la orquesta del Teatro Bolshoi y, fue laureado con el segundo premio del concurso para directores de la Unión Soviética en 1966. Además de participar en diversas presentaciones de temporada en el Teatro Municipal, Tiulin acompañó a la orquesta y a Belaunde Moreyra en una gira por la costa norte del Perú.

Belaunde comenta que Velasco ya había decidido su remoción de la Sinfónica, y que fue por eso que el gobierno trajo a Tiulin. Era un director que había estado ya en Cuba y que por lo tanto conocía un poco el medio latinoamericano.

Yo sabía que él venía a reemplazarme y él, obviamente, también lo sabía. Entonces, en lugar de eludir el reto, la mañana del lunes en la que él debía dirigir su primer ensayo fui a buscarlo a su hotel. Le dije quién era y que venía para llevarlo al teatro y presentarlo a la orquesta. El tipo estaba desconcertado, porque... eso de que la persona a quien voy a reemplazar, es decir, a quien yo estoy ‘botando’ venga a saludarme y a presentarme, era algo cuando menos inesperado. Pero en fin, Tiulin tenía la ventaja de que era un hombre muy sano y, como consecuencia, de ese gesto mío nos hicimos muy amigos. (Belaunde, 2018)

Para Belaunde, Tiulin se había dado cuenta rápidamente de que la situación de la orquesta era en ese momento poco saludable por la interferencia política y por otros factores. Si bien lo trajeron como director invitado, la idea era que se quedara durante un tiempo. Jorge Cornejo Polar, el director de la Casa de la Cultura, se lo había adelantado a Belaunde (2018): “Ya Velasco dice que no tolera tu presencia”.

Por eso llegó un director de la Unión Soviética a dirigir la orquesta en un país asociado al bloque comunista como Cuba. Según Belaunde, Tiulin estuvo dispuesto a quedarse inicialmente, pero no le gustó la situación. Se dio cuenta de que no le convenía y, finalmente, no aceptó.

El periodo de Belaunde al frente de la Sinfónica llegaría a su fin en diciembre de 1969. El gobierno optó por una decisión más acorde con el proyecto nacional en ejecución: por primera –y hasta hoy única– vez en la historia de la OSN, se convocó a un concurso para proveer las plazas de director titular y director asistente del elenco.



Daniil Tiulin.

Archivo OSN

ECOS SINFÓNICOS DE UN PROYECTO NACIONAL



Colección personal de Leopoldo La Rosa

Leopoldo La Rosa.

El jurado del concurso para proveer las plazas de director titular y asistente estuvo conformado por personalidades internacionales como el alemán Wolfram Roehrig, director de la *Arkadenhofkonzerte* de Viena y vicepresidente de la Federación Europea de Jazz; el norteamericano Walter Hendl, entonces director de la Eastman School of Music y de la orquesta sinfónica de Chautauqua, y el ruso Daniil Tiulin, asistidos por los compositores peruanos Edgar Valcárcel y Enrique Pinilla, en representación de la Casa de la Cultura.

Postularon, además del propio Belaunde Moreyra, los directores Octavio Chaparro, Carmen Moral, Leopoldo La Rosa, Armando Sánchez Málaga y José Carlos Santos. El cronograma de las actividades del concurso fue publicado en la prensa escrita y comprendía, entre el lunes 8 y el viernes 12 de diciembre, las siguientes pruebas: repertorio y obra sinfónica obligatoria, acompañamiento vocal e instrumental (solistas: pianista Elsa de Pulgar Vidal y barítono Augusto del Prado) y lectura.

Tal como se había anunciado, el viernes por la tarde se leyó el fallo en la sede de la Casa de la Cultura ante un numeroso público expectante que se había congregado en el local. La plaza de director titular fue declarada desierta, mientras que para el cargo de director asistente se anunció un empate entre los participantes Carmen Moral y Leopoldo La Rosa. Finalmente, a ellos se les encomendó la conducción de la orquesta a partir del siguiente año, recibiendo ambos el puesto de Director Encargado.

Con esta designación, Carmen Moral se convertiría en la primera mujer en asumir el cargo de dirección de una orquesta sinfónica en Latinoamérica. Ya había sido todo un suceso su debut como directora invitada de la OSN en el Campo de Marte unos años antes. Tal como comentó Moral al periodista Pablo Macalupú-Cumpén (2013), concitó tal expectativa que ese día “había



Colección personal de Carmen Moral

Carmen Moral dirigiendo a la OSN en la década de 1970.



Sesión del jurado para el concurso de directores titular y asistente en diciembre de 1969.

mujeres hasta en los árboles por la curiosidad”. Moral había estudiado en el Conservatorio Nacional de Música y recientemente en la *Manhattan School of Music* de Nueva York.

Por su parte, Leopoldo La Rosa también se había iniciado en el Conservatorio y, como adelantamos, realizó luego un periplo de estudios por Europa. Asimismo, venía actuando con la Sinfónica desde hacía una década, tanto como director asistente, como director auxiliar o como invitado. Tenía en su haber ya varios estrenos, tanto de sus obras como de otros compositores locales e internacionales.

Esta nueva etapa que inicia la Orquesta Sinfónica Nacional coincide con el momento de mayor actividad y asentamiento del gobierno del general Velasco Alvarado. El plan de reformas gubernamentales adquiere una mayor presencia en todos los estamentos del Estado, lo que empieza a notarse claramente en la programación de Sinfónica Nacional.

Por otro lado, la proximidad de la conmemoración del sesquicentenario de la gesta independentista nacional y de sus diversos hitos, hizo que el gobierno reforzara la idea de que las reformas emprendidas formaban parte de un nuevo proyecto emancipador. Como veremos, los tres estrenos más significativos que realizara la OSN en esos años estuvieron vinculados al imaginario de la Emancipación, pero, en especial, al de sus hitos precursores.

REPLANTEAMIENTO DEL ALCANCE POPULAR

Entre los nuevos programas destacan los 'Conciertos obreros', serie que se sumó a los ya existentes 'Conciertos populares'. En el programa de mano del primer concierto obrero, realizado el 25 de abril de 1970, aparece una nota de presentación de la Casa de la Cultura, de la que reproducimos un fragmento:

El arte y la cultura han sido en el Perú, y lo siguen siendo en gran parte, patrimonio de las clases privilegiadas. La Casa de la Cultura del Perú, tiene como meta acabar con esta injusta situación, poniendo al alcance del pueblo los más altos valores artísticos y

culturales. Este objetivo se cumple a través de distintos medios, por ejemplo: La Casa de la Cultura del Perú ofrece constantemente su programa Cultura y Pueblo a los habitantes de los pueblos jóvenes y distritos populares. Catorce de estos ya han sido visitados por nuestro programa que incluye espectáculos de teatro, mimo, ballet, música orquestal y coral, folklore, etc. [...] Ahora, la Orquesta Sinfónica Nacional, parte integrante de la Casa de la Cultura del Perú, ofrece un ciclo de doce conciertos populares, todos ellos con ingreso absolutamente libre y con la actuación de directores y solistas de renombre internacional. Se trata de conseguir un nuevo público, un público auténticamente popular para las manifestaciones musicales. (Casa de la Cultura, 1970)

Los 'Conciertos Populares' habían sido creados durante el primer año de labores de la orquesta, pero los nuevos conciertos homónimos sólo tenían en común el nombre. Mientras que en la gestión de Buchwald se trataba de conciertos en el Teatro Municipal a precios populares, en 1970 referían a los conciertos efectuados en los distritos más populosos de Lima. El programa de ese año anunciaba presentaciones en el Templo Faro del Callao, en el Salón Parroquial de Villa María del Triunfo y en el Cine Libertad de Tahuantinsuyo (actual distrito de Independencia), llegando la orquesta por primera vez a estos dos últimos distritos. Estas jornadas marcaron el inicio de una política de salida a los barrios menos favorecidos de la ciudad en aquel momento.

Por su parte, los 'Conciertos obreros' tuvieron un fugaz antecedente en el periodo de H.G. Mommer, cuando la orquesta se presentó en algunos recintos industriales, como la fábrica COPSA de la avenida Argentina. Los nuevos conciertos de esta serie tendrán ahora un mecanismo más bien similar a la serie de 'Conciertos Populares' de la era Buchwald. La semejanza radicaba en la idea de abrir el Teatro Municipal a todos los públicos, sólo que ahora se hacía de manera gratuita y, en lo que significó quizá la novedad más radical, se fomentó su éxito con un sistema de movilidades que traía al público desde los distintos distritos hacia el Teatro, incluido también del viaje de vuelta.

Se configuró así un sistema dual de difusión. La orquesta salía del teatro a la



Revista Cultura y Pueblo

Público asistente al Teatro Municipal para un 'concierto obrero' de la OSN en 1970.



Archivo OSN

Carmen Moral.

búsqueda del público “auténticamente popular”, como anunciaba el comunicado de la Casa de la Cultura, mientras que, en un proceso inverso, se incentivaba que este nuevo público acudiera también al Teatro Municipal y escuchara a la orquesta en las mejores condiciones acústicas del momento. Estos conciertos contaban además con explicaciones didácticas sobre los instrumentos y la música a ejecutarse.

Si bien desde sus inicios la OSN diseñó un plan específico para obtener arraigo popular, con el tiempo este había ido disminuyendo en intensidad y diversidad. Con los nuevos programas populares, la orquesta logró replantear su visión de llegada a la ciudadanía, otorgándole así un nuevo impulso, coincidente con un escenario social distinto al de 1939. Todo ello se sumó a los tradicionales conciertos de verano en el Campo de Marte y, por supuesto, a los infaltables conciertos de abono en el Teatro Municipal.

UNA ORQUESTA PARA TÚPAC AMARU

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

Un intenso debate se cernía en torno a la figura del cacique de Tungasuca que, en virtud a la gesta revolucionaria precursora que emprendió en los Andes, había sido elevado por el gobierno militar a la categoría de supremo

arquetipo de la revolución. El principal detonante fue el discurso de la Reforma Agraria que el presidente Velasco concluyó con una cita atribuida a Túpac Amaru: “¡Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza!”. Esta reforma movilizó una intensa campaña propagandística a través de afiches y volantes, más que cualquier otro plan del gobierno, y tuvo como principal referente a la tradición cubana del cartel. Pero, a su vez, logró una original síntesis entre las técnicas del Pop y el Op-Art al servicio de una renovada temática indigenista. Entre los artistas que trabajaron en esa línea destacó Jesús Ruiz Durand, quien además fue el autor de una icónica imagen de Túpac Amaru ampliamente difundida en aquellos años.

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

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

Más exacta es la idea de la convergencia. De hecho, el estreno del *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Valcárcel fue el punto de reunión de un grupo de protagonistas y de distintos sucesos que se remontaban a una década atrás; y se le puede entender como uno de los principales encuentros artísticos e interdisciplinarios en torno a la figura de Túpac Amaru. Para la OSN significó un evento multimedial sin precedentes. Antes hubo estrenos de la orquesta,



Revista Cultura y Pueblo

'Concierto popular' de la Orquesta Sinfónica Nacional en Tahuantinsuyo (1970), como parte del Programa 'Música y Pueblo'.



Revista Ojón

Estreno del *Canto coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel.



Archivo OSN

Carmen Moral, Manuel Cuadros y Edgar Valcárcel intercambiando ideas durante un ensayo previo al estreno.

producto de sociedades creativas entre escritores y compositores, que habían dado buenos resultados, siendo las más importantes el trabajo conjunto entre Iturriaga y Eielson (*Canción y muerte de Rolando*) y también con Jose María Arguedas (*Tres canciones para coro y orquesta*). Además, el 18 de octubre la OSN acababa de presentar por primera vez en Lima la *Elegía a Machu Picchu* (1965), de Celso Garrido-Lecca, bajo dirección de Armando Sánchez Málaga, obra inspirada en el Canto a *Machu Picchu* de Martín Adán, que en 1968 había ganado el Premio Luis Dúnker Lavalle.

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

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

“¿Esta cantata es ‘música revolucionaria’? ¿Ha sido compuesta como un aporte a la Revolución Peruana?” a lo que el compositor respondió: “Es la misma pregunta que se me podría hacer en relación a la Cantata a Túpac Amaru. Esta obra la escribí hace diez años, cuando nada se veía venir de los cambios revolucionarios. Era simplemente un acercamiento

personal, mío al personaje, una intuición de lo que podía venir después”.
(Alvarado, 2010, p. 82)

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

Otros protagonistas de este estreno fueron los integrantes de la 'Camerata Vocale Orfeo', dirigida por Manuel Cuadros Barr. La vinculación de Cuadros con la obra ya tenía historia. Mientras fue director del Coro del Estado logró convocar a un concurso de composición coral de temática libre que, dentro del jurado internacional, contó con la presencia del compositor argentino Alberto Ginastera, resultando ganadora la obra de Valcárcel. En el interín del largo proceso calificador, Cuadros fue obligado a salir intempestivamente de la dirección del Coro del Estado, truncándose así el estreno de la obra. En abril de 1969 formaría la “Camerata Vocale Orfeo”, elenco que adquiriría un alto nivel musical, con el que se permitió ganar el Concurso Latinoamericano de Coros en Tucumán, en setiembre de aquel año. En 1970 era ya un coro capaz de abordar partituras de la complejidad del *Canto coral* de Valcárcel.

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



Colectación personal de Manuel Cuadros Barr

Frente al Museo de Arte Italiano de Lima. Afiche de la Camerata Vocale Orfeo en 1969.



Revista Ojiva

LOSADA, el célebre editor, asistió a la presentación del "Canto..."

EDGAR Valcárcel, Carmen Moral y Romualdo: en la vanguardia del arte

El editor Losada en el estreno.
Abajo: Valcárcel, Moral y Romualdo.

Una vez incluida en la programación entró a tallar la labor organizativa del gobierno. A diferencia de otros casos, la inclusión de esta obra no fue mediante un concurso convocado por el Estado. El estreno concitó una enorme expectativa y aquella noche el Teatro Municipal estuvo abarrotado, quedándose afuera un número importante de público que se había dado cita al concierto. Entre las personalidades asistentes estaban el ministro de Educación Alfredo Arrisueño y el famoso editor internacional Juan Losada.

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

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

La obra fue llevada posteriormente a Panamá, donde obtuvo igualmente un éxito resonante. En noviembre de 1970, la OSN estrenó otra composición cercana a la temática de Túpac Amaru: el *Tárpuy a Micaela Bastidas* de Armando Guevara Ochoa, bajo dirección de Leopoldo La Rosa. En esa misma línea de obras dedicadas a precursores andinos de la independencia podemos situar también a *Cahuide*, del propio La Rosa, en referencia al guerrero inca de la batalla de Sacsayhuaman presentado en las crónicas de Pedro Pizarro. Este nombre adquirió relevancia en la década de 1970 a través de la SAIS 'Cahuide' de Junín, una de las más importantes cooperativas agrarias establecidas en aquellos años en el país.

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

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

INTERLUDIO: HOMENAJES A STRAVINSKY

Yo trabajaba como crítico para El Comercio. Estaba escribiendo algo –ni sé qué cosa– en un salón muy grande y, de repente, sentí que alguien me palmea el hombro y me dice: ‘Oye, se murió Stravinski’. En ese momento la obra estaba hecha, aunque parezca mentira. Ahí mismo me quedé un poco tocado por ese acto un poco brutal de uno de los tantos periodistas que estaba ahí, que me dijo eso y se siguió de largo. (Iturriaga, 2008)

Así describe Enrique Iturriaga el impulso que lo llevó a componer su *Homenaje a Stravinsky*. Era el 6 de abril de 1971 y la noticia de la muerte del gran maestro ya corría como reguero de pólvora por las redacciones de prensa de todo el mundo. El propio Iturriaga participaría en una charla sobre el compositor ruso organizada por la Casa de la Cultura, según informó Enrique Pinilla en un artículo publicado el 16 de junio, un día antes del que habría sido el cumpleaños número 89 de Stravinsky. El evento contó también con la participación de Luis Antonio Meza, Leopoldo La Rosa y Armando Sánchez Málaga, e incluyó además un concierto monográfico de música de cámara, que tuvo por intérpretes a Rafael Prieto, Edgar Valcárcel y a miembros de la Sinfónica Nacional.

A través de su programación, la OSN también se sumó a los homenajes. Si había una obra del canon orquestal internacional que brillara por su ausencia en la lista de estrenos del medio local, esa era *La consagración de la primavera*.



Colectión personal de Manuel Cuadros Barr

Manuel Cuadros Barr dirigiendo a la OSN.

A PARTIR DE 1970, LA OSN APARECE MÁS CERCANA EL PROYECTO ESTATAL DEL GOBIERNO MILITAR. HUBO UN ESFUERZO POR REPENSAR EL ALCANCE POPULAR DEL ELENCO, QUE LOGRÓ ACERCAR SU ACTIVIDAD A NUEVOS PÚBLICOS Y ESPACIOS DE MANERA SIGNIFICATIVA.



Las razones de este retraso eran complejas. Cuando se estrenó en París en 1913 no existía en Lima todavía una orquesta sinfónica estable, sino conciertos sinfónicos extraordinarios y pequeños elencos orquestales como el que se armó ese año para realizar el estreno de la zarzuela *El cóndor pasa*.

Ya creada la Sinfónica, la difusión de las grandes obras de Stravinsky fue gradual. En el primer lustro se presentó el estreno local de *El pájaro de fuego*, mientras que el décimo aniversario fue coronado por la primera audición local de *Petrushka*, que aún 1948 fue recibida con cierta frialdad. La gira por Latinoamérica de Stravinsky en 1960 incluyó *La consagración* en algunos países, pero no en el Perú. No obstante, su asistente Robert Craft dirigió una obra tan compleja y modernista como las *Seis piezas para orquesta de Webern* en el concierto limeño.

Se podrían haber sumado a este retraso razones logísticas de instrumental y personal artístico requerido, pero dado que éstas pudieron superarse en distintos momentos, también cabe otra posibilidad: el respeto ante una partitura señalada como 'la biblia' de la música del siglo XX. Finalmente, Leopoldo La Rosa asumiría el reto, dirigiendo el esperado estreno local con la Sinfónica Nacional el 16 de julio de 1971, en el Teatro Segura.

Seis días después se realizaría en el mismo recinto el estreno del *Homenaje a Stravinsky* de Enrique Iturriaga, también por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo dirección de La Rosa. Sobre esta obra, el compositor comentó a Editorial Filarmónika:

[...] me dije 'pero un peruano a Stravinski', ¿cómo puede ser eso?. Y ahí me puse a pensar que tendría que ser un homenaje pero peruano, que contuviera cosas nuestras. Pensé inmediatamente en *Historia de un soldado*, tal vez en algunos solistas, y se me ocurrió el cajón. ¿Y violines? No, de ninguna manera, ni violas, solamente violonchelos y contrabajos, porque quería algo severo, que evitara frases emotivas, con el piano tocado percusivamente. (Iturriaga, 2008)

La exclusión de los violines era una clara referencia a la orquestación

stravinskiana en obras como la *Sinfonía de los Salmos*. La obra de Iturriaga incluye referencias a ritmos costeños del Perú como el tondero, pero sin duda uno de los aspectos más llamativos y novedosos fue la inclusión del cajón peruano que, por primera vez, hacía su ingreso a una orquesta sinfónica. Era además un cajón solista, que fue interpretado por Ronaldo Campos, miembro fundador de la asociación Perú Negro, que había sido creada recientemente, en 1969, a iniciativa suya.

- *Sí, hermanito, yo encantado toco eso, pero ¿cómo es?*
- *Mira, tú vas a estar sentado frente a la orquesta sinfónica...*
- *Nooo. ¿Yo frente a esa orquesta sinfónica, con los 'doctores' ahí?*
- *¿Pero qué doctores? Son músicos como tú y como yo.*
- *No, no, yo me muero de miedo.* (Sánchez Málaga, 1991)

Recordaba así Iturriaga el diálogo con Campos, de quien dijo que costó gran trabajo convencer para que tocara, pero que finalmente lo hizo “maravillosamente bien” (Sánchez Málaga, 1991).

Los dos estrenos referidos líneas arriba fueron realizados en el Teatro Segura, ya que el Teatro Municipal se estaba refaccionando y remodelando con la instalación de una nueva cámara acústica, que sería presentada por el alcalde Eduardo Dibós Chappuis como “la mejor que se haya construido hasta la fecha en el país” (*El Comercio*, 01.09.1971). El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Roberto Wakeham en el contexto de las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia nacional. Un día antes del estreno local de *La consagración* se había iniciado oficialmente el programa de festejos con una ceremonia en



Revista Cultura y Pueblo

Leopoldo La Rosa dirigiendo a la OSN en un 'concierto popular' de 1970.



Colección personal de Andrés Orinuela.

Ejecución del *Réquiem* de Verdi en concierto de la OSN en 1977, donde se puede apreciar la mencionada cámara acústica del Teatro Municipal de Lima, inaugurada en 1971.

el Panteón de los Próceres por la mañana y con la firma de la declaración de Lima en el Palacio Municipal por la noche, cuya evocación de la lectura del Acta de la Independencia de 1821 contó con la asistencia del presidente Velasco Alvarado y de otras autoridades ediles y gubernamentales.

EL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

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

Era el preámbulo de las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia, efeméride que al gobierno le tocaría dirigir al año siguiente. Las actividades culturales tendrían como sello la creación, el 9 de marzo de 1971, del flamante estamento cultural del Estado: el Instituto Nacional de Cultura.

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

Las diversas actividades del Sesquicentenario incluyeron la inauguración del Parque o Monumento a los Precursores y Próceres de la Independencia en la avenida Salaverry, la refacción de las instalaciones del museo de Pueblo Libre -antigua residencial provisional de los libertadores-, la publicación de una importante Colección Documental de la Independencia del Perú, entre otros. La convocatoria a un 'Premio Nacional de Composición por el Sesquicentenario de la Independencia del Perú', junto con un concierto

extraordinario conmemorativo, fueron parte de las actividades musicales.

El concierto fue llevado a cabo el 30 de julio por el Coro del Estado y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Carmen Moral. Tras la ejecución del Himno Nacional, se tocó la *Marcha del Sesquicentenario*, compuesta por Jaime Díaz Orihuela, al haber obtenido el primer premio del concurso de marchas militares. Sin duda, el principal atractivo de la noche fue el estreno de *Apu Inca* de Francisco Pulgar Vidal, obra ganadora del concurso sinfónico.

Lejos de apelar a las referencias e imágenes de la campaña libertadora de 1821, Pulgar Vidal optó por trabajar con un símbolo de la resistencia anticolonial incluso anterior a la gesta de Túpac Amaru: el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*. Presumiblemente escrito en el siglo XVI, el poema deplora la muerte del último inca y, con la misma gravedad y dramatismo, expresa la angustia por el significado de este hecho que el poeta ha llegado a comprender. Fue traducido por primera vez y publicado en 1942 por José Mario Benigno Farfán, pero a partir de la traducción de Arguedas, publicada en 1955, impacta fuertemente en el ámbito artístico peruano. En 1963 Fernando de Szyszlo expuso la serie pictórica *Apu Inka Atawallpaman*, realizada a partir de la lectura del poema. La influencia de este texto llegaría a la música en 1970 a través de la obra de Pulgar Vidal.

El compositor explicó a Chalena Vásquez y Marino Martínez su visión personal sobre este poema:

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

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

El concierto extraordinario por el sesquicentenario tuvo también en su repertorio la *Obertura para el Fausto Criollo* de Ginastera y las famosas estampas andinas de Guevara Ochoa (*Cuzco, Vilcanota y Huayno*), que empezaban a consolidarse en el repertorio de la OSN con Carmen Moral como una de sus principales difusoras. Esta función marcó también la vuelta del elenco al Teatro Municipal, estrenando así la cámara acústica recientemente construida. El arquitecto Wakeham afirmó que “ahora sí se puede escuchar a la Orquesta Sinfónica Nacional en toda su magnitud” (*El Comercio*, 01.09.1971).

La segunda mitad de 1971 marcó el retorno del mexicano Luis Herrera de la Fuente a la dirección titular, mientras que Moral y La Rosa pasaron a ser directores asistentes. Herrera dirigió en octubre el estreno en Lima de *Ñacahuasu* de



Anuncio del estreno de *Apu Inqa* en la prensa.

César Bolaños, composición sobre los diarios de Ernesto 'Che' Guevara. Por esos días se llevaba a cabo en la ciudad la Asamblea de 'los 77', grupo de los países no alineados. Pero el segundo periodo de Herrera fue fugaz. En 1972 la conducción de la orquesta volvió a encomendarse a Moral y La Rosa, quienes llegarían luego a tener el cargo de Director permanente de manera compartida.

En la década de 1970 llegó a la Orquesta Sinfónica Nacional la corriente de interpretación de la música antigua latinoamericana. En el siglo XIX, con los procesos de emancipación en los países de la región, la música producida en el período colonial quedó almacenada en diversos archivos de todo el continente, conservándose principalmente en los repositorios eclesiales. Este acervo permaneció prácticamente en el olvido y no despertó ningún interés sustancial hasta que, en 1931, el musicólogo argentino Carlos Vega publicó una transcripción de las piezas musicales del Códice de Fray Gregorio de Zuola, texto cusqueño del siglo XVII. En el Perú, la tarea del rescate de este repertorio fue abordada de manera pionera por Andrés Sas, quien en 1944 anunció en el Boletín de la Biblioteca Nacional de Lima que había encontrado las partituras de *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, la primera ópera compuesta y ejecutada en el continente americano.

En un reciente libro, Ramiro Albino (2016) ha comentado que

con estos dos hallazgos de música peruana, encontrados relativamente cerca del centenario de la Independencia de aquel país, y en un momento de especial interés en manifestaciones del pasado, potenciado por los estudios que siguieron al 'descubrimiento' de Machu Picchu, comenzaban las noticias sobre un repertorio que casi nadie imaginaba: música escrita en la Colonia, en la época barroca. Paradójicamente, lo primero que se encontró del período colonial sudamericano fue música profana, los años mostrarían que el repertorio conservado es mayormente religioso. (pp. 234-235)

Pero Sas venía ya trabajando un vasto estudio de la vida musical de la Catedral de Lima, que le llevaría a visitar los archivos catedralicios desde 1942 a 1946, elaborando luego la sistematización de los datos y la redacción por lo menos

hasta 1949. Ese año, Rodolfo Holzmann y César Arróspide compilaron un *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En la década de 1950 visitaría el Perú el eminente musicólogo norteamericano Robert Stevenson, publicando en 1959 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Sin embargo, el interés por difundir esta música era todavía sumamente escaso. El propio Stevenson (1974) comentó un aspecto muy revelador: “...en las décadas de 1940 y 1950 muchos prominentes músicos peruanos consideraban antipatriótica cualquier mención entusiasta a los acontecimientos locales antes de 1821” (p. 100).

En 1962 la Revista Musical Chilena publicaría un adelanto del estudio de Sas, quien fallecería en 1967. Sin embargo, recién en los inicios de la década de 1970 se daría una significativa oleada de interpretaciones de este repertorio en el Perú, principalmente en los años cercanos al Sesquicentenario de la Independencia. En noviembre de 1970 la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por José Carlos Santos, interpretó por primera vez la *Pasión según San Lucas* de Melchor Tapia, antiguo compositor de la Catedral de Lima. En 1971, la Camerata Vocale Orfeo presentó un concierto en la temporada de la Sociedad Filarmónica, en el que incluyó una serie de piezas coloniales que editarían el año siguiente en el famoso disco *¡Ah del Gozo!*

Pocos meses después del concierto de la Camerata, la Asociación Artística y Cultural 'Jueves' organizó un concierto bajo la dirección de Arndt von Gavel, cuyo repertorio fue grabado en un disco ese mismo año. Estos conciertos y discos contaron con la participación de una selección de músicos de la Sinfónica Nacional. Entre 1971 y 1972 se llegó por fin a publicar el extenso estudio de Andrés Sas, bajo el título de *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. En julio de ese último año, la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó en el tradicional Te Deum de la Catedral de Lima “música sacra nacional con más de dos siglos de antigüedad”. A la salida del oficio, el presidente Velasco Alvarado continuó con las actividades protocolares por el Sesquicentenario, que tenían su punto central aquel día.

Pasado el impulso provocado por las celebraciones, se suscitaron algunos otros eventos en esa década. Von Gavel publicó en 1974, en Lima, el producto

EL SESQUICENTENARIO
MOVILIZÓ
FUERTEMENTE LA
POLÍTICA CULTURAL
DEL GOBIERNO. ESE
IMPULSO LLEGARÍA
A LA OSN CON
LOS ESTRENOS DE
OBRAS QUE, VIA
CONCURSO O NO,
HACÍAN REFERENCIA
A HITOS DE LA GESTA
EMANCIPADORA,
DESDE LA TEMPRANA
RESISTENCIA
ANTICOLONIAL HASTA
LA BATALLA DE
AYACUCHO.





Diatro El Comercio

Apunte periodístico sobre el *Concierto para platillos y orquesta* de Adolfo Polack, obra estrenada por la OSN en 1971.

de su labor de estudios de aquellos años: *Investigaciones en los archivos coloniales en el Perú*. A la par, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés publicó en Santiago su famosa *Antología de la música colonial en América del Sur*, obra que se convirtió en un referente para los grupos de interpretación de música antigua latinoamericana durante décadas. Una de las piezas transcritas en aquella publicación fue la ópera-serenata *Venid, Venid Deidades* de Fray Esteban Ponce de León, encontrada en el Seminario San Antonio de Abad en Cusco. Probablemente gracias a ello pudo ser interpretada en 1976 por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Leopoldo La Rosa.

Mientras los compositores peruanos se aventuraban a territorios inexplorados, la interpretación de esta música antigua ofrecía también al público distintas sensaciones de descubrimiento de una música antes impensada. Ya había pasado el momento en el que el legado musical colonial fuera considerado por muchos como antipatriótico y, ahora, en los años que gravitaron en torno al Sesquicentenario, esta música se comenzaba a adherir al discurso de la identidad nacional.

Llama aún más la atención que este cambio se produjera justamente en un momento en el que proliferaban discursos marcadamente anticoloniales y antihispanos. Las contradicciones del proyecto revolucionario que encabezaba las celebraciones por el sesquicentenario de la independencia, definiendo su existencia como una segunda emancipación peruana, se expresan también en otros gestos del gobierno. Por ejemplo, en las declaraciones del general Juan Mendoza, director de la Comisión del Sesquicentenario, quien, buscando una solución a la polémica suscitada por el proyecto de erigir una estatua de Tupac Amaru en la Plaza de Armas del Cusco, manifestó su compromiso de “no romper la armonía de las construcciones coloniales que tanto defienden los arquitectos” (Asencio, 2017), llegando a una solución transitoria entre este grupo y los defensores acérrimos de la instauración del monumento.

UNA SINFONÍA PARA JUNÍN Y AYACUCHO

Las celebraciones por el sesquicentenario le otorgaron también un peso importante a la conmemoración de las batallas de Junín y Ayacucho, que

arribarían a sus propios sesquicentenarios en 1974. Esta vez el gobierno organizaría un concurso de composición que tuvo como requisito principal la inclusión del himno nacional en algún pasaje de la obra. Carmen Moral (2018) ha comentado que la idea de los militares era conseguir una especie de “obertura 1812” peruana.

Compusieron obras para el concurso César Bolaños, Armando Guevara Ochoa, Leopoldo La Rosa, Enrique Pinilla y Edgar Valcárcel, pero el primer premio fue obtenido por Enrique Iturriaga y su *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* (1974), mientras que el segundo y tercero se le otorgaron a Armando Guevara Ochoa y Edgar Valcárcel, respectivamente.

Estas obras fueron estrenadas por la OSN en el 'Concierto extraordinario en Homenaje al Sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho' llevado a cabo el 9 de diciembre. Ese día, el presidente Velasco junto a dignatarios de otros ocho países y firmaron la 'Declaración de Ayacucho', el evento central de aquellas celebraciones. La conducción de la obra ganadora estuvo a cargo de Armando Sánchez Málaga, mientras que Leopoldo La Rosa dirigió las otras dos composiciones premiadas. Tanto éstas como las otras obras participantes (presentadas al concurso por Enrique Pinilla, Bolaños y La Rosa) fueron ejecutadas en conciertos al año siguiente. La OSN grabó además un disco con la obra ganadora bajo la batuta de Armando Sánchez Málaga.

A diferencia del concurso de 1971, esta vez el gobierno se decantó por una obra de lenguaje más tradicional y sinfónico y no por una composición vanguardista. Así como las bases de los concursos de artes plásticas de 1970, en torno a la figura de Túpac Amaru, habían suscitado cierto malestar en los artistas a causa de su rigidez, en esta oportunidad no se suscitó un debate, pero las posturas de los compositores pueden apreciarse en las obras mismas y, de manera especial, en la inclusión del Himno Nacional. Mientras que Iturriaga le otorgó una gran relevancia al reservarlo para el apoteósico final, Edgar



Colectión personal de Luis Antonio Meza

Concierto de la Camerata Vocale Orfeo con participación de músicos de la OSN, en la Iglesia La Merced del centro de Lima en 1971. El repertorio tuvo una primera parte dedicada íntegramente a la música barroca peruana.



Archivo OSN

Portada de la «Sinfonía Junín y Ayacucho 1824» de Enrique Iturriaga.



Archivo OSN

Disco de la «Sinfonía Junín y Ayacucho 1824» de Enrique Iturriaga.

Valcárcel lo incluyó de una forma tensa y ambigua, y Enrique Pinilla lo insertó de tal forma que fuera imposible escucharlo.

A MANERA DE RECAPITULACIÓN

Es notoria la cantidad de estrenos locales del repertorio modernista internacional, o de vanguardia, así como estrenos absolutos de música peruana efectuados entre 1970 y 1975, realizados principalmente por La Rosa, Moral y Herrera. Entre los más destacables se cuentan *Metástasis* de Iannis Xenakis (dirigida por Leopoldo La Rosa en 1970), *Iris* de Per Nørgård (dirigida por Gerhard Samuel en 1971) y el *Dies Irae* de Penderecki (dirigido por Herrera de la Fuente en 1971).

Luego de la ya mencionada apertura de relaciones diplomáticas entre el Perú y la Unión Soviética en 1969, y tras la expulsión de la misión militar estadounidense en el Perú ese mismo año –consecuencia de la llamada 'Guerra del Atún'– las relaciones de toda índole con la Unión Soviética se incrementaron notoriamente. Esto se reflejó en la rápida respuesta de ayuda humanitaria emprendida por aquel país frente al terremoto que asoló el Callejón de Huaylas en 1970. Quizá ello ayude a comprender la presencia importante de músicos del bloque comunista invitados a los conciertos de la OSN durante aquellos años, así como las obras de compositores de países pertenecientes a dicho bloque programadas por aquel entonces.

Por último, queda claro que es en este período en donde la orquesta presenta un alineamiento con el proyecto estatal del gobierno militar, ya que en los dos años anteriores se suscitaron marcadas tensiones entre el poder central y la dirección de la sinfónica. Hubo un esfuerzo por repensar el alcance popular de la orquesta y se tomaron ciertas medidas, algunas de ellas novedosas, como los conciertos obreros y el acercamiento a los pueblos jóvenes, nuevos espacios de la ciudad a los que la orquesta no había llegado antes.

El sesquicentenario de la gesta emancipadora movilizó la política cultural de un gobierno que apostaba por demostrar que su impulso reformista tenía

el carácter de una segunda independencia nacional. Ese impulso llegaría a la Sinfónica Nacional a través de los estrenos de las obras premiadas de dos concursos nacionales de composición, además de otras que, si bien no fueron resultantes de procesos de concurso, llegaron a presentarse con apoyo estatal. De esa forma se ejecutaron un número considerable de obras que se constituyeron como acercamientos sonoros al proceso general de emancipación del Perú, desde los hitos tempranos de la resistencia andina, hasta los sucesos precursores del siglo XVIII y, finalmente, a la propia gesta de la década de 1820.

La idea de la revolución peruana planteada por el gobierno se fue haciendo en el camino. Además de las voces que coexistían en el seno de los ideólogos y ejecutores de los planes gubernamentales, se advirtieron tensiones entre las manifestaciones vanguardistas y la voluntad revolucionaria del Estado. Los concursos de artes plásticas realizados en 1970 en torno a la figura de Túpac Amaru manifestaron cierta oposición a las propuestas vanguardistas y se podría decir que, por ello, al no haber sido resultado de un concurso, la obra musical que generó mayor impacto alrededor de la figura del prócer (compuesta por Valcárcel) se caracterizó por un vanguardismo pronunciado. Por el resultado del concurso de 1971 parecería que la apuesta del gobierno, al menos en cuanto a la música, promovía la vanguardia; sin embargo, el concurso de 1974 privilegió una opción que fue más bien en el sentido opuesto.

Paralelamente, y en un gesto aparentemente contradictorio, el sesquicentenario movilizó también un avivamiento de la difusión de la música y la vida musical del periodo colonial, el cual tuvo eco en la programación de la Sinfónica Nacional. Contrariamente a lo que se podría pensar, se aprecia en este período una diversidad sin precedentes en la programación, incluyendo el repertorio peruano, el cual se vio ampliado en sus dos extremos históricos.

El 'septenato' de Velasco, hasta su fin en agosto de 1975, se decantó como el periodo más original y radical del programa político del gobierno militar, situación que tuvo también un correlato en el devenir de la Sinfónica Nacional en aquella década.

EL 'SEPTENATO' DE VELASCO SE DECANTÓ COMO EL PERIODO MÁS ORIGINAL Y RADICAL DEL PROGRAMA POLÍTICO DEL GOBIERNO MILITAR, SITUACIÓN QUE TUVO TAMBIÉN UN CORRELATO EN EL DEVENIR DE LA SINFÓNICA NACIONAL EN AQUELLA DÉCADA.



CRISIS: DESDE EL ORIENTE MEDIO A LOS ATRILES DE LA SINFÓNICA

En el ámbito internacional, tras la Guerra de Yom Kipur, la OPEP realizó en 1973 un embargo mundial que afectó significativamente la economía global, instalándose como una definitiva crisis hacia 1975. Fue, además, un punto de quiebre en la historia del siglo XX, calificado como el fin de un período de tres décadas de bonanza en los países más industrializados luego de la Segunda Guerra Mundial. Para los intelectuales de Occidente, la emergencia de esta crisis que nadie esperaba significó también un golpe mortal a la idea del progreso que venía sosteniendo el desarrollo de las naciones desde los optimistas postulados keynesianos de la década de 1930.

En el Perú, la crisis mundial terminó por socavar la estabilidad de un gobierno que ya desde 1973 afrontaba un problema de liderazgo, tras la enfermedad súbita del presidente Velasco que lo llevó hacia una actitud más personalista y arbitraria. Dada la crisis mundial, la sostenibilidad de los programas del gobierno amparada en las exportaciones -caídas en los precios mundiales- y los préstamos internacionales -exhortación hacia una política de austeridad de parte de los acreedores- se hizo cada vez más difícil, justo en un momento en que se imponía un mayor gasto público para el éxito de las reformas. Esto se tradujo en una crisis económica que, entre otras medidas, encaminó al gobierno hacia una política de recortes presupuestales cada vez más severos, influyendo en los programas sociales y en los salarios.

Estallaron entonces múltiples huelgas de sindicatos que, paradójicamente, habían sido fomentados y reconocidos durante ese gobierno. La situación llegó al límite con la huelga de la Guardia Civil, en febrero de 1975, que dejó a la ciudad de Lima sin protección policial, desatándose una ola de violencia y saqueos que fue sofocada por el ejército con un saldo de 86 víctimas mortales.



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Acompañando a Holzmann luego del estreno de la "Sinfonía Huánuco": Armando Sánchez Málaga, César Arróspide, Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca, entre otros.



Colección personal de Edgar Valcárcel

Premiación del concurso de 1974. Los compositores Edgar Valcárcel, Armando Guevara Ochoa y Enrique Iturriaga, junto al general Francisco Morales Bermúdez y otra alta autoridad del gobierno militar.

Este suceso debilitó fuertemente la confianza en el gobierno y precipitó el golpe del general Francisco Morales Bermúdez en agosto de aquel año.

Todos esos acontecimientos impactaban a la sociedad en general y, por supuesto, a la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional. La reducción de los salarios trajo consigo la partida de la mayoría de los competentes músicos extranjeros que integraban la orquesta desde la década anterior, así como de destacados integrantes nacionales. Cada vez fue más difícil continuar con la ambiciosa programación que incluía la contratación de directores y solistas internacionales de renombre, así como los pagos por alquiler de material orquestal y derechos de autor que habían contribuido a diversificar el repertorio de la orquesta y a fomentar la creación nacional durante la década. La magnitud del orgánico orquestal de algunas obras peruanas compuestas en el período 1970-75 dan cuenta de las posibilidades reales de los compositores, que iban de la mano con el presupuesto para la contratación de músicos adicionales para realizar cualquier tipo de obra. Asimismo, la prioridad que tuvo la orquesta para ensayar en el escenario del Teatro Municipal, desde su fundación hasta aquel momento, fue diluyéndose rápidamente desde 1975, y terminaría a fines de la década.

La dirección la siguieron compartiendo Carmen Moral y Leopoldo La Rosa, pero, finalmente, Moral quedaría en el cargo hasta fines de la década. Armando Sánchez Málaga, por su parte, tuvo un brevísimo período en la dirección artística durante unos meses en 1978.

DESIERTOS E INQUIETUDES

Desiertos es el título de una composición coral escrita por Enrique Iturriaga en 1996 sobre un texto de Eduardo Hopkins. El término es apropiado para referirnos al periodo de silencio orquestal del compositor desde 1974, pues tras la composición de la *Sinfonía Junín y Ayacucho*, se extendió por espacio de dos décadas hasta la escritura de las canciones “...de la lírica campesina” (1994) para soprano y orquesta de cámara.

— *¿Qué pasó en los setenta, después del apogeo creativo de las dos décadas anteriores?, ¿por qué se frenó ese gran impulso de la composición peruana? ¿Tal vez influyó lo político?*



Un programa de mano de la Temporada de Invierno 1973.



Colección personal de Enrique Pinilla

«Manongo» Mujica, Enrique Pinilla y la OSN en plena performance durante el estreno de *Evoluciones II*.

— Después de Velasco el Perú fue diferente. Fue una aventura.

— *Una aventura en la que muchos creyeron. Tú también, ¿no es así?*

— Así es, pero me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos. (Quezada, 1998, pp. 70-71)

Respondía así Iturriaga a las preguntas de una entrevista realizada por José Quezada Macchiavello. Aquellos 'desiertos' se extendieron, en líneas generales, a la producción de los compositores de la denominada Generación del Cincuenta y, fundamentalmente, a sus obras orquestales a partir de 1975. Esto no significa que se dejara de componer o estrenar obras, pero sí que el impulso a la creación orquestal ofrecido por la Sinfónica durante el lustro anterior decayera notoriamente.

Un estreno representativo de la Generación del Cincuenta en este período fue *Evoluciones II*, de Enrique Pinilla. Dirigido por el propio compositor en 1976, contó con la participación solística de Manongo Mujica. Otras obras estrenadas fueron la *Obertura sobre un tema popular* de Luis Antonio Meza -a partir del pregón *Revolución Caliente*-, la *Sinfonía a Grau* de Armando Guevara Ochoa o *Cahuide* de Leopoldo La Rosa. La generación anterior siguió presentando nuevas obras como la *Sinfonía Huánuco* de Holzmán, estrenada días antes del golpe de Morales Bermúdez.

En el artículo *Nuevos compositores en el Perú*, subtítulo "Crónica de una inquietud" (Tello, 1984), el compositor y musicólogo peruano Aurelio Tello presenta el panorama de una nueva generación de compositores, copartícipes de una inquietud artística que los motivó a agruparse y desarrollar una

dinámica actividad. Como explica Tello, esta situación no se vivía desde 1951 con la presentación del grupo de compositores integrado por Edgar Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal, César Bolaños y Olga Pozzi-Escot.

Durante todo ese tiempo habían surgido de manera aislada otros compositores como Alejandro Núñez Allauca, Adolfo Polack, Teófilo Álvarez, Manuel Rivera Vera, Rafael Junchaya Gómez, entre otros, cuyas primeras obras habían sido acogidas por la Orquesta Sinfónica Nacional durante la primera mitad de la década de 1970. La nueva generación, sin embargo, se presentó de manera conjunta y entre sus rostros principales se cuentan los de Luis David Aguilar, Pedro Seiji Asato, Walter Casas Napán, Douglas Tarnawiecki y el propio Tello. A partir de la segunda mitad de la década de 1970, la Orquesta Sinfónica Nacional comenzaría a presentar obras de este nuevo grupo.

Uno de los compositores más tocados fue Seiji Asato, cuya *Ultrafanía* fue estrenada por la orquesta bajo dirección de Leopoldo La Rosa el 29 de agosto de 1975, un día después del golpe de Morales Bermúdez. En 1979, su *Preludio y Ricercare* sería también estrenado por la orquesta en un concierto conmemorativo por el 80° aniversario de la inmigración okinawense al Perú. La composición alterna dos temas –uno japonés y otro cusqueño– en los que Asato encontró elementos musicales cercanos, convirtiéndose así probablemente en la primera obra de la música académica peruana representativa de la identidad nisei en el país. Por lo demás, la instrumentación de la obra revela la reducción del número de instrumentistas de la OSN hacia fines de la década. No en este lustro sino a inicios del siguiente, la Sinfónica estrenará otra obra de un compositor del mismo grupo: el *Pájaro Azul*, de Luis David Aguilar, bajo dirección del propio compositor.

LA ORQUESTA, METÁFORA DE UNA SOCIEDAD

Francisco Morales Bermúdez inició un periodo que se anunció como de consolidación y profundización en las reformas de la etapa anterior, pero, en realidad, terminó convirtiéndose en la fase más conservadora del gobierno militar. Cediendo a las presiones de los Estados Unidos y del FMI empezó a abrir la economía hacia los mercados en detrimento del rol del Estado,



Archivo OSN

Característicos afiches de la Orquesta Sinfónica Nacional durante aquellos años.

LA CRISIS MUNDIAL Y SU CORRELATO NACIONAL, IMPACTAN NEGATIVAMENTE EN LA OSN A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1970. REDUCCIÓN DE SALARIOS, FUGA DE MÚSICOS, REDUCCIÓN DE PRESUPUESTO PARA ABORDAR LA AMBICIOSA PROGRAMACIÓN DE AÑOS ANTERIORES. INICIA UN PROCESO DE DECLIVE.



traduciéndose en políticas de austeridad y corte de gasto público que derivarían en una 'terapia de shock'. Ello produjo una fuerte devaluación de la moneda, un alza del costo de vida y una reducción del presupuesto nacional. Empezó también un programa de desmantelamiento de las reformas del periodo anterior.

Esta situación generó un clima de caos con movilizaciones callejeras y huelgas. La presencia del *rochabús* en las calles –siendo un vehículo originario del gobierno de Odría– recuerda otro período de crisis de la OSN. En ese contexto el gobierno inició un plan de retorno a la democracia y de transferencia del poder a la sociedad civil. Se convocó a elecciones para una Asamblea Constituyente en la que el gran vencedor, por primera vez en la historia del Perú, fue el APRA, designándose a Víctor Raúl Haya de la Torre como presidente de la asamblea que se instaló en julio de 1978. Del seno de esa asamblea se alumbraría una nueva constitución política al año siguiente.

Lejos estaba ya aquel contexto histórico de la creación de la orquesta con un APRA proscrita y en situación de persecución. 1978 fue también el año del 40° aniversario de la Sinfónica Nacional, arribando en aquel segundo período del gobierno militar a la mitad de su existencia actual.

Eran años de crisis mundial. Más aguda en algunos países que en otros. En Italia, una década de violencia y terrorismo había llegado a su punto más alto con el asesinato del político Aldo Moro a manos de los militantes de las Brigadas Rojas en mayo de 1978. Esta situación tuvo muchas repercusiones, entre ellas la concepción del film televisivo *Ensayo de Orquesta* de Federico Fellini, rodado ese mismo año, considerado como una “alegoría política de

los años de terrorismo en Italia, en donde una orquesta en ensayo discute con el director insinuando el caos de la década de 1970” (Celli & Cottino-Jones, 2007, p. 119).

“Esta orquesta es Italia, nosotros. El ensayo es lo que nosotros hacemos todos los días” (Minuz, 2015, p. 142), declararía el propio Fellini en entrevista a Aldo Tassone en 1978. Con la insostenible situación política peruana de esos mismos años, llena de movilizaciones callejeras y de radicalización de ideologías en las universidades y sindicatos, que hicieron que un sector de la izquierda calificara este momento como 'prerrevolucionario', podríamos decir que las imágenes de Fellini no sólo nos presentaban a una orquesta como alegoría única sobre la situación de Italia. Pocos comprenderían que, indirectamente y sin proponérselo, aquel film nos hablaba también de nuestro propio clima de exacerbada ebullición política y social, y de las dramáticas circunstancias que estaban a punto de desatarse en nuestro país.



Programa de mano del estreno del *Preludio y Ricercare* de Seiji Asato, en 1979.

LA DÉCADA DE 1980

El 3 de setiembre de 1982, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional interpretaron la *Misa en tiempos de guerra*, de Joseph Haydn en el Teatro Municipal de Lima. Al margen de las desconocidas motivaciones para esta elección, lo cierto es que el título de esta obra simbolizaba muy bien lo que ya sucedía fuera de las puertas del teatro, con un país sumido en el flagelo de la violencia del conflicto armado interno. El día anterior, en un enfrentamiento con la Guardia Republicana en Apurímac había muerto Edith Lagos, siendo elevada rápidamente a la categoría de mártir por Sendero Luminoso. El mes anterior el gobierno de Fernando Belaúnde Terry había declarado el estado de emergencia a nivel nacional, por primera vez luego de que en mayo de 1980 Sendero Luminoso anunciara el inicio de su lucha armada con la quema de las ánforas electorales en la localidad de Chuschi (Ayacucho).

Si 1980 fue un año de cambios en la conducción del país, con el retorno a la democracia y la elección de Belaúnde Terry como presidente, en la Orquesta Sinfónica Nacional también se producía un cambio de liderazgo, ya que José Carlos Santos asumía la dirección titular del elenco por vez primera. La crisis política y económica hacía sentir sus estragos en las instituciones del Estado y de manera especial en el sector cultural. Por ello fue muy importante el apoyo del sector privado, especialmente el destacable soporte del ‘Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica’.

Gracias al impulso del concurso de composición de 1981, financiado por esta entidad, se vivió un relativo reavivamiento de la creación orquestal en el Perú. Se programaron estrenos de las obras ganadoras, ocupando el primer puesto los *Retablos Sinfónicos* de Celso Garrido-Lecca, estrenados por la OSN el 11 de junio de 1982 en el Auditorium Raymondi. El concierto se repitió el domingo 13 en el auditorio del Colegio Santa Úrsula, recinto que por entonces se convertiría en una de las nuevas locaciones para el desarrollo

de la música clásica en el Perú. La conducción del estreno recayó en David del Pino, entonces joven promesa de la música orquestal peruana, quien en aquel momento se desempeñaba como director asistente en la OSN. Del Pino era asimismo director de la Camerata de Lima, elenco privado que durante aquella década y la siguiente aportó significativamente al desarrollo de la música orquestal en el Perú, realizando además varios estrenos, entre ellos algunas obras de compositores jóvenes como José Carlos Campos.

Otras composiciones en el marco del concurso del patronato, estrenadas por la OSN, fueron la Sinfonía *Barroco criollo* de Francisco Pulgar Vidal (segundo lugar) y el *Concierto ornamental* de Alejandro Núñez Allauca (tercer lugar). Se programaron, además, reposiciones de obras de compositores de la Generación del Cincuenta que no se ejecutaban desde hacía varios años. Asimismo, se realizaron estrenos locales de composiciones peruanas tocadas en el extranjero, cuya demanda de personal artístico hubiera hecho imposible su ejecución en el Perú de no ser por el apoyo privado; es así como se interpretó por primera vez en Lima *Antimemorias II* de Edgar Valcárcel, estrenada anteriormente bajo dirección de Carmen Moral en Washington.

CELEBRANDO EL 45º ANIVERSARIO CON ASTOR PIAZZOLLA

El período de José Carlos Santos se extendería hasta 1983. Ese mismo año tomaría la posta Leopoldo La Rosa, quien asumió el cargo como director interino. En diciembre, el Perú recibiría la visita de Astor Piazzolla. El compositor argentino congregó al público peruano el 2 de diciembre en el Teatro Municipal de Lima, en un concierto organizado por el 45º aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional. La función se repitió el domingo 4; y el sábado 3, se presentó al frente de su quinteto también en el Municipal.



Colectión personal de Enrique Pimilla

José Carlos Santos.



Comeruta de Lima

David del Pino.

Bajo la batuta de Pedro Ignacio Calderón, director de la Filarmónica de Buenos Aires, Piazzolla y la Sinfónica interpretaron el vibrante *Concierto para bandoneón* y la versión orquestal propia del célebre *Adiós Nonino*, composiciones ofrecidas en calidad de estrenos locales. Ese año fue particularmente importante para Piazzolla, puesto que el 11 de junio se había presentado por primera vez en el Teatro Colón de Buenos Aires, evento que fue considerado por él mismo como uno de los más significativos de su carrera. Acompañado por la Filarmónica de Buenos Aires, dirigida por el propio P. I. Calderón, el repertorio incluyó las dos piezas presentadas en Perú, entre otras. Cabe señalar que cuando se interpretó el *Concierto para bandoneón* en Lima era todavía una obra relativamente poco conocida. Compuesta y estrenada en 1979, su primera grabación se había realizado en vivo en el concierto del Teatro Colón y la siguiente se haría en 1987 con la Orquesta de Saint Luke, bajo dirección de Lalo Schifrin.

Durante los días de Piazzolla en Lima, la prensa todavía sentía el pesar por la trágica muerte del escritor Manuel Scorza, acaecida en el sonado accidente del Boeing 747 de Avianca a fines de noviembre en Madrid. Los medios recogieron algunas impresiones del compositor argentino:

Es primera vez que vengo a este país. Es hermoso. La gente es dulce y linda. Conozco a muchos peruanos. Entre ellos a la gran Chabuca Granda. Nos conocimos a través de nuestra música y eso nos hizo amigos. Cuando nos vimos personalmente en Buenos Aires, casi no necesitamos las palabras. También conocí a Manuel Scorza, en París, y hablamos del arte y de la realidad. Hace unos días me enteré de su muerte terrible, pero el vínculo que teníamos ya está hecho. El arte nos hizo hermanos y es capaz de unificar a las naciones. Así debemos hacerlo con nuestra América Latina. (*El Comercio*, 02.12.1983)

Pero también se pronunció sobre el tango en una entrevista concedida a María Eugenia Talavera (1983), dos días después para el mismo diario:

Hace 30 o 40 años el tango era eso que usted dice, pero ahora estamos en 1983 y el que sigue tocando tangos de esa manera es un atrofiado

mental que no tiene nada que decir. [...] Ha cambiado la gente, eso es lo importante. A mí me interesa mucho cuando doy un concierto en una plaza pública de Argentina y aparecen 15 mil jóvenes a escucharme. Esos mismos muchachos que escuchan a *Genesis* o a *Black Sabbath* sienten también mi música y la escuchan con respeto y amor. Yo creo que mi música hace pensar y eso es lo importante. Los que piensan cambian. Los argentinos salimos ahora de una cárcel, de 10 años de prisión y ahora tenemos un nuevo rostro, somos alegres. Mi música ahora será una música feliz.



Colección personal de Luis Antonio Meza

Luis Antonio Meza dirigiendo a la OSN en el Teatro Municipal.

RETORNO DE CARMEN MORAL A LA DIRECCIÓN TITULAR

El presidente entrante era un conocido admirador del género operístico, y solía asistir a algunas de las funciones que se ofrecían en Lima, ya que en ese momento se había consolidado la actividad operística que retornó a la capital a inicios de la década gracias a la asociación 'Fundación Pro-Arte Lírico' (FUPAL), integrada por Luis Alva y diversos entusiastas de la ópera, entidad que se convertiría luego en Pro-Lírica. La OSN participaba como el elenco orquestal de aquellas temporadas.

En abril de 1986, su gobierno organizó la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA), convertida al año siguiente en Consejo de Integración Cultural Latinoamericana (CICLA). En estos eventos el Perú recibió la visita de diversos exponentes del arte de la región y se organizaron conciertos, talleres, foros y otras actividades. Entre los músicos



Manifestación de los estudiantes de la Escuela Nacional de Música en 1987.



Recordado episodio. Músicos de la OSN dirigidos por Leopoldo La Rosa interpretan el Himno Nacional en el foyer del Teatro Municipal de Lima en 1989, en señal de protesta.

estuvieron el grupo Irakere, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Inti Illimani, Fito Páez, León Gieco, entre otros. Tuvo también una participación anexa la Orquesta Sinfónica Nacional. En el contexto nacional, dos meses después del inicio del SICLA ocurrió la matanza de los penales de El Frontón y Santa Bárbara, hecho que es señalado como el inicio de un período de “despliegue nacional de la violencia” (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004).

Durante la segunda mitad de la década de 1980, la agravada crisis nacional se hizo sentir profundamente en la OSN. El escaso presupuesto, sumado a la disminución en la cantidad de músicos, a la escasez de instrumentos y a los bajos salarios impactaron tanto en la programación como en el nivel estrictamente musical. No era posible ya abordar el repertorio diverso y novedoso de las décadas anteriores. Es particularmente testimonial la correspondencia sostenida entre Luis Antonio Meza y Rodolfo Holzmann en 1985 cuando, al intentar programarse un homenaje por los 75 años del compositor germano-peruano, se evidenciaron una serie de dificultades por las que atravesaba la orquesta. Aun así, se realizaron internamente esfuerzos denodados por mantener en pie al elenco y ofrecer lo mejor que las posibilidades del momento permitían.

BODAS DE ORO. ADIÓS AL MUNICIPAL

Los apagones causados por las voladuras de torres eléctricas, antes frecuentes en el interior del país, se convirtieron en un hecho cotidiano en la Lima de aquellos años. En mayo de 1987 varias torres del sistema interconectado del Mantaro fueron derribadas afectando a nueve departamentos, incluyendo a Lima, en donde se produjeron inmediatamente por lo menos quince atentados a agencias bancarias. Los teatros y auditorios no son ajenos a la situación y, en esos años, ante los cortes repentinos de energía durante conciertos y funciones de ópera, se recurrió a la presencia de generadores eléctricos como medida preventiva.

Es en ese contexto que en 1988 la Orquesta Sinfónica Nacional conmemora sus bodas de oro. Para el concierto de aniversario, programado el 11 de diciembre, se contó con el concurso y apoyo del mexicano Luis Herrera

de la Fuente, anunciándose como “plato fuerte” la ejecución de *Carmina Burana* de Orff. Los constantes apagones frustraron buena parte de los ensayos y el concierto estuvo a punto de ser suspendido. En su crónica periodística, Alejandro Yori señala que:

Este extraordinario maestro mexicano vino quizá a recibir el último suspiro de un moribundo, a quien supo reanimar... Es mucho lo que la OSN y el Perú deben al gran maestro Luis Herrera de la Fuente, por su generoso gesto de salvar decorosamente el Cincuentenario de una orquesta que tuvo mejores tiempos. (*El Comercio*, 13.12.1988)

En 1989, Leopoldo La Rosa asumió por encargo la dirección del elenco. Para ese entonces la OSN tenía, incluso, problemas de locación para sus ensayos puesto que, a diferencia de décadas pasadas, el Teatro Municipal ya no aseguraba a la orquesta sus instalaciones para cumplir dicho fin con regularidad. En los últimos años la orquesta había realizado sus ensayos en “auditorios de mutuales, de logias masónicas, de colegios en muy distintos distritos, iglesias, etc., en un deambular incesante con todos sus inconvenientes, gastos y maltratos para el equipo instrumental y personal”, según relata Luis Antonio Meza (1996b, p. 64).

Esta situación llegó a un punto máximo de tensión el domingo 7 de octubre, fecha en que la orquesta programó un concierto matinal conmemorativo por los 200 años de la Declaración de los Derechos Humanos, con participación del Coro Nacional. Al llegar al teatro, los músicos y público asistente -entre ellos el embajador de Francia- recibieron la noticia de que el concierto no podría realizarse por encontrarse instalados los equipos de la agrupación 'Los Hijos del Sol'. Esa misma noche, este elenco ofrecería una función de recaudación de fondos para la Escuela Nacional de Música. Habiendo agotado todas las instancias, Leopoldo La Rosa convocó a los instrumentistas y cantantes, quienes bajo su dirección y en señal de protesta ejecutaron el Himno Nacional en la entrada del teatro. Ese gesto tuvo una conexión, probablemente inconsciente, con otro momento crítico de la historia de la OSN que derivó en el fin de la etapa anterior. El empleo del símbolo patrio no se daría esta vez en el escenario, pero sí dentro de las instalaciones del mismo Municipal.



Colección personal de Luis Antonio Meza

La OSN en Palacio de Gobierno, dirigida por Luis Antonio Meza.



Colección personal de Manuel Cuadros Barr

Manuel Cuadros dirigiendo a miembros de la OSN en el rodaje del film Fitzcarraldo de Werner Herzog.



Colección personal de Manuel Cuadros Barr.

Werner Herzog junto a Manuel Cuadros Barr durante el rodaje del film *Fitzcarraldo*.

Ese mismo año el país había entrado a una etapa de crisis extrema principalmente desde la masacre senderista al puesto policial de Uchiza (San Martín) en marzo, generándose una agudización de la ofensiva senderista y la contraofensiva estatal. La situación del centro de Lima, en proceso de “calcutización” –en términos de Luis Antonio Meza (1996b, p. 64)– llegó a ser particularmente caótica. El Teatro Municipal, ubicado en dicha parte de la ciudad, a partir del siguiente año dejaría de ser la sede de los conciertos de la OSN. Culmina así lo que podríamos considerar como la ‘época clásica’ de la Sinfónica Nacional, hasta entonces indisociable del antiguo recinto teatral capitalino que le venía acompañando por espacio de medio siglo, desde que sonara su primer acorde en el ya lejano diciembre de 1938. Distantes se encontraban también sus momentos más gloriosos en aquel teatro, y ahora la orquesta se aventuraría a buscar un nuevo comienzo en otra zona de la capital.

EL CAOS DEL PAÍS EN LA DÉCADA DE 1980 INCIDE INEVITABLEMENTE EN EL DEVENIR DE UNA OSN QUE ALCANZA LAS BODAS DE ORO EN UNO DE SUS MOMENTOS MÁS CRÍTICOS. SERÍAN SUS ÚLTIMOS AÑOS CON SEDE EN EL TEATRO MUNICIPAL.







TERCERA ETAPA

(1990-2010)

80

AÑOS

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ

187 271

VIOLINO I.

A musical score for Violino I, featuring three staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a 2/2 time signature.

EL SEGUNDO PERIODO DE JOSÉ CARLOS SANTOS

A inicios de 1990 José Carlos Santos asumió la dirección titular de la Orquesta Sinfónica Nacional por segunda vez. El inicio de esta etapa coincide con un cambio drástico en la historia del elenco: el abandono del Centro de Lima y el Teatro Municipal, emprendiendo así una completa mudanza hacia el distrito de San Borja.

UNA NUEVA SEDE, EN UNA NUEVA LIMA

El cambio de sede grafica bien cuánto había cambiado la capital durante el medio siglo que la Sinfónica Nacional permaneció en su sede del Centro Histórico. Cuando la orquesta fue creada, buena parte de los actuales distritos de Lima eran terrenos no urbanizados pertenecientes a diversas haciendas. La hacienda San Borja, por ejemplo, de propiedad de la familia Brescia, se ubicaba en los actuales linderos del distrito que lleva su nombre. Así como la Avenida Leguía (hoy Arequipa) había iniciado un proceso urbanizador en las primeras décadas del siglo XX, en 1966 sucedió lo mismo con la construcción de la Vía Expresa. La notoria expansión urbana y comercial de San Isidro sembró redes hacia territorios aledaños, creando urbanizaciones como Limatambo, Córpac y San Borja, esta última elevada a la categoría de distrito recién en 1983. El mismo auge urbanizador hizo que el aeropuerto de Limatambo dejara de funcionar con la construcción del Jorge Chávez en el Callao, inaugurado oficialmente en 1965. Concretado durante el gobierno de Benavides, el aeropuerto de Limatambo fue uno de los espacios simbólicos de la primera etapa de la Sinfónica Nacional, al recibir casi por espacio de tres décadas a los grandes músicos extranjeros que animaron las programaciones del elenco.



Colección personal de José Carlos Santos

José Carlos Santos.

La orquesta se mudó específicamente al local del Museo de la Nación, que había sido inaugurado en febrero de 1990, aunque el edificio había sido



construido en 1970 como sede del Ministerio de Pesquería. Era una herencia del último gobierno militar que, como parte de la política de empresas estatales, construyó en la zona sur de Lima diferentes edificios de concreto armado, con una estética brutalista que pretendía ser símbolo del poder del Estado y de la solidez y fortaleza de las instituciones que se albergaban en dichas edificaciones.

Con la mudanza, la orquesta podría desarrollar sus funciones artísticas, administrativas y técnicas de manera unificada, sin problemas de espacio o de turnos que se habían suscitado durante años en el Teatro Municipal. Pese a las mejoras en dichos aspectos, la situación distaba mucho de ser idónea. En palabras de Luis Antonio Meza (1996c, p. 69) el Museo de la Nación se

José Carlos Santos y la OSN en Chosica.



Colección Personal de Armando Sánchez Múñica

La OSN en espacio habilitado para conciertos en el Museo de la Nación.

convirtió en “más un refugio que una solución”. Al inicio gozó de cierta exclusividad en el uso de los ambientes, pero, a medida que las oficinas del Instituto Nacional de Cultura fueron ocupando gran parte del museo, esa situación empezó a generar problemas. Si bien no había que recurrir a locales externos para los ensayos, los espacios usuales no fueron los ideales, menos los que se tenían que aprovisionar de manera extraordinaria.

Por otro lado, las condiciones del espacio de conciertos eran menos auspiciosas, pues éste fue adaptado en un ambiente desocupado del museo desprovisto de toda preparación acústica y de comodidades para los oyentes. Años después se construyó el auditorio del Museo de la Nación, recinto al que se mudaría la orquesta. Sin duda esto mejoró la dinámica de trabajo y la calidad

de las presentaciones de la orquesta, pero no estaría exento de problemas. Anunciado con mucha expectativa como un nuevo auditorio sinfónico para la colectividad, y pese a la inversión realizada, las condiciones acústicas estaban muy lejos de ser las óptimas para el lucimiento de una orquesta sinfónica y, particularmente, no ayudó a la OSN en la proyección de la nueva imagen que necesitaba ofrecer al público en ese momento. Se perdió una oportunidad que podría haber tenido un impacto positivo no sólo en la impresión del público, sino también en la mejora de las programaciones y en la propia autoestima de la orquesta.

El 28 de julio de 1990 Alberto Fujimori se convirtió en el nuevo Presidente de la República, en medio de una extrema crisis económica, política y social en el país. En el plano internacional, el fin de la Guerra Fría generó una oleada de rápida expansión del neoliberalismo, que no tardaría en llegar a Latinoamérica. Ante ello, un grupo internacional de compositores reunidos en Morelia (México) redactó un manifiesto expresando su preocupación por la situación vulnerable de la música frente al poder de los mercados.

La revista ‘Hueso húmero’ publicó en 1999 *El arte en la economía neoliberal*,

artículo escrito por Celso Garrido-Lecca, uno de los firmantes del mencionado manifiesto de Morelia. El compositor mostraba su preocupación por la situación de los elencos del Estado, obligados ahora también a ser “empresarios y publicistas, en desmedro de lo artístico”, quedando así “a merced del gusto y exigencia del grueso del público o del patrocinador”. (Garrido-Lecca, 1999, p. 170)

En 1991 la OSN ofreció un concierto extraordinario por el primer aniversario del Museo de la Nación. Se estrenó *Marcahuasi* (1985) de Miguel Oblitas Bustamante, obra que hace uso de un poliestilismo que alterna una sección politonal -elemento propio del modernismo- con una de lenguaje próximo al romanticismo y, finalmente, otra en la línea del nacionalismo de Armando Guevara Ochoa. En octubre de aquel año, dirigida por Santos, la orquesta realizó también el estreno del cuento sinfónico *Zorro, Zorrito* (1990) de Edgar Valcárcel. Si en *Marcahuasi* se reúnen estilos diversos, en *Zorro, Zorrito* se llegan a congregarse dos ensambles de diferentes tradiciones musicales en un mismo escenario: la orquesta sinfónica y la tropa de sikuris. Tal como ha descrito Clara Petrozzi (2009, p. 231), esto responde a la acentuación de una tendencia a cruzar fronteras entre géneros musicales, que se intensificó durante aquellos años de acelerado proceso de globalización.

La misma situación se refleja también en los conciertos que realizara la OSN en el Teatro Municipal acompañando a Eva Ayllón en 1992. Era la primera vez que la orquesta se embarcaba en un proyecto de ese tipo y la amplia repercusión en la prensa dio cuenta del impacto generado. En *El Comercio*, Alfredo Kato celebró la iniciativa, y tras señalar que cada día se advierte un mayor acercamiento entre lo 'clásico' y lo 'popular', hizo un breve recuento internacional de experiencias similares recientes, incluyendo el concierto de Juan Gabriel con la Sinfónica Nacional de México en el Palacio de Bellas Artes, cuyo éxito de taquilla sirvió al elenco para adquirir nuevos instrumentos musicales (Kato, 1992). En ese mismo medio apareció una entrevista a José Carlos Santos, quien comenzó así su participación: “Tenemos que romper muchos esquemas que en el país se han mantenido como tabú” (*El Comercio*, 14.09.1992). Señaló que buscaban que “los compositores y arreglistas de música popular puedan tener acceso a la Sinfónica” (*El Comercio*, 14.09.1992).



Colectión personal de Juan Ayala

Edgar Valcárcel y los músicos de la tropa de sikuris de *Zorro Zorrito* en el Museo de la Nación.



Diario El Comercio

Víctor "Coco" Salazar, Eva Ayllón y José Carlos Santos.



Archivo OSN

Programa de mano de uno de los conciertos con Eva Ayllón.

En efecto, participaron como arreglistas para estos conciertos los músicos Santiago ‘Coco’ Linares, Víctor ‘Coco’ Salazar, Óscar Cavero y Manuel Pérez Acha. Éste último, vinculado a las bandas de las fuerzas armadas, se convirtió en uno de los arreglistas de cabecera de la OSN durante esta década.

Los conciertos venían realizándose en el Museo de la Nación con gran afluencia de público. Mientras se construía el auditorio sinfónico (conocido luego como ‘Auditorio Los Incas’) se utilizaban las instalaciones del segundo piso y se estableció la figura del concierto dominical obligatorio. Tal como ha comentado Manuel Cuadros Barr (1992), la regularidad de estas funciones se mantuvo incluso en momentos desfavorables:

Recientemente, sin ir muy lejos, asistimos a un concierto ofrecido entre los vidrios que la demencia terrorista había quebrado. A nadie se le ocurrió que el concierto debiera ser suspendido y allí estuvimos, músicos y público, comulgando en la música y dando serenamente la espalda al peligro.

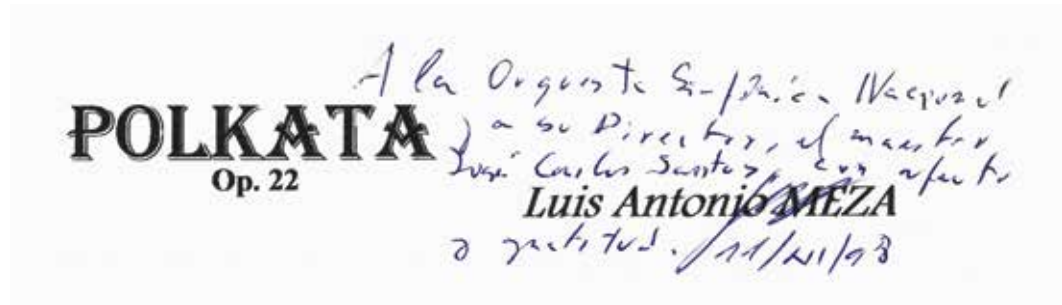
En efecto, un coche bomba había estallado frente a las instalaciones del Museo de la Nación en agosto de 1992. Era parte de una escalada de violencia en el conflicto interno que el mes anterior había registrado el atentado de la calle Tarata y el asesinato de estudiantes y un profesor en la Universidad La Cantuta. En setiembre, Abimael Guzmán sería capturado en Surquillo por un Grupo Especial de Inteligencia de la Policía Nacional, asestándose así el más duro golpe a Sendero Luminoso. En abril, Fujimori había anunciado la disolución del Congreso y otras instituciones nacionales de primer orden político. El nuevo parlamento, así como la nueva Carta Magna emitida al año siguiente, consolidaron las reformas económicas neoliberales planteadas por el gobierno, e introdujeron además la posibilidad de una reelección presidencial inmediata.

Años más tarde, tras enfrentamientos de las fuerzas militares del Perú y Ecuador en el territorio de la Cordillera del Cóndor, a inicios de 1995 estalló el ‘Conflicto del Cenepa’. La mediación de distintos gobiernos americanos contribuyó al cese al fuego en el corto plazo. La solución fortaleció la aprobación de Fujimori ante

la mayoría de la población, logrando ganar las elecciones para su segundo mandato en abril. Al mes siguiente, en una ceremonia realizada en el Cuartel General del Ejército, en conmemoración del ‘Combate 2 de mayo’, el personal militar estrenó la marcha e himno *Los Gigantes del Cenepa* de José Escajadillo. Inmediatamente fue difundida a nivel nacional y diversos elencos musicales, entre ellos la OSN, la interpretaron. El acuerdo final de delimitación fronteriza se firmaría recién en octubre de 1998. Ese mismo mes, como parte de las actividades vinculadas al suceso, se realizó un intercambio musical entre los directores de las orquestas sinfónicas nacionales de Ecuador y Perú, quienes viajaron a dirigir ambos elencos respectivamente. El embajador de Ecuador, Horacio Sevilla, escribiría: “Siempre preferiremos el sonido de los violines al de los cañones, el de los oboes al del estallido de minas explosivas, el de los timbales al infernal ruido de los aviones de guerra” (Sevilla, 1998).

EL 60° ANIVERSARIO

Apenas falleció la indoblegable investigadora de las Líneas de Nazca, María Reiche, en junio de 1998, se realizó inmediatamente un concierto de la OSN en su homenaje, dirigido por José Carlos Santos, en el que se ejecutó la *Sinfonía Nasca* (1997) de Francisco Pulgar Vidal, quien fuera, además, el compositor peruano con mayor cantidad de estrenos de la Sinfónica y de su director durante aquella década. En julio, Santos (1998) publicó en *El Comercio* lo que denominó como “una carta suicida”, en la que denunció a la “burocracia mediocre que interfiere sus acciones y que abrumba a los elencos con reglas absurdas”, e invocó, finalmente, al primer mandatario para que abogara por la autonomía de los elencos frente al INC y así “poder brindar cabalmente las funciones para las cuales han sido creados”. Si bien su solicitud no fue atendida, el reclamo permitió una importante compra de instrumentos para la orquesta.



Colectión José Carlos Santos

Dedicatoria de la partitura de la "Polkata", obra conmemorativa del 60° aniversario de la OSN.



Colectión José Carlos Santos

Armando Guevara Ochoa, José Carlos Santos y Carlos Vidal Layesca.



Colección personal de Víctor Hugo Arltas

Músicos de la OSN en los exteriores del Museo de la Nación en la década de 1990.

publicados por 'La casa de cartón de OXY' que, hasta ese momento, significó el intento más exhaustivo por abordar una historia de la OSN y una radiografía de su situación.

Ya durante 1999 y el 2000 se dieron en la Sinfónica Nacional algunos importantes estrenos locales de obras internacionales. Tal vez el principal fue la *Sinfonía N.º 3* de Gustav Mahler, ejecutándose en varias oportunidades, llegando incluso a ser televisada. Otro estreno local importante fue el de la *Sinfonía N.º 7* de Anton Bruckner, que se grabó en un disco publicado por la PUCP y el Instituto Nacional de Cultura. Ambas obras bajo la dirección de Santos.

En abril del 2000, Alberto Fujimori consigue una polémica segunda reelección, pero dimitirá pocos meses después. En la Sinfónica Nacional, el año siguiente sería el último bajo la gestión de Santos. Como si se tratara de una tradición secreta entre directores de la OSN (Mommer y el *Réquiem* de Verdi, Belaunde y el *Réquiem* de Fauré), Santos dirigió su último concierto importante con la orquesta interpretando el *Réquiem* de Mozart.

Al mes siguiente, durante el ensayo técnico para un show de Eva Ayllón, se produjo el incendio del Teatro Municipal. En 1997, el programa de mano del concierto de Fiestas Patrias de la orquesta realizado en ese recinto saludaba la recuperación del Centro Histórico de Lima por parte de la gestión del alcalde Alberto Andrade. Ahora, en medio de los escombros, la OSN participaría en una función a beneficio para la reconstrucción del teatro en 1999.

Y en diciembre se realizó el concierto por el 60° aniversario de la orquesta, estrenándose la *Obertura en Do (Do-Mi-Nus-Do)* de Enrique Iturriaga -comisionada para la ocasión- y la *Polkata* de Luis Antonio Meza, dedicada a la OSN y a su director. En los dos años anteriores, Meza había presentado *La Sinfónica en tres movimientos*, serie de tres artículos



Diario El Comercio



Archivo OSN

Dos jóvenes valores musicales con la OSN: Miguel Harth-Bedoya y Juan José Chuquisengo.



Colección personal de Mima Magosiolo Dijos

Cartel de concierto de la OSN en la UNMSM.

La OSN y José Carlos Santos en el siniestrado Teatro Municipal de Lima.

ÚLTIMOS AÑOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

En julio de 2001 José Carlos Santos dirigió por última vez a la Orquesta Sinfónica Nacional y, de manera interina, la batuta fue asumida Wilfredo Tarazona, mientras paralelamente en el país se daba inicio al gobierno de Alejandro Toledo. La saliente gestión de Santos, activa por más de once años, se convirtió entonces en el segundo periodo directivo ininterrumpido más largo de la OSN, luego de la ‘Era Buchwald’, de poco más de veinte años de duración.

En esas circunstancias se iniciaría una década de cierta inestabilidad progresiva en cuanto a la permanencia de los directores titulares en sus cargos, solo superada por el período 1960-1969, en el que se habían alternado cuatro directores (Mommer, A. Sánchez Málaga, Herrera de la Fuente y Belaunde) con periodos que no superaron los tres años. Era un correlato de la situación política del país en aquella década de 1960, que tuvo cuatro gobiernos consecutivos -incluyendo dos golpes de Estado-, y dos procesos de reingeniería en el aparato cultural del Estado (creación de la Comisión Nacional de Cultura y, luego, de la Casa de la Cultura). Por su parte, el lapso que hoy nos ocupa, si bien se caracterizó por cierta estabilidad política y electoral, coincidió con los últimos años del Instituto Nacional de Cultura y el proceso de transición hacia la creación del Ministerio de Cultura.

SEGUNDO PERÍODO DE ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA

Armando Sánchez Málaga había tenido un periodo corto en la dirección titular de la orquesta desde 1963 hasta mediados de 1964, y un momento fugaz en 1978. Pero a inicios del 2002 asumió nuevamente la dirección de la orquesta, iniciando así su etapa más estable y duradera en el elenco. Era un momento político de gran expectativa en el país. Si bien el periodo de Santos había presentado indicios de recuperación, luego de la crisis nacional que llevó a



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

Armando Sánchez Málaga.



Colección personal de Armando Sánchez Málaga

La OSN dirigida por Armando Sánchez Málaga en el Coliseo del Club Regatas Lima.



Mina Maggiolo Dibos.

la orquesta a uno de sus momentos más complicados a fines de la década de 1980 y comienzos de los noventa, el nuevo período de Sánchez Málaga intentó consolidar este proceso en consonancia con la recuperación económica del país. Esta voluntad se concretó en gestos como el establecimiento inmediato de una Comisión Técnica presidida por Celso Garrido-Lecca e integrada también por los compositores Francisco Pulgar Vidal y Edgar Valcárcel, secundada por el propio Sánchez Málaga junto a Dante Valdez, flamante director adjunto del elenco. Esta comisión tendría un rango de acción de un año.

Los conciertos de temporada seguían desarrollándose principalmente en el Auditorio Los Incas del Museo de la Nación. Sin embargo, fue especialmente acertada la idea de establecer una temporada de conciertos en el Auditorio del Colegio San Agustín, recientemente inaugurado en 2001, iniciativa que sin embargo tuvo corta duración. Y los habituales conciertos de verano se desarrollaron en diversos escenarios, incluyendo las huacas Huallamarca (San Isidro) y Pucllana (Miraflores).

En esta época se apreció una diversificación del repertorio, incluyendo con relativa frecuencia algunas obras de compositores peruanos de la generación del Cincuenta. Fue interesante el énfasis en la presentación de obras de compositores de países latinoamericanos, repertorio no suficientemente explorado en etapas anteriores.

Lo mismo con respecto a los intérpretes, pues fue bastante frecuente recibir la visita de músicos latinoamericanos, principalmente directores, quienes contribuyeron a la difusión del repertorio de sus países. También se invitó a nuevas figuras peruanas de la dirección. Asimismo, ocuparon también el cargo de director adjunto en este período Pablo Sabat y Fabián Silva.

En marzo del 2006 se inauguró la nueva infraestructura que albergaría desde entonces a la Biblioteca Nacional, con participación de la OSN interpretando obras del compositor peruano Jimmy López, quien empezaba ya a desarrollar una importante carrera internacional. Y comienzan a apreciarse algunos gestos de diálogo con la propia tradición de la orquesta. Por ejemplo, la organización de una exposición sobre Theo Buchwald y los primeros años de la Sinfónica

Nacional. El final de este periodo marca también un cierre generacional. Nacido en 1929, Sánchez Málaga perteneció a lo que podría considerarse como una segunda generación de directores del elenco. El cierre de esta última etapa suya como director de la Sinfónica, en 2006, significó también el final de la participación de su generación en la dirección titular.

RETORNO FEMENINO A LA DIRECCIÓN TITULAR. SEGUNDO CAMBIO GENERACIONAL

Luego de Carmen Moral, Mina Maggiolo Dibos se convirtió en la segunda mujer en asumir la dirección titular de la OSN. Tras un breve interinato de Andrés Santa María, su período da inicio a un cambio generacional en la dirección de la orquesta, pues ella pertenece a lo que podría definirse como una tercera generación de directores de la Sinfónica Nacional. Hasta ese momento, este grupo había tenido representatividad solamente en el cargo de director asistente, ocupado por David del Pino en el primer período de José Carlos Santos, y por la propia Maggiolo Dibos como directora adjunta en el segundo período del mismo Santos.

En un detallado informe sobre su gestión, Mina Maggiolo Dibos da cuenta de la problemática institucional del momento, lo que constituye una muestra de la situación de las políticas culturales estatales en los años previos a la creación del Ministerio de Cultura. Entre los problemas mencionados, cabe destacar la ausencia crónica de una asignación presupuestal idónea, el intento de situar al personal artístico en un régimen similar al del personal administrativo, el alquiler de los espacios de ensayo del elenco (lo que derivó en la utilización de un sótano sin ventilación), entre otros.

Mina Maggiolo Dibos se mantendría en el cargo hasta mayo de 2009 y se despidió detallando las estadísticas generales de su gestión de la siguiente



Archivo OSN

Mina Maggiolo Dibos y la OSN en el Auditorio Los Incas del Museo de la Nación.

ESTOS ÚLTIMOS AÑOS DEL INC DAN MUESTRAS DE UN PROCESO DE RECUPERACIÓN EN LA OSN. MARCAN ADEMÁS EL FIN DEL LIDERAZGO DE LOS MÚSICOS DE LA GENERACIÓN DEL '50, ASÍ COMO DOS CAMBIOS GENERACIONALES SUCESIVOS EN LA DIRECCIÓN DEL ELENCO.



manera: 168 conciertos, estreno de 68 obras (16 de compositores peruanos y 52 de extranjeros), programación de 80 composiciones de compositores peruanos, inclusión de 76 intérpretes peruanos como artistas invitados (27 directores y 49 solistas), intercambio cultural con 28 países (con un total de 85 intérpretes y trabajo en asociación con 10 embajadas), promoción de 66 jóvenes solistas en tres concursos nacionales para dicho fin, la apertura de los ensayos generales para el público estudiantil, presentación en 15 distritos de Lima y, finalmente, la inclusión de la orquesta en el Festival de Música Contemporánea de Lima, en donde se realizaron importantes estrenos y reposiciones de obras de compositores peruanos y extranjeros. Señala también la directora que durante su gestión se realizó un reordenamiento técnico y administrativo sustantivo, lo que sirvió de base para la actividad artística de su periodo y de los siguientes.

EL REGRESO DE DIRECTORES EXTRANJEROS. TERCER CAMBIO GENERACIONAL

La designación del italiano Matteo Pagliari en 2009 marcó el retorno de los directores extranjeros a la titularidad de la OSN, luego de un intervalo de cuatro décadas. El último titular extranjero al frente de la orquesta había sido el mexicano Luis Herrera de la Fuente, quien la dirigió desde mediados de 1965 hasta fines de 1967, teniendo luego un periodo fugaz en los últimos meses de 1971. La llegada de Pagliari dio inicio a un tercer cambio generacional en la dirección titular, puesto que el director italiano pertenece a la que hemos denominado como cuarta generación de directores de la OSN. Su debut con la orquesta se produjo en la inauguración de la Temporada Internacional de conciertos, a fines de mayo de 2009. En la programación diseñada por Pagliari fue importante la realización de ciclos en torno a la figura de determinados compositores. El de Beethoven agrupó una parte significativa de la producción orquestal del compositor alemán. Se programó un ciclo Mahler para la conmemoración por el 150° aniversario de su nacimiento que, aunque no pudo concluirse, situó a la orquesta dentro de la oleada global de interpretación de la música del compositor austríaco que adquiría cada vez mayor relevancia para las orquestas sinfónicas alrededor del mundo.

El inicio del período de Pagliari se dio durante la gestión del INC, mientras que su salida al año siguiente corresponde ya a un momento incipiente del Ministerio de Cultura. En la década que acababa de terminar, la OSN dio muestras de recuperación gradual de la crisis que había afrontado desde mediados de la década de 1970, agudizada en la década siguiente hasta comienzos de los noventa, en concordancia con la situación del país. Todo esto coincidió con el final del Instituto Nacional de Cultura y, además, con los últimos años de permanencia de la orquesta en su sede del Museo de la Nación, puesto que desde julio de 2010 ya se había iniciado la construcción del Gran Teatro Nacional.

Asimismo, en la primera década del siglo XXI asistimos al inicio de un proceso de culminación de las trayectorias de los músicos agrupados con el rótulo de la Generación del 50. En el caso de Sánchez Málaga, su segundo período significó el cierre de la titularidad de la segunda generación de directores del elenco. En el caso de los compositores, Edgar Valcárcel celebró sus 80 años de vida en 2002, al igual que Celso Garrido-Lecca en 2006; mientras que Enrique Iturriaga conmemoró sus 90 años en 2008. El compositor José Malsio fallecería en 2007 y, en 2010, el medio artístico lamentaría la partida de Edgar Valcárcel.

En esos años se produjo un reavivamiento de la figura de los compositores peruanos de esta generación, gracias a iniciativas como la del Festival de Música Contemporánea de Lima, que realizó homenajes monográficos a cada uno de los compositores en sus respectivas ediciones, contando con la participación de la OSN para las actividades de cierre. Fue también importante la exposición *Resistencias. Primeras vanguardias musicales en el Perú*, realizada en 2006 por el Centro Fundación Telefónica, bajo la curaduría de Luis Alvarado. Finalmente, una concurrencia de factores daría inicio a una nueva etapa de la orquesta a partir del año 2011.



Colección personal de Matteo Pagliari

Matteo Pagliari dirigiendo a la OSN en el Auditorio Los Incas del Museo de la Nación.

ETAPA ACTUAL

(2011 -)

80

AÑOS

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ



REFLEJO DE UN PAÍS Y UN MUNDO DIVERSO

Una serie de eventos significativos generaron un clima expectante en el ambiente cultural del país en el 2010. Después de dos décadas, en marzo de aquel año se retomaron las labores de construcción del Metro de Lima; mientras que en julio se decretó la creación del Ministerio de Cultura, mes en el que también se inició la construcción del Gran Teatro Nacional. Por otro lado, el 11 de octubre, pocos días después de la premiación de Mario Vargas Llosa como Premio Nobel de Literatura, se reinauguró el Teatro Municipal de Lima, inoperativo desde aquel incendio en 1998.

En el cruce de las avenidas Javier Prado y Aviación empezó a construirse la denominada estación 'La Cultura', nombre alusivo a la tríada que se estaba conformando en aquella zona, ya que albergaba a la nueva Biblioteca Nacional (inaugurada en 2006), así como al propio Gran Teatro Nacional y al Museo de la Nación, cuyas instalaciones se convirtieron en la sede del flamante Ministerio de Cultura.

En la Orquesta Sinfónica Nacional se dieron también algunos cambios durante la gestión de Luis Peirano al frente del Ministerio de Cultura. Pablo Sabat había quedado a cargo del elenco como director interino, y en 2011 se designó a David del Pino como director titular, teniendo a Fernando Valcárcel como director adjunto. Tras un breve período directivo de Del Pino, Valcárcel asumiría la conducción de la orquesta, siendo designado como su director titular en 2012. Ese mismo año, el elenco se instalaría en su nueva sede artística dentro del Gran Teatro Nacional, lo que se tradujo en mejoras sustantivas; mientras que en 2013 se decretó un -largamente esperado- aumento de sueldos para el personal de la orquesta. Todo ello le puso el marco deseado a lo que por entonces ya empezaba a vislumbrarse como la consolidación de un proceso de recuperación que, como se ha mencionado previamente, había manifestado sus primeros síntomas en la década de 1990 y que, en el primer decenio del



Gran Teatro Nacional

El Gran Teatro Nacional.



Gran Teatro Nacional

siglo XXI se había encaminado e intensificado, en sincronía con la mejora económica del país.

Fernando Valcárcel.

Como resultado de aquel auspicioso momento y de una renovada visión, la Orquesta Sinfónica Nacional se abrió a una etapa de mayor diversidad musical, tanto en el repertorio como en los artistas participantes, así como en las locaciones y los tipos de conciertos realizados.

EL RETORNO DE LOS GRANDES ARTISTAS INTERNACIONALES

En esta etapa se vienen apreciando, nuevamente en las programaciones, algunos rasgos que estuvieron presentes en los mejores momentos históricos del elenco. Entre ellos se cuenta la visita de grandes artistas en actividad. El mayor suceso fue, sin duda, el arribo de Krzysztof Penderecki para dirigir la orquesta en 2014 y 2017, concitando la atención de la prensa latinoamericana. Medios como Radio Beethoven de Chile se acreditaron al concierto del 2014. El periodista chileno Álvaro Gallegos (2014b) comentó en aquel momento:

En cuanto a música, artistas y agrupaciones del primer orden están comenzando a hacer escala en el país vecino, o a veces han llegado a presentarse exclusivamente allí. Además de esto, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP) dependiente del Ministerio de Cultura peruano, se está planteando desafíos mayores en cuanto a repertorio y colaboraciones artísticas, gracias a la inspirada gestión de su director titular, el maestro Fernando Válcárcel. Ellos fueron los que se anotaron un golpe magistral al gestionar la participación del compositor y director polaco Krzysztof Penderecki como batuta invitada en su temporada regular de conciertos.

Como era de esperar, tamaña visita se transformó en todo un acontecimiento que revolucionó el ambiente musical peruano, y llevó a que se repletaran las 1.400 butacas del teatro. Durante su estancia en la capital hermana, el reconocido maestro fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), participó en una mesa redonda abierta y, además, otorgó una entrevista a Radio Beethoven, la que será publicada pronto en la sección Noticias.



Orquesta Sinfónica Nacional

Krzysztof Penderecki y la OSN en 2014.

En la mencionada entrevista de Radio Beethoven, el compositor polaco dijo



Gran Teatro Nacional

Krzysztof Penderecki con la Orquesta Sinfónica Nacional en el 2017, en la sala de ensayos del Gran Teatro Nacional.

sobre aquel concierto:

Me encontré con una orquesta muy buena, joven, realmente entusiasta y con ganas de tocar. Trabajé con ellos dos piezas mías totalmente distintas. Primero el *Treno a las Víctimas de Hiroshima* de mi primera etapa creativa, que después de cincuenta años sigue siendo muy difícil de tocar. Después el Adagio de la *Tercera Sinfonía*, en un arreglo exclusivamente para cuerdas que hice el año pasado. Y por supuesto, incluimos la *Cuarta Sinfonía* de

SOBRE LA BASE DE LOS ESFUERZOS DE ETAPAS ANTERIORES, UNA CONFLUENCIA DE DIVERSOS FACTORES COMO EL BENEFICIOSO CAMBIO DE SEDE, AUMENTOS SALARIALES Y PRESUPUESTALES, Y UNA AUDAZ DIRECCIÓN, HAN PERMITIDO QUE EN ESTA ETAPA LA OSN ADQUIERA UN RENOVADO IMPULSO, RECONOCIDO TANTO LOCALMENTE COMO EN EL EXTRANJERO.



Orquesta Sinfónica Nacional

Mendelssohn, que los músicos naturalmente ya conocían, por lo que el trabajo fue muy fluido. (Gallegos, 2014a)

Así como el exitoso primer concierto con Kleiber, en 1939, había dado al público local la confirmación de que las promesas planteadas por la creación de la OSN eran ya una realidad, algo similar sucedió en el primer concierto de Penderecki con la OSN. Fue un momento de consolidación del trabajo realizado en los últimos casi cuatro años, y la confirmación de los buenos comentarios que el elenco venía despertando. Asimismo, fue inevitable también pensar en Stravinsky y en la última vez en que la OSN había sido dirigida por un compositor de gran renombre mundial, evento que se ubicaba ya a más de medio siglo de distancia.

Otros artistas de destacada trayectoria internacional que han participado en esa etapa son Shlomo Mintz, Gabriela Montero, Nelson Freire, Joaquín Achúcarro, Pascal Rogé, Leticia Moreno, Pavel Berman, Valentina Lisitsa,



Gran Teatro Nacional



Gran Teatro Nacional

Música argentina. Daniel Binelli al bandoneón junto a la OSN dirigida por Daniel Vieu. Izquierda: Leticia Moreno y la OSN. Página anterior: Pascal Rogé interpreta el *Concierto en Sol* de Ravel, con la OSN dirigida por Valcárcel.

Garrick Ohlsson, Gabriele Cassone, Daniel Binelli, JoAnn Falletta, Alessio Bax, Claude Delangle, Vadim Gluzman, Isabelle Moretti, José Serebrier, John Powell, Rinat Shaham, entre otros.

En los últimos ocho años la orquesta pudo asumir el estreno local de gran cantidad de obras internacionales que aún no habían sido ejecutadas en el Perú. Uno de los casos más significativos fue el 'Festival Mahler', en el que -hasta el momento- se han interpretado siete de las nueve sinfonías del compositor austriaco, tres de ellas en calidad de primeras audiciones. Se asumió también el estreno en Perú de diversas obras de la siempre retadora música moderna y contemporánea, ofreciendo a una colectividad cada vez más interesada en este repertorio, primeras ejecuciones locales de obras como *Agon* de Stravinsky, *El castillo de Barbazul* de Bartók, la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, *Metábolos* de Dutilleux, el *Concierto para cello* de Lutoslawski, el *Concierto para trompeta* de B.A. Zimmermann y *Derives I* de Boulez, entre otras.

Respecto al creciente interés por la música modernista, en su primera estadía en Lima Penderecki comentó al periodista Alonso Almenara (2014): “Estas obras se han vuelto muy populares nuevamente. Estamos pasando por una especie de renacimiento de la música de los sesentas. Los jóvenes están volviendo a escuchar mi música temprana y eso me da mucho gusto”.

EL MOVIMIENTO Y EL SUEÑO: LA MÚSICA ACADÉMICA PERUANA

Un ámbito donde se ha logrado una extensión y diversidad sin precedentes ha sido la interpretación de la música peruana. Hasta ahora se ha abarcado la mayor extensión posible en el panorama general de la composición orquestal nacional, desde el siglo XIX hasta las más recientes generaciones. Además de las obras ya consolidadas y usualmente ejecutadas, se realizan gran cantidad de estrenos y reposiciones. Se vienen organizando festivales anuales en torno a la figura de compositores peruanos, que han incluido la realización de conversatorios y la grabación de una serie discográfica que ya cuenta con un primer número publicado: *Theodoro Valcárcel. Música orquestal*. Los compositores homenajeados hasta el momento han sido: Celso Garrido-Lecca, Theodoro Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel y Enrique Iturriaga.

Por otro lado, la OSN marcó un hito en la historia de la música en Perú en el 2016, al asumir el esperado estreno absoluto de *El movimiento y el sueño* de Celso Garrido-Lecca, evento que alcanzó significativas resonancias internacionales. Con texto de Alejandro Romualdo, contó con la participación del actor Alberto Ísola, del director teatral Luis Peirano, del Coro Nacional y de la orquesta bajo la dirección de Fernando Valcárcel. La obra no había podido ser estrenada anteriormente por una conjunción de factores políticos y logísticos, y tenía un historial de intentos de estreno fallidos. Finalmente se pudieron dar las condiciones en 2016, momento en que la orquesta ya se encontraba asentada en esta nueva etapa. De Chile llegaron el propio Celso Garrido-Lecca, además del compositor René Silva y el periodista Álvaro Gallegos. Este último comentó:



Gran Teatro Nacional

Celso Garrido-Lecca en el GTN recibiendo los aplausos tras el estreno de *El movimiento y el sueño*.

El ímpetu para que esta obra finalizada en 1984 pudiese interpretarse después de tanto tiempo vino del propio país del compositor, siendo una decidida apuesta artística de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP), su director titular Fernando Valcárcel y del Gran Teatro Nacional, el moderno recinto limeño que posee una de las mejores



Gran Teatro Nacional

Alberto Ísola, Luis Peirano y la OSN, dirigida por Valcárcel, en el trascendental estreno absoluto de *El movimiento y el sueño* de Garrido-Lecca.



David del Pino dirigiendo a la OSN, al Coro Nacional y al Coro Nacional del Niños en el esperado estreno absoluto de la cantata *Hanac Pachap* de Edgar Valcárcel.

acústicas del continente. Los 90 años que Garrido-Lecca cumplió en marzo pasado hicieron propicia la ocasión, y la significación de este evento es comparable a las primeras audiciones de obras como el *Popol Vuh* de Alberto Ginastera o la *Sinfonía Amerindia* de Heitor Villa-Lobos, ambas de gran envergadura, conectadas directamente con un sentimiento de unidad continental y provenientes todas de la pluma de eminentes creadores sudamericanos. Solo queda esperar que la OSNP siga en su senda de innovación programática, y que lo que hizo con el estreno de Garrido-Lecca sirva como ejemplo aquí en Chile, pues también hay una considerable cantidad de

obras a gran escala, hecha por los más importantes compositores nacionales (algunos ya fallecidos lamentablemente) y que, tal como *El movimiento y el sueño* por muchos años, esperan su momento para poder sonar. Al menos en el caso peruano, el compositor pudo estar presente. (Gallegos, 2016)

También de gran relevancia fue el estreno póstumo de la cantata *Hanac Pachap* de Edgar Valcárcel, que involucró además de la OSN al Coro Nacional y al Coro de Niños, bajo dirección de David del Pino. En este período se ha mantenido el proceso de culminación de las trayectorias de los compositores de la Generación del Cincuenta, iniciado en la década anterior. Quizá la obra que simboliza mejor ese proceso es el *Canto vivo en el atardecer*, la última composición de Celso Garrido-Lecca, cuyo estreno fue realizado por la OSN en 2012 bajo la dirección del director mexicano Eduardo García Barrios y la participación solística del barítono polaco Leszek Zawadka.

Además de la Generación del Cincuenta y las anteriores, que ya habían marcado la historia de la OSN, se dio cabida en esta etapa a las generaciones posteriores, figurando compositores como Aurelio Tello, Seiji Asato y Walter Casas Napán. Es sintomático el caso de José Sosaya, compositor cuya producción, en buena parte orquestal, se encontraba todavía inédita. Luego de décadas de haber sido escritas, se estrenaron obras suyas como *Lloc* y *Téxturas*. Sosaya y José Carlos Campos recibieron juntos un importante concierto de la OSN dedicado íntegramente a sus obras en 2013, en el marco de una de las últimas ediciones del Festival de Música Contemporánea de Lima. Recientemente la OSN, bajo dirección de Valcárcel, realizó el estreno de la segunda y definitiva versión de los *Cuadros Fantásticos Andinos* de Campos, mientras que la celebración del concierto por el 80° aniversario tuvo como punto importante el estreno de *Kero* de José Sosaya, obra dedicada a la orquesta.

Las generaciones más jóvenes también fueron incluidas en las programaciones de los conciertos de la OSN durante los años recientes. Causó gran expectativa el estreno del *Concierto para violín* de Sadiel Cuentas, con participación solística de Carlos Johnson y dirección de Pablo Sabat. También el estreno absoluto de *De lo Infinito* de Juan Arroyo con dirección de Germán Gutiérrez, ocasión que sirvió a la orquesta nacional para abordar por primera vez la



Registro OSN



Ministerio de Cultura

Sadiel Cuentas en el estreno absoluto de su concierto para violín, junto a Carlos Johnson en el violín y Pablo Sabat al frente de la OSN. Arriba: Estreno de *Kero* de José Sosaya. El compositor dando indicaciones a los músicos de la OSN en el ensayo.



Gran Teatro Nacional

Dina Páucar, junto a la OSN, dirigida por Valcárcel en el Gran Teatro Nacional. Abajo: Anuncio del concierto de estreno de la obra *De lo infinito* del laureado compositor peruano Juan Arroyo.



Dirección de Elencos Nacionales

música del joven compositor peruano que ya había consolidado una importante carrera en Europa. Otro joven compositor peruano de gran trayectoria internacional es Jimmy López, que en este período se ha visto representado en la programación de la OSN con el estreno local del *Concierto para Cello "Lord of the air"*, con participación solística de Jesús Castro-Balbi y bajo la dirección de Ramón Tebar.

Otros compositores de las nuevas generaciones que fueron interpretados han sido Antonio Gervasoni, Jorge Falcón, Rafael Junchaya, Federico Tarazona, Gonzalo Garrido-Lecca, entre otros. En esta etapa se ha retomado también, luego de varias décadas, la política de 'Lecturas de partituras de compositores peruanos'. Fueron elegidas dos jóvenes compositoras,

Yemit Ledesma y Macri Cáceres, quienes tuvieron la oportunidad de escuchar obras suyas en ensayos de la orquesta.

Un aspecto novedoso se inauguró en el concierto de Fiestas Patrias del 2014, al programarse una serie de obras de compositores internacionales sobre temática peruana. En aquel concierto se escuchó la sinfonía de la ópera *Alzira* de Verdi, la obertura de *La Perricholi* de Offenbach, el estreno local de 'Los guerreros' de *Ollantay* de Ginastera, y la muy interesante 'Danza guerrera' de *Belkis, la reina de Saba* de Respighi, basada esta última en una kachampa.

Por otro lado, y al igual que en todas las etapas de la historia de la orquesta, se sigue procurando integrar en las programaciones del elenco a lo mejor de los elementos nacionales, entre directores y solistas.

DIÁLOGO CON LAS DIVERSAS TRADICIONES MUSICALES PERUANAS

Han sido significativos los puentes tendidos hacia otras tradiciones musicales del país, apuesta que ha logrado en este período una diversidad no vista antes. Se produjeron presentaciones con artistas como Eva Ayllón, Lucho Quequezana, Manuelcha Prado, Manuel Miranda, Jean Pierre Magnet, Tania Libertad, Raúl García Zárate, Pepe y Victoria Villalobos, Willy Terry, Rosa Guzmán, Edith Ramos, Lucy Avilés, Carlos Legario, Bareto, entre otros.

Todos estos conciertos se realizaron en un ambiente marcadamente festivo, con gran sentido de cooperación entre los artistas involucrados y la orquesta. A fin de cuentas, se trata de un intercambio enriquecedor para ambas partes, cuyo resultado salta a la vista en la gran acogida que les ha brindado el público. Estas funciones se establecieron habitualmente en la programación del elenco y, desde el 2013, se vienen organizando de manera ininterrumpida. Con ello se pretende no sólo buscar nuevos públicos para la orquesta, sino también proponer un ejemplo de diálogo e integración como gestos adecuados para afrontar la diversidad del país y del mundo.

Estos gestos son, además, representativas de una corriente más amplia. El musicólogo Jorge Mendivil (2015) comenta que

en la actualidad numerosos conjuntos de fusión [...] muestran que el intercambio entre grupos culturales y sociales se ha intensificado notablemente. Que un arpista tradicional como Luciano Quispe comparta escenario con un músico de jazz como Jean Pierre Magnet, que éste haya logrado un indiscutible éxito con *Serenata de los Andes*, que los rockeros de La Sarita bailen al compás del violín de Andrés 'Chimango' Lares, que Lucho Quequezana toque acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional; en fin, que el quenista Darío Obregón interprete temas clásicos criollos con



Gran Teatro Nacional

Lucho Quequezana y la OSN.



Archivo OSN

Manuelcha Prado y la OSN en concierto en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Abajo: Disco *Theodoro Valcárcel. Música Orquestal*, lanzado en diciembre de 2017.



Archivo OSN

la quena andina, muestra una reestructuración de las relaciones entre géneros, músicos y ciudad impensable hace veinte años". (pp. 42-43)

En *Lima es muchas Limas*, Mendivil (2015) afirma que, si bien "la capital del Perú es 'una ciudad de todas las culturas', el reto que tendrá que enfrentar no será imponer la fusión o la hibridación como paradigma cultural único, sino aprender a celebrar y respetar las diferencias, las nuevas y las viejas, las obvias y las más sutiles" (p. 43).

En esta etapa la OSN daría sus últimos conciertos teniendo como sede al Auditorio Los Incas del Museo de la Nación. El 22 de julio de 2010, con presencia del presidente Alan García, se inauguró el Gran Teatro Nacional con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional y el Coro Nacional de Niños, todos bajo la batuta de Miguel Harth-Bedoya. Sin embargo, el teatro iniciaría sus actividades regulares el 12 de julio de 2012 con el estreno de la ópera-ballet *Akas Käs. La promesa del guerrero*, del compositor peruano Nilo Velarde. Al evento acudieron el presidente Ollanta Humala y diversas personalidades del mundo de la cultura nacional, y contó con la participación de la OSN, el Coro Nacional, el Coro Nacional de Niños, el Ballet Nacional y el Elenco Nacional de Folklore, todos bajo la dirección de Fernando Valcárcel.

A partir de ese momento, las temporadas sinfónicas de la orquesta tendrían sede en el Gran Teatro Nacional, algo que redundó en una sustancial mejora para el elenco. Contaba ahora con una sala de ensayo construida para tales fines, con un escenario de excelentes condiciones acústicas e infraestructurales, así como tecnología de punta. Esto no sólo impactó positivamente en el resultado artístico sino también en la programación y la posibilidad de ejecutar obras más complejas, de una logística muy demandante o, incluso, de recibir a artistas de gran nivel internacional.



Municipalidad de Jesús María

En relación a este hecho, el periodista chileno Álvaro Gallegos (2014b) comentó que

más allá de su atractivo como centro gastronómico mundial, actividades interesantes de toda índole se están produciendo en Lima últimamente. La capital del Perú se encuentra en un momento altamente llamativo en lo que a oferta cultural se refiere, y en eso sin duda ha jugado un rol determinante el Gran Teatro Nacional, recinto de alto nivel infraestructural, que ya ha dado que hablar a nivel continental, y paulatinamente a nivel global. Sus amplias y modernas instalaciones van en concordancia con una acústica excepcional, donde todo está tan bien pensado que la estructura incluye cámaras de resonancia en sus niveles superiores.

Luego de muchos años. La OSN retornó al Campo de Marte.

En 2017, y luego de muchos años, la OSN reanudó sus presentaciones en el Campo de Marte. Asimismo, ha retomado una política regular de giras nacionales que, en esta etapa, le ha permitido realizar conciertos en once ciudades del país, y se ha logrado, además, el retorno a escenarios internacionales luego de siete décadas. El año 2014, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, la OSN realizó tres conciertos en diversos escenarios de la capital colombiana. Destacó la interpretación de obras peruanas como los *Retablos Sinfónicos* de Celso Garrido-Lecca, así como la participación conjunta con Jean Pierre Magnet y Lucho Quequezana. Estos artistas junto a Dina Páucar, Manuelcha Prado y Eva Ayllón participarían también con la OSN al año siguiente en la gira a México, en donde el elenco se presentó en Guanajuato y en el mítico Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

MIRAR AL PASADO Y PROYECTARSE AL FUTURO

También esta etapa ha sido propicia y ha predispuesto una voluntad de mirar hacia el pasado, que se concreta, entre otros, en gestos como la publicación de este libro. La consolidación del proceso de recuperación de la orquesta, inevitablemente, predispuso a una mirada histórica, tanto hacia el momento de crisis del que se estaba saliendo, así como a los lapsos de mayor brillo con los que se empezaban a compartir algunos rasgos comunes.

El otro aspecto fue la ya mencionada conclusión de las trayectorias de los músicos de la generación del cincuenta, quienes dominaron la actividad de la orquesta durante buena parte del siglo XX. Como hemos visto, este proceso ya se había iniciado en la década anterior y había traído consigo una serie de homenajes por parte de diversas instituciones, incluyendo la OSN, y que se ha extendido hasta el presente. Lo mismo sucedió con los directores peruanos que ejercieron la titularidad de la orquesta. En estos años hemos asistido a sus últimos conciertos frente a la OSN y lamentado las recientes partidas de la mayoría de ellos, como José Carlos Santos, Leopoldo La Rosa y Luis Antonio Meza.



Concierto en el Parque de la Exposición dentro del programa "Museos Abiertos"

El valorar y reconocer la problemática en la que estuvo inmersa la labor de esta importante generación de músicos peruanos contribuyó también al interés por el rescate del pasado de la orquesta. Se ha emprendido, entonces, un proceso de recuperación y puesta en valor de su memoria histórica y documental que sigue en marcha. Se están subsanando lagunas documentales e informativas, sistematizando la información en bases de datos y digitalizando documentos. Además del presente libro, está la creación de un repositorio virtual, a través del Repositorio del Ministerio de Cultura, la creación de un órgano de difusión como el *Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional* y la realización de muestras documentales conmemorativas. Asimismo, se ha querido reconocer la labor de otros personajes importantes en la historia de la OSN, como César Arróspide:



Ministerio de Cultura

Gira de la OSN a Trujillo en 2014.



Registro OSN

La OSN y Bareto.
Concierto en el Parque
de la Exposición
dentro del programa
"Museos Abiertos".
Derecha: Concierto en
la Ermita de Barranco.
Página siguiente:
Condecoración en
el Congreso de la
República.



Registro OSN

conmemorándose el 25° aniversario de su fallecimiento, se volvieron a leer en los programas de mano notas escritas durante los primeros 25 años de la OSN y se retomaron tradiciones significativas de la historia de la orquesta, como las presentaciones en el Campo de Marte o en la Bajada de los Baños de Barranco.

En este punto puede ser pertinente recordar el comentario que Carlos Raygada hiciera en la mencionada entrevista de La Prensa a inicios de 1939, al ser consultado sobre la creación de la OSN. Con un amplio conocimiento de nuestro medio y de nuestra idiosincrasia ya en aquel momento, Raygada supo hábilmente vaticinar los problemas a los que se enfrentaría el naciente elenco, con sorprendente exactitud. Su comentario es un recordatorio de la fragilidad de cualquier logro cultural en nuestro medio, y de la importancia

de no bajar la guardia para que lo ya alcanzado pueda permanecer, mejorar, y ser legado así a las siguientes generaciones.

De esta manera la Orquesta Sinfónica Nacional arriba a la celebración de un importante aniversario, llevando consigo el peso de un extenso pasado. No obstante, comparte y mantiene la esencia de aquel espíritu progresista que definió su creación y los períodos más brillantes de su existencia. Es en esas circunstancias que, hoy, la orquesta busca entender su amplio arraigo histórico, no como un anclaje neutralizador, sino como un contrapeso para potenciar un significativo impulso hacia el futuro.



Registro OSN

LA OSN ARRIBA A LA CELEBRACIÓN DE UN IMPORTANTE ANIVERSARIO BUSCANDO ENTENDER SU AMPLIO ARRAIGO HISTÓRICO, NO COMO UN ANCLAJE NEUTRALIZADOR, SINO COMO UN CONTRAPESO PARA POTENCIAR UN SIGNIFICATIVO IMPULSO HACIA EL FUTURO.







BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan (1971). En busca de un autor para Túpac Amaru: una candente polémica. *Oiga*, (418), 28-30.
- Albino, Ramiro (2016). *Música colonial hispanoamericana*. Mendoza: Edición del autor.
- Almenara, Alonso (2014). Vanguardismo polaco en cartelera. Una crónica sobre el concierto más esperado del año. *La Mula* (Lima), 28.10.2014. Consultado el 8 de noviembre de 2018. <https://redaccion.lamula.pe/2014/10/28/penderecki-en-lima/alonsoalmenara/>
- Alvarado, Luis (Ed. y Coord.); Valcárcel, Edgar; Varela, Daniel; Cambiasso, Nomberto; Cuentas, Sadiel; Rozas, Efraín y Bolaños, César (2009). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España.
- Alvarado, Luis (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la Nueva Música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), 80-100.
- Alvarado, Luis (2012). Música para Uno: Leopoldo La Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú. *Hueso Húmero*, (59), 39-50.
- Amador, Ezequiel (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Arguedas, José María (1961). Un narrador para un mundo nuevo. *El Comercio* (Lima) Suplemento dominical, 01.10.1961.
- Arróspide de la Flor, César (1940). La Orquesta Sinfónica Nacional. El primer año de labor. *La Prensa* (Lima), 01.01.1940.
- Arróspide de la Flor, César (1965). Introducción y notas al programa. En: Coro del Estado (1965). *Coro del Estado. Concierto inaugural*. Programa de mano (24 de noviembre de 1965). Lima: Casa de la Cultura.
- Ascher, Eriberto; Torres Arancibia, Eduardo; Tello, Aurelio e Iturriaga, Enrique (2006). *100 años. Sociedad Filarmónica de Lima*. Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.
- Asensio, Raúl H. (2017). *El apóstol de los andes: El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Barbacci, Rodolfo (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*, (6), 414-510.
- Belaunde, Víctor Andrés (1939). La Conferencia Panamericana de Lima. *Revista de la Universidad Católica*. 7 (1), 26-30.
- Belaunde, José (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].

- Bolaños, César; Quezada Macchiavello, José; Iturriaga, Enrique; Estenssoro, Juan Carlos; Pinilla, Enrique y Romero, Raúl R. (2007). *La música en el Perú* (2da. edición). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Bolaños, César (2007). La música en el antiguo Perú. En: Bolaños et al., *La música en el Perú* (2da. edición) (pp. 1-64). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Bronstein, Guillermo (2011). *Hans Lewitus, el eslabón que une la Orquesta Filarmónica de Israel, la Sinfónica Nacional del Perú y la AJBC1870*. [Documento inédito].
- Brown, Edward (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Buchwald, Manuel (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Campos, José Carlos; Garrido-Lecca, Celso; Iturriaga, Enrique; Pulgar Vidal, Francisco y Valcárcel, Edgar (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso Húmero*, (29), 93-104.
- Candela, Emilio Iván (2013). *El régimen de Óscar R. Benavides (1933-1939) ¿una experiencia populista? Definiciones y nuevos planteamientos en torno a su accionar político*. [Tesis de Magíster en Historia. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4622>
- Casa de la Cultura (1970). La Casa de la Cultura y el Pueblo. En: Orquesta Sinfónica Nacional (1970). *Orquesta Sinfónica Nacional – Conciertos obreros – Sábado 25 de abril*. Programa de mano (25 de abril de 1970). Lima: Casa de la Cultura.
- Casares Emilio (Dir.) (1999). Orquestas. XVI: Perú. En: *Diccionario de la música española e iberoamericana* (pp. 225-226). Madrid: Sociedad General de autores y editores
- Celli, Carlo y Cottino-Jones, Marga (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Centro de Instrucción Militar del Perú (1955). *Compendio histórico de los símbolos de la patria y el Himno Nacional*. Lima: Editorial del Centro de Instrucción Militar del Perú.
- Claro, Samuel (1993). *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Claro, Sofía Asunción (2006). Nuria Schoenberg conversa con la Revista Musical Chilena. *Revista Musical Chilena*, 60 (206), 84-91.
- Coloma Gygax, José (Ed.) (2008). La primera tournée de la Orquesta Sinfónica Nacional en el extranjero y su primera presentación en Arequipa y Mollendo. En: Coloma Elías, Guillermo, *Mollendo en el 75° aniversario de su fundación (1871-1956)*. Lima: Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo.
- Coloma Porcari, César (2000). Los 60 años de la Concha Acústica del Campo de Marte. *El Comercio* (Lima), 21.07.2000.
- Coloma Porcari, César (Comp.) (2002). *La Orquesta Sinfónica Nacional (1938-2002)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura: Centro Nacional de Información Cultural.

Coloma Porcari, César (2014). Premios Nacionales de Fomento a la Cultura. *Voces*. (57), 46-47.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2000). *Historia del Perú contemporáneo*. (2a ed). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Contreras, Carlos y Zuloaga, Marina (2014). *Historia mínima del Perú*. Madrid: Turner.

Consejo Nacional de Cinematografía (1997). *El centenario del cine en el Perú*. Lima: Conacine.

Consejo Nacional de Música (1960). La Temporada de Abono de la OSN. En: Orquesta Sinfónica Nacional (1960). *Temporada 1960 - Orquesta Sinfónica Nacional. Lima-Perú - Teatro Municipal*. Lima. Programa de mano (16 de mayo de 1960). Lima: Ministerio de Educación Pública

Cook, Nicholas (2016). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la Música*. Madrid: Alianza Editorial.

Costa Elice, Carlos (1941). *El reflector acústico de Lima*. S.d.

Cuadros Barr, Manuel (1992) Localidades agotadas en conciertos de la OSN. ¡Sala llena! *El Comercio* (Lima), 11.10.1992.

Cuadros Barr, Manuel (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].

Del Pino, David (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].

Dibelius, Ulrich (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

El Callao (Callao), 11.10.1938. Nota del día. La Sinfónica Nacional.

El Callao (Callao), 24.11.1944. De Arte. El concierto de la Sinfónica.

El Comercio (Lima), 05.05.1939. El primer concierto popular de la Sinfónica.

El Comercio (Lima), 01.03.1942. Reportaje a Heitor Villa-Lobos.

El Comercio (Lima), 21.03.1942. Duelo en la música nacional

El Comercio (Lima), 18.07.1942. Música. Duelo del arte nacional: falleció Don Daniel Alomía Robles.

El Comercio (Lima), 23.11.1944. Cámara de Diputados. La Sinfónica Nacional.

El Comercio (Lima), 15.06.1945. Con Antal Dorati. Una interview al afamado director húngaro.

El Comercio (Lima), 15.02.1946. La tournée artística de la Sinfónica.

El Comercio (Lima), 14.08.1946. Música. Se efectuó ayer el segundo concierto de Jascha Horenstein con la Sinfónica.

El Comercio (Lima), 10.12.1948. En el décimo aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional el Dr. Ernesto Araujo Álvarez hace interesantes declaraciones.

El Comercio (Lima), 12.12.1948. Música. El concierto en celebración del 10° aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El Comercio (Lima), 30.07.1949. El concierto de gala.

El Comercio (Lima), 21.11.1949. Música. Un interesante concierto ofreció ayer la OSN.

El Comercio (Lima), 28.11.1949. Música. El concierto matinal de ayer.

El Comercio (Lima), 15.10.1950. El niño prodigio.

El Comercio (Lima), 24.10.1950. Música. Roberto Benzi ofreció ayer su último concierto.

El Comercio (Lima), 26.02.1951. Música. Se iniciaron ayer los conciertos al aire libre.

El Comercio (Lima), 27.06.1956. Llegó el maestro Jean Constantinesco.

El Comercio (Lima), 11.09.1959. Orquesta Sinfónica Nacional. Teatro Municipal Hoy. 7 p.m. Último Concierto de Abono.

El Comercio (Lima), 14.09.1959. Iturriaga, Enrique. (14 de setiembre de 1959). Música. 1er. Concierto de Mommer.

El Comercio (Lima), 16.08.1960. Igor Stravinsky arribó ayer.- Se presenta el día 19.- Lo acompaña el director Craft.

El Comercio (Lima), 16.08.1960. Llegó Igor Stravinsky famoso compositor y director de orquesta.

El Comercio (Lima), 31.08.1967. Estupor en la Sala "Alzedo" ante la intromisión de un extranjero en el Perú.

El Comercio (Lima), 01.08.1971. Alcalde de Lima entregó cámara acústica en el Teatro Municipal.

El Comercio (Lima), 02.12.1983. Piazzolla. El arte debe unir a América Latina.

El Comercio (Lima), 14.08.1992. La OSN ante una nueva experiencia. Música popular con dimensión sinfónica.

El Mercurio de Valparaíso (Valparaíso, Chile), 03.01.1940. Famoso director de orquesta llegó ayer en el Santa María.

Espacio (Lima), octubre de 1951. Edipo Rey de Sófocles.

Estenssoro, Juan Carlos (1989). *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.

Estenssoro, Mario (1963). La Orquesta Sinfónica Nacional. *Fanal*, 18 (68), 34-40.

Ferrero, Augusto (2001). La música no viaja sola. *Quehacer*, (130), 123-127.

Flores-Hora, David (2004). Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Perú entre los años '68 y '80. En: Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria y Martínez, Juan Manuel [comps.], *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de Historia del Arte* (pp. 253-260). Santiago de Chile: RiL Editores.

- Fontana, Josep (2017). *El siglo de la revolución: una historia del mundo desde 1914*. Barcelona: Crítica.
- Fugellie, Daniela Alejandra (2013). "Luigi Nono: Al gran sol de la revolución". Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972). *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, (35), 3-29.
- Gallegos, Álvaro (2014a). Krzysztof Penderecki: "Tengo muchos deseos de ir a Chile". *Radio Beethoven* (Santiago de Chile), 03.11.2014. Consultado el 7 de noviembre de 2018. <https://www.beethovenfm.cl/noticias/2014/penderecki-tengo-muchos-deseos-de-ira-chile/>
- Gallegos, Álvaro (2014b). Un resonante evento en Sudamérica. *Radio Beethoven* (Santiago de Chile), 27.10.2014. Consultado el 7 de noviembre de 2018. <https://www.beethovenfm.cl/comentariode-la-semana/2014/10/27/un-resonanteevento-en-sudamerica/>
- Gallegos, Álvaro (2016). Potente y emocionante estreno mundial. *Radio Beethoven* (Santiago de Chile), 23.08.2016. Consultado el 8 de noviembre de 2018. <http://www.beethovenfm.cl/potenteyemocionanteestrenomundial/>
- García Montero, María Luisa (1940). Con Jascha Horenstein. *La Prensa* (Lima), 13.07.1945.
- Garrido-Lecca, Celso (1951). La actividad musical del año 1951. *El Comercio* (Lima), ¿?.12.1951
- Garrido-Lecca, Celso (1982). *Entrevista de Celso Garrido Lecca a Rodolfo Holzmann*. Lima: Fundación
- Edubanco: Archivo de la Imagen y la Palabra. [Archivo de vídeo]. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15281>
- Garrido-Lecca, Celso (1999). El arte en la economía neoliberal. *Hueso Húmero*, (35), 168-171.
- Guevara, Ernesto Che (2014). *América Latina: despertar de un continente*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Gunther, Juan (2012). *Memorias de Lima. De haciendas a pueblos y distritos*. Lima: Círculo Polar.
- Herrera de la Fuente, Luis (2016). *La música no viaja sola*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hirschhorn, Gérald (2015). *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima: Institut français d'études andines.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, Grijalbo Mondadori.
- Iturriaga, Enrique (1947a). La Suite Arequipeña de Rodolfo Holzmann. *El Correo de Ultramar* (Lima), (1), 4.
- Iturriaga, Enrique (1947b). Theo Buchwald estrenó la Sinfonía Litúrgica de Honegger. *El Correo de Ultramar* (Lima), (3), 4.
- Iturriaga, Enrique (1954). 1953 Musical. *El Comercio* (Lima), 01.01.1954.
- Iturriaga, Enrique (1959). Música. 1er. Concierto de Mommer. *El Comercio* (Lima), 14.09.1959.

Iturriaga, Enrique (2008). *Homenaje a Stravinsky*. Fort Worth: Filarmónika Music Publishing.

Kato, Alfredo (1992). Eva Ayllón con la OSN. *El Comercio* (Lima), 24.08.1992.

Klaren, Peter F. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

La Crónica (Lima), 12.12.1938. El concierto de gala de anoche.

La Crónica (Lima), 05.05.1939. La Orquesta Sinfónica Nacional va hacia el pueblo.

La Crónica (Lima), 21.11.1939. “Creo que la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, exceptuando la del Colón de Buenos Aires, es la que tiene mejores componentes” – nos dice A. Palacios.

La Crónica (Lima), 22.03.1942. La música de Valcárcel triunfa en Chile.

La Crónica (Lima), 28.04.1942. Con el notable director Fritz Busch, durante su breve permanencia en Lima.

La Crónica (Lima), 18.07.1949. Nuevo triunfo de Szerying con la Sinfónica Nacional

La Crónica (Lima), 12.08.1949. Música Peruana en el Municipal.

La Crónica (Lima), 11.09.1952. En el segundo concierto de Celibidache obtuvo brillante éxito Teresita Quesada

La Jornada (Lima), 22.07.1945. La Orquesta Sinfónica Nacional cumple ya sus fines.

La Jornada (Lima), 16.08.1946. La obertura sinfónica de Vélez.

La Noche (Lima), 17.05.1943. Una sinfonía soviética.

La Noche (Lima), 23.11.1944. Sin esponja.

La Prensa (Buenos Aires, Argentina), 23.01.1943. La Orquesta Sinfónica Nacional de Lima actúa con gran actividad.

La Prensa (Lima), 12.10.1938. Grandes beneficios se espera de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La Prensa (Lima), 15.10.1938. En la Sinfónica deben tener cabida todas las expresiones de nuestra cultura musical.

La Prensa (Lima), 13.11.1938. Se construirá una concha acústica para actuaciones de la Sinfónica Nacional.

La Prensa (Lima), 08.01.1939. Opinión del Doctor César Arróspide sobre la Orquesta Sinfónica Nacional.

La Prensa (Lima), 08.02.1939. Opinión de Carlos Raygada sobre la Orquesta Sinfónica Nacional.

La Prensa (Lima), 04.08.1946. El notable director ruso, Jascha Horenstein y la actualidad musical.

La Prensa (Lima), 13.07.1948. Es merecida la reputación que tiene la Orquesta Sinfónica en el extranjero. Entrevista al famoso director Hermann Scherchen.

La Prensa (Lima), 21.10.1950. A beneficio del Niño Peruano se presentará Roberto Benzi.

La Prensa (Lima), 03.12.1950. Sinfónica.

- La Prensa* (Lima), 12.01.1951. A José Velez Montoya le agradecería dirigir nuestra orquesta sinfónica.
- La Prensa* (Lima), 14.02.1954. Música. Sinfónica Nacional.
- La Prensa* (Lima), 22.09.1954. Kleiber elogia la obra musical de un Peruano.
- La Prensa* (Lima), 07.06.1955. Menos público que músicos hubo en concierto de la OSN.
- La Prensa* (Lima), 11.09.1959. Llegó la música estereofónica.
- La Prensa* (Lima) Suplemento dominical “7 días del Perú y el Mundo”, 21.08.1960. El maestro en Lima.
- Lange, Francisco Curt (1936a). Americanismo musical. *Boletín Latinoamericano de Música*, 2 (2), 117-130.
- Lange, Francisco Curt (1936b). La difusión radio eléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica. *Boletín Latinoamericano de Música*, 2 (2), 279-288.
- Lange, Francisco Curt (1936c). Ricardo Strauss. *Boletín Latinoamericano de Música*, 2 (2), 131-142.
- Lange, Francisco Curt (1940). The state of music in Peru. *New York Times* (Nueva York), 14.07.1940.
- Lewitus, Eva (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- López Raygada, Jaime (1947). *32 reportajes y una crónica*. Lima: Empresa Editora Peruana.
- Macalupú-Cumpén, Pablo (2013). Carmen Moral, la maestra de la orquesta. *Camello Parlante*, 14.06.2013. Consultado el 11 de octubre de 2018. <https://www.camelloparlante.com/2013/06/14/carmen-moral-la-maestra-de-la-orquesta/>
- Madalengoitia, Pablo de (1944). En Viña del Mar rendiríase homenaje al Perú. *La Crónica* (Lima), 13.09.1944.
- Martínez, Marino y Vásquez, Chalena (2000). *Pulgar Vidal – Entrevista. Perú, 2000*. [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=giGmsO4RUwQ>
- Martínez Flezner, Milagros (2005). La colonia austríaca en el Perú durante la época del fascismo europeo. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. 34 (1), 81-102.
- Mendívil, Julio (2015) Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En: Romero, Raúl R. et al., *Música popular y sociedad en el Perú contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.
- Mendívil, Julio (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Meza, Luis Antonio (1960). Stravinsky en el Municipal. *El Comercio* (Lima), 20.08.1960.
- Meza, Luis Antonio (1963). Mommer en tres movimientos. [Fuente desconocida, s.f.]

- Meza, Luis Antonio (1966). Estreno revelador: Concierto sinfónico. *El Comercio* (Lima), 14.08.1966.
- Meza, Luis Antonio (1967). Bocinazos no identificados: Herrera y tres solistas. *El Comercio* (Lima), 27.08.1967.
- Meza, Luis Antonio (1986). Cuarenta años del Conservatorio. *Conservatorio*, (1), 2-4.
- Meza, Luis Antonio (1996a). La Sinfónica en tres movimientos (Primera parte). *La Casa de Cartón de OXY*, (8), 50-57.
- Meza, Luis Antonio (1996b). La Sinfónica en tres movimientos (Segunda parte). *La Casa de Cartón de OXY*, (9), 58-65.
- Meza, Luis Antonio (1996c). La Sinfónica en tres movimientos (Tercera parte). *La Casa de Cartón de OXY*, (10), 64-71.
- Meza, Luis Antonio (2004). La Orquesta Sinfónica Nacional. En *Enciclopedia temática del Perú*. T. XVI. Lima: El Comercio.
- Minuz, Andrea (2015). *Political Fellini. Journey to the end of Italy*. New York: Berghahn Books.
- Moral, Carmen (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Oblitas Bustamante, Miguel (2018). *Música en la Región Ica*. [Investigación inédita]
- Oblitas Bustamante, Miguel (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Orrego Penagos, Juan Luis (11 de junio del 2008). La independencia del Perú: el Sesquicentenario (1971). *BlogPUCP*. Recuperado el 3 de octubre de 2018. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/06/11/la-independencia-del-peru-el-sesquicentenario-1971/>
- Quezada Macchiavello, José (1998). Cumbres, desiertos y clases: un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, (19), 53-72.
- Quezada Macchiavello, José (Ed.) (2012) *Serie "Compositores peruanos del siglo XX"*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Padilla, José Ignacio (Ed.) (2002). *Nu/Do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pantigoso, Manuel (2017). *Biografía de un sueño. Martha Mifflin y Radio Filarmonía*. Lima: Ikono Eds. & Multimedia.
- Pascal, Enrique (1946). La Orquesta Sinfónica del Perú. *El Comercio* (Lima), 07.02.1946.
- Petrozzi, Clara (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad*. [Tesis doctoral. Universidad de Helsinki, Instituto de Investigación de las Artes, Musicología]. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusic.pdf>
- Pinilla, Enrique (1980). Informe sobre la música en el Perú. En: *Historia del Perú*. Vol. IX (pp. 363-677). Lima: Juan Mejía Baca.
- Pinilla, Enrique (2007). La música en el siglo XX. En: Bolaños et al., *La música en el Perú* (2da. edición) (pp. 125-213).

- Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Polifonía* (Buenos Aires, Argentina), marzo de 1949. Ha cumplido diez años la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima.
- Raygada, Carlos (1936). Panorama musical del Perú. *Boletín Latinoamericano de Música*, 2 (2), 169-213.
- Raygada, Carlos (1942a). Duelo en la música nacional. *El Comercio* (Lima), 21.03.1942.
- Raygada, Carlos (1942b). Música. Duelo del arte nacional: falleció Don Daniel Alomía Robles. *El Comercio* (Lima), 18.07.1942.
- Raygada, Carlos (1946). Música. Se efectuó ayer el segundo concierto de Jascha Horenstein con la Sinfónica. *El Comercio* (Lima), 14.08.1946.
- Raygada, Carlos (1949a). Peru. A decade of orchestral growth. *Musical America*, 49, p. 49.
- Raygada, Carlos (1949b). Música. Un interesante concierto ofreció ayer la OSN. *El Comercio* (Lima), 21.11.1949.
- Raygada, Carlos (1949c). Música. El concierto matinal de ayer. *El Comercio* (Lima), 28.11.1949.
- Raygada, Carlos (1951). Música. Se iniciaron ayer los conciertos al aire libre. *El Comercio* (Lima), 26.02.1951.
- Raygada, Carlos (1954). *Historia crítica del Himno Nacional*. Lima: Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva.
- Raygada, Carlos (1957). Guía Musical del Perú (primera parte). *Fénix*, (12), 3-77.
- Raygada, Carlos (1963). Guía Musical del Perú (segunda parte). *Fénix*, (13), 1-82.
- Raygada, Carlos (1964). Guía Musical del Perú (parte final). *Fénix*, (14), 36-43.
- Raygada, Víctor (2018). Conversación personal con Luis Roncagliolo. [Grabación sonora inédita].
- Revista Musical Chilena. Comité editorial (1946a). Intercambio musical con el Perú. *Revista Musical Chilena*, 2 (10), 3-6.
- Revista Musical Chilena. Comité editorial (1946b). Conciertos. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. *Revista Musical Chilena*, 2 (10), 33-34.
- Ribeyro, Julio Ramón (2003). *La tentación del fracaso: diario personal, 1950-1978*. Barcelona: Seix Barral.
- Romero, Raúl (2002). Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música "peruana". *Hueso Húmero*, 43, 77-98.
- Salas P., Darío (1980). OSN. Reivindicaciones con bemoles. *Marka: Actualidad y Análisis*, (162), p. 42.
- Salazar Bondy, Sebastián (1954). La vida artística de 1953. *La Prensa* (Lima), 01.01.1954.
- Salazar Bondy, Sebastián (1990). *Una voz libre en el caos*. Lima: Jaime Campodónico.
- Sánchez León, Abelardo (2001). Ensayo de orquesta. *Quehacer*, (130), 120-122.

- Sánchez Macuado, José (1948). *Álbum musical 1948*. Lima: Edición personal.
- Sánchez Málaga, Armando (1991). *Entrevista de Armando Sánchez Málaga a Enrique Iturriaga*. Lima: Fundación Edubanco: Archivo de la Imagen y la Palabra. [Archivo de vídeo]. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15255>
- Sánchez Málaga, Armando (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Santos, José Carlos (1998). La carta suicida de José Carlos Santos. Un enfoque trae cola. *El Comercio* (Lima), 01.07.1998.
- Santos, José Carlos (2004). Radiografía de las sinfónicas nacionales. Lima, Arequipa y Trujillo. *La Batuta*, (1), 14-15.
- Sas, Andrés (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Sas, Andrés (1972). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Segunda parte. Diccionario biográfico*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Sevilla Borja, Horacio (1998). Mensaje del Embajador del Ecuador Horacio Sevilla Borja. En: Orquesta Sinfónica Nacional (1998). *Orquesta Sinfónica Nacional. Concierto de Gala. Intercambio Musical Perú - Ecuador*. Programa de mano (9 de octubre de 1998). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Stevenson, Robert (1974). Andrés Sas Orchassal. La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. [Reseña]. *Revista Musical Chilena*, 28 (128), 99-101.
- Talavera, María Eugenia (1983). Tango, sólo Tango. Piazzolla en Lima... *El Comercio* (Lima), 04.12.1983.
- Tello, Aurelio (1984). Nuevos compositores en Perú: crónica de una inquietud. *Boletín de Música. Casa de las Américas*, (103-104), 5-16.
- Torres Arancibia, Eduardo (2010). *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Trahtemberg, León (2002). *La inmigración judía en el Perú (panorámica por décadas)*. Recuperado el 7 de noviembre de 2018. <http://www.trahtemberg.com/articulos/988-la-inmigracion-judia-al-peru-panoramica-por-decadas.html>
- Última Hora* (Lima), 30.09.1950. Cada rostro, una noticia.
- Última Hora* (Lima), 02.10.1950. El ministro de Educación resolverá el "affaire" Benzi.
- Valcárcel, Edgar (1994). Tradición y modernidad en la música peruana. En: Sobrevilla, David (Ed.) y Belaunde, Pedro (Ed.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 121-132). Lima: Epígrafe.

Valcárcel, Edgar (1997). Concierto Nasca de Francisco Pulgar Vidal. *Intensidad y Altura: revista de música en el Perú*, (1), 47-50.

Valcárcel, Edgar (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Lima: Universidad de Lima.

Vásquez, Hernán Gabriel (2013). Las aventuras de un rojo y un jorobado. Una aproximación a los intereses que pudieron favorecer el vínculo entre Luigi Nono y Alberto Ginastera. *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce. Universidad de Buenos Aires*. 2162-2177.

Velarde, Héctor (1970). *Lima City*. Lima: Club de Lectores.

Yori, Alejandro (1988). Los cincuenta años de la Orquesta Sinfónica Nacional. *El Comercio* (Lima), 13.12.1988.

Yori, Alejandro (2016). *Breve historia de los teatros municipales de Lima*. (2da. edición). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Zaldivea, Rafael (2000). Los “Relatos Santacruceños” de Julio Ramón Ribeyro. *Escritura y Pensamiento*, (6), 164-167.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

DIARIOS

Cascabel

El Callao

El Comercio

El Correo de Ultramar

La Crónica

Jornada

El Mercurio (Santiago, Chile)

La Noche

Noticias Gráficas (Buenos Aires, Argentina)

La Prensa (Lima, Perú)

La Prensa (Buenos Aires, Argentina)

El Redondel (Ciudad de México, México)

La Tribuna

The New York Times (Nueva York, EE.UU.)

Última Hora

Universal

REVISTAS

Boletín del Conservatorio Nacional de Música

Boletín de la Academia Nacional de Música Alzedo

Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional

Boletín Latinoamericano de Música

Cultura Peruana

Cultura y Pueblo

El Informativo O.S.N.

Espacio

Oiga

Revista Conservatorio

Revista La Batuta

Revista Musical Chilena

Revista Musical Peruana

Témpora

Turismo

ARCHIVOS

Orquesta Sinfónica Nacional del Perú

Programas de mano

Libros de actuaciones

Recortes periodísticos (1938-57 / 1990-2000 / 2011-2018)

Documentos administrativos

Enrique Pinilla. Archivo personal
Recortes periodísticos

Universidad Nacional de Música. Biblioteca
Publicaciones periódicas

Biblioteca Nacional del Perú. Hemeroteca.
Diarios y revistas (1936-1938 / 1957-1990)

Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de Lima
Programas de mano del Teatro Municipal [comp. Adolfo Escobar]
Prensa escrita (1957-89)
Documentos de Inspectoría de Espectáculos (1936-38)

FUENTES ORALES
por Luis José Roncagliolo

CONVERSACIONES PERSONALES

Con Ezequiel Amador, José Belaunde Moreyra, Manuel Buchwald, Edward Brown, Manuel Cuadros Barr, David del Pino, Eva Lewitus, Carmen Moral, Miguel Oblitas Bustamante, Víctor Raygada

COMUNICACIONES DIVERSAS

Con Celso Garrido-Lecca, Mina Maggiolo Dibos, Luis Antonio Meza, Armando Sánchez Málaga, Matteo Pagliari, José Carlos Santos y Fernando Valcárcel.

FOTOGRAFÍAS

Colecciones personales
Hugo Alvitez
Juan Ayala
José Belaunde Moreyra

Theo Buchwald
Manuel Cuadros Barr
Leopoldo La Rosa
Elsa León
Eva Lewitus
Mina Maggiolo Dibos
Luis Antonio Meza
Brian Mitman
Carmen Moral
Andrés Orihuela
Matteo Pagliari
Enrique Pinilla
Augusto Rebagliati
José Carlos Santos
Armando Sánchez Málaga
Aurelio Tello
Edgar Valcárcel

Archivos institucionales

Biblioteca Nacional del Perú. Hemeroteca
Diario *El Comercio*. Archivo histórico
Exil.Arte (Austria)
Gran Teatro Nacional. Archivo
Ministerio de Cultura
Municipalidad de Jesús María
Municipalidad Metropolitana de Lima. Biblioteca y Archivo histórico
Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Archivo
Pontificia Universidad Católica del Perú. Repositorio

CRÉDITOS

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL PERÚ 80 AÑOS (2018)

DIRECTOR TITULAR

Fernando Valcárcel Pollard

CONCERTINO

María Foust

VIOLINES I

- Jorge Erick Pajares León
- Manuel Bravo Pacheco
- Héctor D'Angelo Bazán
- Percy Dávila Gómez
- Marco Eca Fiestas
- Miguel Farro Espino
- Doris Váscones Muñoz
- José Zamora Morales
- Héctor Cortez Tantaruna
- Roberto Aguirre Rivera
- Meriline Rivero Meza

VIOLINES II

- María Elena Pacheco Beleván (capo)
- Paulo César Armas
- Miguel Panta Salazar
- Sonia Ricapa Mosquera
- Dorita Robledo de la Torre

- Nancy Salazar Vásquez
- Mencio Sovero Llacza
- Carlos Vivanco Paredes
- Boris Barragán Delgado
- Franklin Gargate Santamaría

VIOLAS

- Cecilia Baltierra Rodríguez (capo)
- Eugenia Cornejo Valdivia
- Luis Conislla Yáñez
- Ernesto Jara Salas
- Daniel Sáenz Santos
- Elena Váscones Muñoz
- Roy Váscones Portilla
- Rafael Núñez Reyes

VIOLONCHELOS

- Sammanda Sigüeñas (capo encargado)
- Marco Lucioni Maristany
- Roberto Aguirre Martínez
- José Quezada Márquez
- Susana Zavala Vásquez
- Tatiana Encinas Eme
- Renzo Jimenez (*)

CONTRABAJOS

- Ricardo Otárola Yllescas (capo)
- Dante Bereche Ladines
- Enrique Ormeño Villafuerte
- Juan Carlos Rivera Cárdenas
- Jean Luc Fortuna Ramírez

FLAUTAS

- Paloma Chávez Collantes (capo)
- Lito Santos
- César Espinoza Basurto

OBOES

- Carlos Otárola Yllescas (capo)
- Mauricio Lucioni Maristany
- Juan Ayala Santillana

CORNO INGLÉS

- Ricardo Martínez Cañas

CLARINETES

- Luis Enrique Vargas Guevara (capo)
- José Luis Eca Fiestas
- Ana Barrera Albengrín

FAGOTES

- Omar Garaycochea (capo encargado)
- Martha Rebata Gómez
- Martín Rocha Prieto
- Fanny León Baltodano

CORNOS

- José Mosquera Zavala (capo)
- Martina Jara Jara
- Guillermo Príncipe Ruiz
- Ascario Mamani Chambi
- Rosina Aznarán Ascencio
- Jonathan Cabrera (primer corno)

TROMPETAS

- Franco Carranza Cárdenas (capo)
- Enrique García Huerto
- José Soriano Castañeda

TROMBONES

- Carlos Quiroz Ramírez (primer trombón)
- Jaime Chunga Carhuatocto
- Fernando Flores Pérez
- Juan Vargas Carrillo

TUBA

- Ricardo López Maguiña

ARPA

- Armando Becerra

TIMBALES

- Bernardo González Cabello (capo)

PERCUSIÓN

- Juan Chávez Alvarado
- Néstor Villón Urbina
- Miguel Cruz Mestanza
- Omar Minaya Martel

PERSONAL ADMINISTRATIVO**ASISTENTE DE GESTIÓN**

- Giuliana Quezada Castellanos

INSPECTOR

- Elmer Montañez Vega

PRODUCTOR

- Rolando Muñoz Ramirez

ARCHIVERO-COPISTA

- Luis José Roncagliolo Bonicelli

COPISTA

- Percy Alejandro Bravo Del Pino

TÉCNICOS DE ESCENA

- Miguel Reina Bauza
- Santos Yparraguirre Barrueto

AUXILIAR

- José Mendoza Villar

REGISTRO AUDIOVISUAL OSN

- Juan Ayala Santillana (video)
- Luis José Roncagliolo Bonicelli (fotos)

(*) músico invitado

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL PERÚ (2023)

DIRECTOR TITULAR

Fernando Valcárcel Pollard

ASISTENCIA ARTÍSTICA

José Sosaya Wekselman

ARTISTA EN RESIDENCIA

Carlos Johnson

COMPOSITOR EN RESIDENCIA

Juan Arroyo

CONCERTINO

María Foust

VIOLINES I

- Manuel Bravo Pacheco
- Héctor D'Angelo Bazán
- Percy Dávila Gómez
- Marco Eca Fiestas
- Doris Váscones Muñoz
- José Zamora Morales
- Roberto Aguirre Rivera
- Franklin Gargate Santamaría
- Meriline Rivero Meza
- Jana Teresia Paredes Ota
- Jorge Marcelo Hidalgo Pacaya

VIOLINES II

- María Elena Pacheco Beleván (capo)
- Paulo César Armas
- Miguel Panta Salazar
- Sonia Ricapa Mosquera
- Dorita Robledo de la Torre
- Nancy Salazar Vásquez
- Carlos Vivanco Paredes
- Boris Barragán Delgado
- Jamil Morales Sandoval

VIOLAS

- Cecilia Baltierra Rodríguez (capo)
- Eugenia Cornejo Valdivia
- Luis Conislla Yáñez
- Ernesto Jara Salas
- Daniel Sáenz Santos
- Elena Váscones Muñoz
- Roy Váscones Portilla
- Rafael Núñez Reyes

VIOLONCHELOS

- Sammanda Sigüeñas (capo encargado)
- Marco Lucioni Maristany (capo encargado)
- Roberto Aguirre Martínez
- Susana Zavala Vásquez
- Tatiana Encinas Eme
- Iván Pierantozzi Fuchs
- Cristhian Jahir Requejo Jiménez

CONTRABAJOS

- Ricardo Otárola Yllescas (capo)
- Dante Bereche Ladines
- Enrique Ormeño Villafuerte
- Juan Carlos Rivera Cárdenas
- Jean Luc Fortuna Ramírez

FLAUTAS

- Paloma Chávez Collantes (capo)
- Lito Santos
- César Espinoza Basurto

OBOES

- Carlos Otárola Yllescas (capo)
- Mauricio Lucioni Maristany
- Juan Ayala Santillana

CORNO INGLÉS

- Ricardo Martínez Cañas

CLARINETES

- Luis Melgar Morán (capo)
- José Luis Eca Fiestas

FAGOTES

- Omar Garaycochea Kikugawa (capo)
- Martha Rebata Gómez
- Martín Rocha Prieto

CORNOS

- José Mosquera Zavala (capo)
- Jonathan Cabrera Vasconzelo (primer corno)
- Martina Jara Jara
- Guillermo Príncipe Ruiz
- Ascario Mamani Chambi
- Rosina Aznarán Ascencio
- Alfredo Carrión Merino (*)

TROMPETAS

- Franco Carranza Cárdenas (capo)
- Enrique García Huerto
- José Soriano Castañeda

TROMBONES

- Carlos Quiroz Ramírez (capo encargado)
- Jaime Chunga Carhuatocto
- Fernando Flores Pérez
- Juan Vargas Carrillo

TUBA

- Ricardo López Maguiña

ARPA

- Christina Tamarelli

PIANO

- Óscar Cavero Chacaltana

TIMBALES

- Bernardo González Cabello (capo)

PERCUSIÓN

- Juan Chávez Alvarado
- Néstor Villón Urbina
- Miguel Cruz Mestanza
- Omar Minaya Martel

PERSONAL ADMINISTRATIVO

ASISTENTE DE GESTIÓN

- Giuliana Quezada Castellanos

INSPECTOR

- Elmer Montañez Vega

PRODUCTOR EJECUTIVO

- Elard Muñoz Bravo

ARCHIVERO-COPISTA

- Luis José Roncagliolo Bonicelli

COPISTA

- Percy Alejandro Bravo Del Pino

TÉCNICOS DE ESCENA

- Miguel Reina Bauza
- Santos Yparraguirre Barrueto

APOYO ADMINISTRATIVO

- Diego Augusto Díaz Tito

REGISTRO AUDIOVISUAL

- Juan Hipólito Ayala Santillana

(*) músico invitado

DIRECCIÓN DE ELENOS NACIONALES

Dirección

Italo Ilizarbe Ayala

Dirección Artística

Orquesta Sinfónica Nacional
Fernando Valcárcel Pollard

Dirección Artística

Orquesta Sinfónica Nacional
Juvenil Bicentenario
Pablo Sabat Mindreau

Dirección Artística

Ballet Nacional
Grace Kelly Cobian Carpio

Dirección Artística

Ballet Folclórico Nacional
Fabricio Varela Travesí

Dirección Artística Coro Nacional

Javier Súnico Raborg

Dirección Artística

Coro Nacional de Niños
Mónica Canales Marquéz

Coordinación General

Mariella Milanta Castre

Producción

Paola Barrenechea Mogrovejo (c)
Fiorella Roncagliolo Carranza
Rolando Muñoz Ramírez
Elard Muñoz Bravo
Samantha Solano Cruz
Luciana Calvimontes Vilela
Luis Tello Benito
Santiago Ugaz Cortez
Maria Soto Aquije
Alejandro Meneses Mora

Comunicaciones

Kelly Cubas Champa (c)
Sandra Valencia Alvarado
Romina San Martín Gómez de la
Torre
Manuel Vela Montañez
Brunella Abele Viale

Gestión

Oscar Caballero Hinostroza (c)
Karla Oyarce Escobedo (c)
Mayra Delgado Valqui (c)
Jaime Vega Estrada
Brunella Storino Aragon
Eva Yucra Cayampi
Norma Silva Monge
Sandro Úrsula Vela

AGRADECIMIENTOS

Janie Gómez Guerrero
Laura Martínez Silva
Luis David Aguilar
Fabiana Raunelli
Félix Lossio
Santiago Alfaro
Mauricio Salas
Rector Elio Iván Rodríguez
Lourdes Chang
Jose Castro Machado
Luis Alvarado
Ezequiel Amador
José Belaunde Moreyra
Edward Brown
Manuel Buchwald
Fernando Valcárcel
Carlos Jhonson
César Coloma Porcari
José Carlos Campos
Amalia Carrillo
Sandro Covarrubias
Manuel Cuadros Barr
Frida de Meza
Blanca de Polack
David del Pino
Carmen Delgado
Daniel Dorival

Luis Eca
Froilán Encarnación
Carmen Escobedo
Juan Carlos Estenssoro
Enrique García
Fernando García Viale
Kovianca Guevara
Michael Haas
Rosa La Rosa
Juana La Rosa
Eva Lewitus
José Manuel Llancari
Elmer Machicao
Mina Maggiolo Dibos
Carmen Moral
Miguel Oblitas
Luis Ordinola
Andrés Orihuela
Diana Pinilla
Matteo Pagliari
Sonia Prager
Víctor Raygada
Augusto Rebagliati
María Ruiz
Wilfredo Tarazona
Aurelio Tello
Augusta Viale

Mauricio Gil
Adrián Portugal
Adrián Alcocer
Hugo Alvitez
Juan Ayala
Elsa León
Brian Mitman

Biblioteca Nacional del Perú
Biblioteca y Archivo Histórico de
la Municipalidad de Lima
Exil.Arte (Austria)
Universidad Nacional de Música

ANEXO

LISTADO CRONOLÓGICO DE DIRECTORES DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL PERÚ

	Directores Titulares	Directores Adjuntos
1938 - 1959	Theo Buchwald	Jean Constantinescu (d. provisional)
		José Malsio
		Armando Sánchez Málaga
1960 - 1962	Hans Gunther Mommer	Leopoldo La Rosa
1963 - 1964	Armando Sánchez Málaga	Leopoldo La Rosa
1965 - 1967	Luis Herrera de la Fuente	José Belaunde Moreyra
1968 - 1969	José Belaunde Moreyra	Leopoldo La Rosa
		José Malsio
1970 - 1971	Leopoldo La Rosa	
	Carmen Moral	
1971	Luis Herrera de la Fuente	Leopoldo La Rosa
		Carmen Moral
1972 - 1976	Leopoldo La Rosa	
	Carmen Moral	
1977 - 1978	Carmen Moral	
1978	Armando Sánchez Málaga	
1978 - 1979	Carmen Moral	Edgar Valcárcel
1980 - 1983	José Carlos Santos	David del Pino
1983	Leopoldo La Rosa (interino)	

1984 - 1989	Carmen Moral	Luis Antonio Meza
1989	Leopoldo La Rosa	
1990 - 2001	José Carlos Santos	Mina Maggiolo Dibos
2001	Wilfredo Tarazona (interino)	
2001 - 2006	Armando Sánchez Málaga	Pablo Sabat
		Fabián Silva
		Dante Valdez
2006	Andrés Santa María (interino)	
2006 - 2009	Mina Maggiolo Dibos	
2009 - 2010	Matteo Pagliari	
2010 - 2011	Pablo Sabat (interino)	
2011	David del Pino	Fernando Valcárcel
2012 - actualidad	Fernando Valcárcel	José Sosaya
		Julian Kuerti (d. invitado principal)

NOTAS

Se trata de un primer intento de publicación de un listado cronológico general y exhaustivo de directores de la OSN. En la medida en que se continúe con el proceso de recuperación de la documentación histórica del elenco, este listado podría ir actualizándose con mayor precisión y detalle. Debido a la diversidad de nombres que han recibido los cargos, y a sus variaciones de significado a lo largo de los años, se les ha reunido en tres grandes grupos:

- Directores titulares (titulares, artísticos, principales, encargados, generales)
- Directores interinos
- Directores adjuntos (asociados, asesores, adjuntos, auxiliares, asistentes, invitados principales)

Los agrupados como directores adjuntos no necesariamente han laborado la totalidad de años de la gestión del director titular de turno. En los casos en donde un director titular aparece acompañado de varios adjuntos, no necesariamente estos últimos han trabajado simultáneamente.

80
AÑOS

ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL

DEL PERÚ



PERÚ Ministerio de Cultura



Gobierno del Perú



BICENTENARIO
DEL PERÚ
2021 - 2024