

Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper*

IDENTITIES IN PERUVIAN MUSIC AT THE MILLENNIUM'S TURN. THE CIRCOMPER'S CASE
IDENTIDADES NA MÚSICA PERUANA DO CAMBIO DE MILÊNIO: O CASO DE CIRCOMPER

Clara Petrozzi**

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2009 | Fecha de aceptación: 2 DE MARZO DE 2010.
Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

Después de una crisis de varias décadas, la música de arte peruana ingresó en un periodo de cambio alrededor de 1990, coincidiendo con el fin de la guerra interna entre el movimiento terrorista Sendero Luminoso y el ejército e, internacionalmente, con la expansión de Internet y el correo electrónico y con cambios políticos debidos a la caída del muro de Berlín y de la Unión Soviética. La nueva generación de compositores que inició actividades en esos años es notablemente más numerosa que las anteriores. Reflejando esta nueva situación, un suceso importante fue la aparición de una agrupación de estudiantes y compositores jóvenes, el Círculo de Composición del Perú, Circomper, en el 2001, que, desde su inicio, se apoyó en gran medida en la nueva tecnología, lo cual le permitió incluir en sus actividades a compositores e intérpretes peruanos residentes en el extranjero.

Palabras claves: música peruana contemporánea, Circomper, identidad.

Palabras clave descriptor: Círculo de composición del Perú, música, música contemporánea.

* El presente artículo continúa la temática de la tesis doctoral de la autora (sobre la música orquestal peruana de 1945 a 2005), ampliando la mirada hacia las generaciones más recientes de compositores peruanos, cuyo trabajo no ha sido aún estudiado. A la vez, presenta una reflexión sobre la vida musical peruana durante los últimos veinte años. Para ello, cuenta con información obtenida de los mismos compositores.

** Doctora en Filosofía con mención en musicología de la Universidad de Helsinki, Finlandia. Premiada en el concurso de musicología convocado por el Conservatorio Nacional de Música de Lima, Perú en 2006, por un análisis de tres obras del compositor peruano Celso Garrido-Lecca. La autora es miembro de Circomper. clarapetrozzi@gmail.com.

Abstract

After a crisis of several decades, Peruvian art music went into a period of changes around the 1990s, coinciding with the end of the civil war between the terrorist movement Sendero Luminoso and the army, and internationally, with the spreading of Internet and e-mail and the political changes brought by the falling of the Berlin Wall and the former Soviet Union. The new generation of composers which started public performances in these years was notably larger than the former. Reflecting this, an important event was the foundation of the Circle of Composition of Peru, Circomper in 2001, which used the new technologies to promote the participation of Peruvian composers both in the country and abroad.

Keywords: Peruvian Contemporary Music, Circomper, Identity.

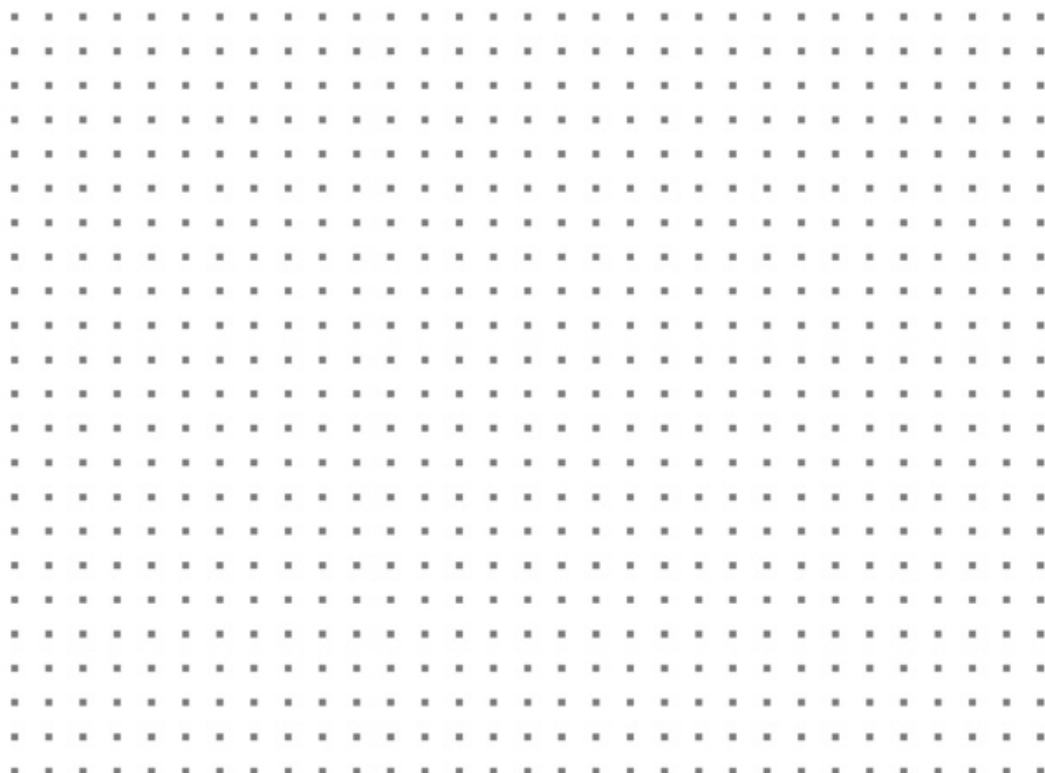
Key Words Plus: Peru's Compositional Circle, Music, Contemporary Music.

Resumo

Depois de uma crise de várias décadas, a música de arte peruana entrou num período de mudança ao redor de 1990, coincidindo com o fim da guerra interna entre o movimento terrorista *Sendero Luminoso* e o Exército, e internacionalmente, com a expansão de Internet e o correio eletrônico, e com câmbios políticos devido à queda do muro de Berlim e da União Soviética. A nova geração de compositores que iniciou atividades em esses anos é notavelmente mais numerosa que as anteriores. Refletindo esta nova situação, um sucesso importante foi a aparição de uma agrupação de estudantes e compositores jovens, o *Círculo de Composição de Peru*, Circomper, no ano 2001, que desde seu início se apoiou em grande medida na nova tecnologia, o qual permitiu-lhe incluir em suas atividades, compositores e intérpretes peruanos residentes no estrangeiro.

Palavras chave: Música peruana contemporânea, Circomper, identidade.

Palavras chave descritor: Círculo de composição do Peru, Música, Música contemporânea.



ANTECEDENTES: MEDIO MUSICAL Y COMPOSITORES PERUANOS DE 1950 A 1990

La música artística en el Perú pasó por una de sus crisis más graves desde la segunda mitad de la década de 1970 hasta los primeros años de la década de 1990, reflejando la difícil situación económica, política y social por la que pasó el país en esos años. La dictadura militar que gobernó el país desde 1968 hasta 1980 lo dejó sufriendo una grave postración económica que no pudo ser superada por los gobiernos siguientes, creando una gran frustración en la población. La crisis política y los graves problemas sociales que esperaban solución sin encontrarla, a pesar de la vuelta a la democracia constitucional, contribuyeron al surgimiento de Sendero Luminoso, que inició una guerra contra el Estado (CVR, 2003, p. 15). Las enormes diferencias en la distribución de ingresos y del poder político y simbólico, el centralismo y la discriminación étnico-racial fueron algunas de las causas que influyeron en el estallido del conflicto armado interno, si bien existieron otras causas circunstanciales (CVR, 2003, pp. 13-42). Esta situación de violencia, injusticia social y pobreza golpeó duramente al sector cultural público, ya que el Estado dedicó muchos recursos a la guerra interna y descuidó otros. Los últimos años de la guerra interna coincidieron con nuevas crisis políticas debido a la corrupción sistemática del gobierno (CVR, 2003, p. 59).

La escena de la música académica peruana estuvo dominada a partir de la segunda mitad del siglo xx por un grupo de compositores que la crítica dio en llamar la Generación del 50, ya que fue en estos años que sus miembros presentaron sus primeras obras en público. Estos compositores no formaban un grupo unificado en estética, técnicas compositivas o estilo. Común a todos ellos fue el estudiar en Lima con los compositores de origen europeo Andrés Sas (París, Francia, 1900 – Lima, 1967) y Rodolfo Holzmann (Breslau, Polonia, 1910 – Lima, 1992)¹, quienes iniciaron la instrucción formal de compositores en el Conservatorio Nacional de Música (CNM). Antes de esto, los compositores peruanos debían viajar al extranjero para seguir estudios superiores de composición (Pinilla, 1985, p. 135).

Los compositores de la Generación del 50 siguieron estudios de especialización en importantes centros del extranjero, integrándose a la comunidad de compositores latinoamericanos contemporáneos y a la escena musical internacional. El Perú gozó de una relativa bonanza económica durante y después de la segunda guerra mundial, lo que ayudó a la institucionalización de la vida musical con la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1938 y de orquestas y conservatorios en provincias (Pinilla, 1985, pp. 165-166). De esta manera, esta generación ya contó con recursos y condiciones relativamente favorables para el estreno de obras, estimulado además por entidades internacionales como la OEA, que tuvo varias iniciativas en materia musical durante las primeras décadas de la posguerra (Béhague, 1979, p. 286.) La Generación del 50 cuenta con importante producción en todos los géneros. Entre los aproximadamente veinte miembros que la forman, figuran los compositores peruanos más interpretados y conocidos internacionalmente y, dentro del país², algunas de sus obras han sido grabadas y su producción ha empezado a ser estudiada³. Los principales son: Enrique Iturriaga

(Lima, 1918), Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926), Armando Guevara Ochoa (Cusco, 1926), Enrique Pinilla (Lima, 1927-1989), Francisco Pulgar Vidal (Huánuco, 1929), César Bolaños (Lima, 1931) y Edgar Valcárcel (Puno, 1932). Guevara Ochoa continúa el nacionalismo romántico de la escuela cusqueña. Bolaños es un precursor de la música electrónica, electroacústica y por computadoras e introduce elementos visuales y de teatro musical en sus obras de la década del setenta. Iturriaga busca en sus obras una unidad de material en un estilo propio, partiendo de la música popular andina o costeña. Valcárcel combina técnicas como la aleatoriedad controlada, el uso de conjuntos de alturas a manera de serie o la microtonalidad, con la cita de melodías populares de su región natal del altiplano. Pulgar Vidal usa un lenguaje que combina elementos tonales y no tonales, teniendo su universo sonoro origen en el de las fiestas populares andinas e inspirándose en temas de las culturas prehispánicas dentro de un uso más clásico de los recursos instrumentales. Celso Garrido-Lecca busca en su obra expresar una identidad latinoamericana mediante el aspecto dancístico de su música y, por otro lado, manifiesta una constante búsqueda en el campo del color. Pinilla fue un compositor ecléctico, cuyas obras expresan una constante búsqueda y experimentación con su material.

El grupo de compositores que inicia sus actividades en la década de 1970 ya no pudo contar con las mismas condiciones favorables para su desarrollo profesional y su número es menor. Pinilla (1985, p. 196) escribe que hubo varios autores “que demostraron poseer indudable talento pero sólo compusieron en su primera época” y, más tarde concluye que “este involuntario apartamiento de la composición musical en artistas con talento como Adolfo Polack o Luis Aguilar se debe seguramente a la falta de aliciente para realizar dicha labor” (1985, p. 198).

Los que se dedicaron con prioridad a la creación fueron Walter Casas (Cañete, 1938), Pedro Seiji Asato (Lima, 1940), Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1943) y Teófilo Álvarez (Trujillo, 1944) y, un poco más jóvenes, Doglas Tarnawiecki (Lima, 1948), Arturo Ruiz del Pozo (Lima, 1949) y Aurelio Tello (Cerro de Pasco, 1951). Algunos de ellos emigraron –Tarnawiecki y Tello a México y Núñez Allauca a Italia– y pudieron continuar componiendo de manera regular. Asato y Casas permanecieron en Lima, dedicados principalmente a la docencia y sin lograr una mayor difusión de sus obras, mientras que Álvarez ha desarrollado su carrera en la ciudad de Trujillo, donde sus obras se han interpretado con frecuencia. El periodo del gobierno militar conllevó un aislamiento de la vida cultural con respecto al medio internacional y para estos compositores ya no fue tan fácil realizar estudios de posgrado en el extranjero⁴. La situación de las orquestas y conservatorios tampoco era buena debido a la crisis económica, lo cual redujo el número de encargos y estrenos realizados. Por estos motivos, estos compositores quedaron, de cierta manera, a la sombra de la Generación del 50. (Petrozzi, 2009, pp. 160-166). Un fenómeno común a algunos de ellos (Asato, Núñez Allauca) fue el retomar un lenguaje tonal o formas históricas, simplificando bastante su lenguaje alrededor de la década de 1980, coincidiendo con la generalización de la estética posmodernista.

Los compositores peruanos que empezaron a presentar obras en la década de 1980 tuvieron que enfrentarse a una crisis económica aún más grave, que se unió a la violencia interna creada por el terrorismo y los intentos del Estado por reprimirla. Durante esta

década, gran número de instrumentistas dejaron el país en busca de oportunidades de estudio y trabajo, fenómeno que también se dio entre los estudiantes de composición. Estos fueron pocos y los que se dedicaron principalmente a esta actividad, aún menos: José Carlos Campos (Lima, 1957) y José Sosaya (San Pedro de Lloc, 1956). Campos y Sosaya pudieron realizar estudios en Francia. Campos regresó luego a ese país, donde radica actualmente. Otros compositores de la misma edad también emigraron y recientemente hicieron conocidas sus obras. Más tarde, retomaron contacto con el medio musical peruano. Ellos son Rajmil Fischman (Lima, 1956), quien estudió en Israel y en Inglaterra, y Edgardo Plasencia (Trujillo, 1958), quien emigró a Austria y luego a Inglaterra. Sosaya, Fischman y Plasencia son importantes compositores de música electrónica.

La poca música contemporánea que se hacía en el país en la década de 1980 seguía siendo, en gran parte, obra de los compositores de la Generación del 50, sobre todo de Iturriaga, Garrido-Lecca y Valcárcel. No es posible tratar aquí el complejo problema de la recepción –o falta de ella– de la música peruana, que es compartido por otros países latinoamericanos, como lo indica Acosta:

[...] el problema de la música acústica no era la ausencia ni la incapacidad de los compositores que la cultivaban. Éste podía residir, más bien, en la falta de políticas serias de difusión de lo existente y el estímulo a la creación, tareas que debían (y deben) ser asumidas por las instituciones culturales del país. (2007)

IDENTIDADES EN LA MÚSICA PERUANA

La identidad se concibe aquí como una construcción del sujeto, que busca, por un lado, diferenciarse frente a otros y, por otra, afirmarse como parte de un grupo cuyas características comparte. Estas construcciones no son permanentes ni rígidas, sino están sujetas a cambios. Un sujeto puede presentar, además, varias identidades superpuestas o sucesivas dependiendo del momento y del contexto. Así, pues, también los músicos peruanos pueden presentar diversas identidades dependiendo de factores personales, sociales e históricos.

La música artística peruana desde sus inicios en el siglo XIX –teniendo en cuenta sus antecedentes históricos de casi trescientos años como colonia española– tuvo un constante contacto e intercambio con las músicas populares y tradicionales que comparten su territorio geográfico, por una parte, y, por otra, con la música de similar uso y tradición compuesta en Europa, la cual fue en un inicio su modelo a imitar. La actitud criolla de demostrar estar al día imitando lo que se hacía en los centros europeos se combinaba con una búsqueda de autenticidad, de raíces propias y de originalidad. Una identidad constantemente presente en los músicos peruanos fue, pues, desde los primeros años de la independencia, el ser parte de la música internacional o “universal”, refiriéndose en realidad a la tradición clásico-romántica de origen europeo que se expandió mediante la colonización a otros continentes.

La identidad peruana en construcción llevó a la composición de obras patrióticas, como marchas e himnos, y también a la inclusión de danzas populares en obras de salón

y de orquesta. La música practicada en los teatros y salones de Lima y otros centros urbanos no distinguía entre música artística, música popular y música comercial como se podría hacer hoy. En los mismos programas, figuraban obras de distintos géneros y tradiciones. Esta práctica continuaba en uso durante las primeras décadas del siglo xx, como se puede apreciar en los programas de Radio Nacional del Perú de la época (Petrozzi, 2009, p. 86). En ellos, estaba presente la música popular no sólo de varias regiones del Perú sino también de otros países de Latinoamérica, además de obras de concierto nacionales y europeas, por ejemplo de Mozart, Beethoven, Chopin, Albéniz y Falla.

El advenimiento de los medios modernos de comunicación masiva cambió el patrón de práctica y consumo de música en las ciudades peruanas. Con la llegada del cine, y luego de la radio y la televisión, la música de salón dejó de ser practicada. El teatro fue sustituido en parte por el cine y los conciertos de música popular. La música interpretada en los conciertos de música de arte fue especializándose y su público reduciéndose a un pequeño círculo de conocedores, si bien los géneros de teatro musical mantuvieron un público propio en Lima. Al mismo tiempo que las diversas tradiciones musicales se iban especializando y separando, en el proceso de creación artística, seguía dándose una constante influencia mutua que produjo obras tales como la zarzuela *El cóndor pasa* (1913) de Daniel Alomía Robles (Huánuco, 1871 – Lima, 1942), la ópera *Ollanta* (1900, segunda versión 1920) de José María Valle Riestra (Lima, 1859 – 1925) o las obras para piano con ritmos y melodías de corte popular de compositores de las escuelas regionalistas de Arequipa, Trujillo o Cusco (Petrozzi, 2009, p. 84).

El fenómeno que se ha dado en llamar corriente nacionalista y que se da en todo el continente americano desde las primeras décadas del siglo xx (Tello, 2004, pp. 217-218) tiene en el Perú varias expresiones. Dicha denominación no es siempre muy exacta, ya que en muchas ocasiones ella no hace referencia a un nacionalismo ideológico, sino a la utilización de elementos musicales de tradiciones populares o a la composición intercultural. Esto está ligado a una manifestación de identidades diversas que varían entre el nivel puramente individual y el internacional. Por un lado, está la expresión de identidades regionales que utiliza elementos de la música popular, generalmente mestiza, practicada y conocida solamente en cierto lugar. Así, por ejemplo, la música para piano de Manuel Aguirre (Arequipa, 1863-1951) utiliza principalmente géneros de la región de Arequipa.

Otros compositores hacen referencia a géneros difundidos nacionalmente, tales como el vals criollo, la marinera o el huayno⁵. Más allá de la cita textual, es muy importante el uso de ciertos elementos de la música popular en la elaboración de material original. Este es el caso de la obra de Iturriaga, de Celso Garrido-Lecca, de Pulgar Vidal y de muchos otros compositores peruanos. Los elementos musicales en cuestión pueden variar desde motivos rítmicos hasta escalas, colores instrumentales o uso de ornamentación, entre otros.

También, existen obras que expresan una identidad nacional al querer integrar la multiplicidad de voces y músicas que se dan en el territorio peruano, por ejemplo, combinando temas, ritmos o sonoridades provenientes de las tres regiones naturales de la costa, sierra (Andes) y selva (Amazonia), como en la *Pequeña suite peruana* (1948) de

Rodolfo Holzmann o la *Suite peruana* (1972) de Enrique Pinilla. Una corriente nacionalista propiamente dicha también existe, representada por compositores que buscan crear una música nacional, basándose usualmente en algún género popular de amplia difusión, tal como hace Armando Guevara Ochoa con el huayno andino.

La identidad latinoamericana en la música artística tiene varios aspectos. Uno de ellos es el estereotipo creado en otros continentes y en Norteamérica sobre “lo latinoamericano” o “latino”, que espera que la música escrita por compositores latinoamericanos presente ciertas características. Esta actitud colonialista busca mantener al “otro” como algo exótico sin darle un trato igualitario y se manifiesta, por ejemplo, cuando la crítica exige al compositor expresar una identidad local porque es de cierto país de la periferia, sin exigirselo a los de un país céntrico. Otro aspecto del latinoamericanismo en música es la identidad compartida por muchos compositores de la región, que tiene sus raíces en la historia y la situación neocolonial comunes, la lengua compartida y, también, en aspectos musicales que se encuentran con mayores o menores variaciones en toda Latinoamérica: uso de instrumentos como la guitarra y sus variantes, elementos rítmicos como la hemiola, danzas, formas de cantar o de improvisar, etcétera.

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

CAMBIOS EN LA VIDA MUSICAL PERUANA DESDE 1990

Como se vio, la generación de compositores más jóvenes activos en los años ochenta estaba formada por muy pocos músicos, pero ya en el 2008 solamente la lista de interés de Circomper incluía más de ochenta nombres, si bien todos ellos no son de compositores. Estas cifras nos dan indicio de un proceso de cambio en la vida musical o en las circunstancias de formación de compositores jóvenes en el sistema de formación profesional. En realidad, ambos factores coincidieron, causando un aumento notable en el número de estudiantes de composición en la década de 1990. Este fenómeno tiene, además, otras causas, ligadas a circunstancias de la política nacional o internacional y a cambios generales en la vida musical y en la práctica de la composición debidas, entre otras cosas, a los cambios tecnológicos.

A principios de los años noventa, los cambios en la política mundial causaron la migración de músicos cubanos, de Europa oriental y de las repúblicas de la antigua Unión Soviética al Perú. Algunos músicos peruanos que habían estado en el extranjero regresaron al Perú. La movilidad internacional creció y el sentimiento de la reducción de las distancias y la formación de la llamada “aldea global” fue impulsada por los nuevos medios de comunicación. Orquestas provenientes de Europa oriental llegaron hasta el Perú y los discos de sello Naxos difundieron música poco conocida a precios menores. Internet ofreció nuevos canales de información al medio musical peruano, en el cual

había sido muy difícil conseguir partituras, grabaciones, libros sobre música o datos sobre concursos, encargos y cursos de composición, además de la poca interpretación en vivo de música contemporánea. La posibilidad de escuchar ejemplos de colegas de todas partes del mundo y de enviar obras propias sin necesidad de editoriales y otros intermediarios, gracias a los nuevos programas de escritura y edición y al correo electrónico, fueron grandes ventajas que estimularon a los compositores principiantes.

Posiblemente ligado a ello esté el hecho de que varios intérpretes incursionaran en la composición, evidenciando un cambio en la actitud hacia esta actividad, ya no considerada como algo reservado a unos pocos. Entre ellos, se puede mencionar al percusionista Alonso Acosta (Lima, 1973), el guitarrista Javier Echeopar (Lima, 1955); el violinista Luis Fiestas (Piura, 1966), el violinista y director de orquesta Espartaco Lavalle (Trujillo, 1974), el clarinetista Marco Antonio Mazzini (Lima, 1974), el flautista César Peredo (Lima, 1965), la violista Clara Petrozzi (Lima, 1965), el violinista Fabián Silva, el charanguista Federico Tarazona (Huaraz, 1972) y el pianista y director Fernando Valcárcel (Lima, 1972). Su número revela una mayor flexibilidad en los roles y funciones de los músicos y, al mismo tiempo, se observa permeabilidad entre la práctica del jazz, el rock u otros géneros populares y la música académica a nivel de los intérpretes y compositores, si bien esta situación aún no se reflejaba a nivel institucional.

Esto también indica cierta demanda de educación formal entre los músicos populares de Lima, que en ese momento no era atendida más que por el Conservatorio (Cárdenas, 2010; Sangay, 2010). El Conservatorio Nacional de Música de Lima y las Escuelas Regionales de Música existentes en algunas ciudades (Trujillo, Arequipa, Cusco, Huánuco) eran las únicas que daban título oficial en el área de música hasta la fundación del Conservatorio de Lima Josafat Roel Pineda, de carácter privado, en 1990. De manera similar a lo reportado por Acosta (2007) sobre el caso colombiano, un fuerte centralismo en la educación musical superior hacía que muchos profesores especializados enseñaran solamente en la capital, convirtiendo al CNM en casi la única opción viable para estudiar la carrera de composición. Además de esto, no existían muchas alternativas para estudiar música de otros tipos que el académico en instituciones de enseñanza superior⁶, lo cual también impulsaba a músicos populares que querían perfeccionarse a seguir estudios en el CNM. Sin embargo, varios de ellos abandonaron los estudios, ya que el conservatorio no respondía a lo que ellos esperaban aprender. Algunos de los nuevos estudiantes eran ya intérpretes de música popular en diversos géneros y, en varios casos, se dio una práctica paralela de esta y de música artística. Esto no es algo nuevo en el medio peruano: estas identidades musicales superpuestas o paralelas son una constante en muchos intérpretes y compositores peruanos. Lo que es más reciente es que sean el rock y el pop los géneros practicados paralelamente a la música académica, ya que en casos anteriores (Edgar Valcárcel, Armando Guevara Ochoa) se trata principalmente de la música popular andina o en otros (Tarnawiecki, Peredo) del jazz o la música afroperuana. Esto no quiere decir que los géneros populares andino, criollo y afroperuano hayan sido abandonados. En muchos casos, son integrados o fusionados a las propuestas de otros géneros.

Otra influencia de la nueva tecnología fue que, al generalizarse el uso de las computadoras personales, personas que practicaban música popular electrónica pudieron más

fácilmente tratar de componer material propio, lo cual acercó a algunas de estas personas a la composición académica. El primer laboratorio y taller de música electrónica del país fuera fundado en el CNM en los noventa por José Sosaya, que empezó a funcionar efectivamente en 1995 según Alvarado (s.f.). Hasta entonces, las obras electrónicas y electroacústicas de compositores peruanos habían sido producidas en laboratorios del extranjero o en laboratorios privados de compositores interesados en este medio. Entre ellos, además del mismo Sosaya, estaban Gilles Mercier (Lima, 1963) y Rafael Leonardo Junchaya (Lima, 1965). Sosaya y Mercier fundaron el Grupo de Experimentación y Creación en 1993 y Sosaya organizó algunos conciertos de música contemporánea, incluyendo obras electrónicas a principios de la década de 1990 a través del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana que dirigía (Alvarado s.f.). La familiaridad de las nuevas generaciones con la tecnología digital hizo que la composición electrónica fuera más accesible.

Factores circunstanciales y hasta fortuitos influyeron en la situación. Así, por ejemplo, el CNM cambió su local a uno asignado por el gobierno en el barrio más residencial y tranquilo de Monterrico, desde 1993 hasta 1997. Esto probablemente atrajo a estudiantes que no hubieran asistido al local del centro de la ciudad, donde se encontraba el local anterior. Esto coincidió con la fundación de la Asociación Cultural Renacimiento y de la Orquesta Filarmónica de Lima por el director de orquesta Miguel Harth-Bedoya en el mismo año. Esta orquesta, posteriormente mantenida por la Universidad de Lima y dirigida por el mexicano Eduardo García-Barrios, presentó varias obras peruanas, incluyendo algunos estrenos. Lamentablemente, la filarmónica tuvo una existencia de solo algunos años debido a la falta de apoyo económico. Paralelamente, la nueva política liberal aplicada también al sector educativo impulsó la creación de programas de música en varios colegios privados, dando nuevas oportunidades de trabajo.

Otro evento importante fue el taller de composición para jóvenes en el cual enseñó el compositor Enrique Iturriaga, pedagogo muy experimentado y apreciado por sus alumnos. En 1997, el compositor ruso Vladimir Uspensky dio clases maestras en Lima, estimulando a algunos de estos jóvenes a continuar los estudios de composición. Por último, fue importante el que nuevos profesores de composición iniciaran su trabajo en el CNM o dando clases privadas al principio del nuevo milenio: ellos fueron Benjamín Bonilla (Lima, 1973), Rafael L. Junchaya, Daniel Sierra (Tarma, 1975), Fernando Valcárcel y Nilo Velarde (Chimbote, 1964).

Los centros culturales de muchas universidades y de varios países (Alemania, España, Estados Unidos de Norteamérica) han tenido un papel importante de apoyo y difusión de la música de concierto, acogiendo iniciativas institucionales y privadas. Un evento puntual, pero de gran importancia, fue la exposición *Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú*, realizada por Luis Alvarado en el Centro Fundación Telefónica de Lima en el 2006, como parte del festival de arte sonoro VIBRA. Alvarado, conocedor de la música electrónica popular, se interesó en el tema de la música electrónica peruana de concierto compuesta durante las décadas de los sesenta y setenta, obras que habían caído en el olvido, y llevó a cabo una importante labor de recolección y digitalización de material sonoro, partituras y entrevistas, fotografías, programas y recortes periodísticos,

colaborando así con el rescate del patrimonio de este periodo y de esta música para los músicos peruanos. La misma Fundación Telefónica creó el año siguiente una sonoteca de música electrónica y experimental peruana.

La fundación del Círculo de Composición del Perú fue parte de este proceso de activación de la vida musical y académica en 2001 y Circomper se convirtió de igual manera en uno de los agentes del mismo.

HISTORIA DE CIRCOMPER

El Círculo de Composición del Perú (Circomper):

(...) es una agrupación de compositores y músicos jóvenes sin distinción de lenguaje o propuesta estética, cuyos miembros interactúan en torno al estudio y la difusión de la música académica mediante continuas actividades de discusión, comunicación y defensa de los valores del arte musical contemporáneo principalmente, y los de la música de sus miembros de manera prioritaria. (Circomper, 2010a)

Fue fundado el 9 de junio de 2001 a iniciativa de los estudiantes de composición Juan Arroyo (Lima, 1981), Carlos Alberto Cárdenas (Lima, 1977), Daniel Kudó (Lima, 1977) y César Sangay (Lima, 1977), si bien existe cierta diferencia de opiniones acerca de la autoría de la idea (Circomper, 2010a; Arroyo, 2010; Cárdenas, 2010; Sandoval, 2010; Sangay, 2010.).

Circomper realiza reuniones periódicas, en las cuales se realizan audiciones de música y se invita a compositores peruanos a hacer una exposición sobre sus obras. Una de las contribuciones importantes de Circomper a la formación de los compositores jóvenes es, precisamente, el contacto con sus colegas mayores y su música. Así, se ha ido creando un espacio en el cual se pueda superar la ignorancia existente sobre la propia tradición musical, debida a la escasez de interpretaciones y grabaciones, rasgo compartido por otros países de Latinoamérica, como afirma Acosta (2007).

Este contacto ha llevado a Circomper a realizar proyectos de divulgación de la obra musical de compositores peruanos, sobre todo de los de la Generación del 50, como la elaboración del documental *Descubriendo a Enrique Iturriaga*⁷ producido por el Centro Cultural de España. Otros proyectos han sido emprendidos individualmente por miembros del círculo, pero han sido parcialmente incubados en discusiones del mismo, tales como la fundación de las agrupaciones LiPiBrePe, dedicada a la improvisación libre, y Eco Ensemble, dirigido por Pablo Sandoval y dedicado a la interpretación de obras contemporáneas.

El círculo ha organizado diversos conciertos y clases maestras y ha participado en eventos como los Festivales Internacionales de Música Clásica Contemporánea de Lima organizados por el Centro Cultural de España. El coro Secreto a Voces, dirigido por Paloma Báscones, fue creado con el fin de estrenar obras de los miembros de Circomper, grabando un disco que incluyó exclusivamente material propio. Otras actividades realizadas han sido proponer la realización de un concurso de composición dentro del marco del Festival de Música de Cámara Lukas David, organizado por la Universidad

Peruana Cayetano Heredia y la Asociación Cultural Lukas David. Adicionalmente, se han creado una página web, un wiki y un blog.

Desde finales del año 2007, Circomper empezó a invitar a los compositores de generaciones anteriores a suscribirse a su lista de interés, que es el principal órgano de coordinación de las actividades del grupo desde aquella fecha. Una función importante del círculo es servir de lazo de unión de la gran cantidad de músicos peruanos que residen en el extranjero y sus colegas en el Perú, situación que favorece el intercambio de información y de material musical y la creación de proyectos comunes por sobre las fronteras físicas.

Circomper y su lista de interés también mantienen en contacto con sus colegas a los compositores que trabajan en otras ciudades peruanas y ofrece un canal a intérpretes y compositores para intercambiar información sobre encargos de obras o repertorio existente. Esta comunicación constante entre sus miembros es una gran diferencia con los compositores de generaciones anteriores, que trabajaban en un aislamiento mucho mayor.

La relativa autoridad que ha ganado el círculo en el medio musical peruano en los últimos años se refleja en la adhesión al mismo de compositores de mayor edad y experiencia, como José Carlos Campos, Celso Garrido-Lecca, José Sosaya y Dante Valdez (Arequipa, 1964) y en la colaboración de otras instituciones, como centros culturales y universidades, con los proyectos del círculo. La organización del mismo es bastante abierta, consistiendo más bien en un colectivo que en una asociación con reglamento y directiva. Estos temas han generado, sin embargo, bastante debate y las discrepancias en el manejo del círculo han motivado algunos retiros, incluyendo los de algunos de sus primeros miembros (Cárdenas, 2010; Sandoval, 2010). Uno de los méritos que tiene Circomper es, precisamente, que ha sobrevivido a las divisiones internas debido a su estructura flexible. Su rol no es el de un grupo de compositores que comparten y defienden cierta postura estética. Su función es principalmente la de ofrecer un espacio de comunicación y diálogo y crear una comunidad de personas que comparten un quehacer más que una postura ideológica.

COMPOSITORES PERUANOS ACTIVOS DESDE 1990

Además de los compositores de mayor edad aún en actividad, la generación de compositores nacidos en la década de 1960 empezó a presentar sus obras en público desde fines de los años ochenta y a principios de los noventa. En 1991, Haladhara Dasa (ant. Alfredo Ordóñez, Lima, 1958) organizó un recital en el Instituto Cultural Peruano Británico de Lima, donde presentaron obras algunos estudiantes de composición del Conservatorio Nacional de Música. Además de Haladhara, participaron Rafael L. Junchaya, Rafael Moscoso (Arequipa, 1963) y Daniel Clark (Junchaya, 2010). Coetáneos suyos son Nilo Velarde, Miguel Oblitas (Nasca 1964) y Dante Valdez. Este último estudió en la ciudad de Arequipa y luego en el Conservatorio de San Petersburgo. Abraham Padilla (Lima, 1968) estudió en Santiago de Chile. Otro compositor que no estudió en Lima – donde está centralizada gran parte de la vida musical del país– es Fernando Fernández,

quien reside y trabaja en Trujillo al norte del Perú, lugar de donde también proviene el compositor y director José Luis Maúrtua (Trujillo, 1964), actualmente residente en Estados Unidos⁸.

Luego de ellos, una cantidad mayor de jóvenes nacidos en la década de 1970 inició sus estudios formales. En el taller de composición para jóvenes realizado por Enrique Iturriaga en el CNM, en 1996, participaron varios estudiantes que luego siguieron la carrera de composición, entre ellos, Sadiel Cuentas (Lima, 1973), Gonzalo Garrido-Lecca (Lima, 1975) y Benjamín Bonilla. Además de ellos, estudiaron composición Carlos Bernales (Lima, 1975), quien emigró a Nueva York en 1993; Luis Menacho (1972); Jimmy López (Lima, 1978); Martín Portugal (Lima, 1977) y Darko Saric (Lima, 1975).

Alrededor del año 2000, ingresó a la carrera de composición del CNM un gran número de estudiantes, incluyendo a alumnos de otras especialidades que se trasladaron a composición. Varios abandonaron posteriormente el conservatorio o el género académico y algunos de ellos estudiaron únicamente en la sección para jóvenes de la institución. A pesar de ello, este grupo, unido a los mencionados en los dos párrafos anteriores, constituyó un “boom” sin precedentes en la historia del conservatorio y de toda la música peruana. Entre ellos, estaba el núcleo que formó Circomper. Juan Gonzalo Arroyo, Carlos Alberto Cárdenas, Andrea de Martis (Lima, 1981), Daniel Dorival (Lima, 1973), Antonio Gervasoni (Lima, 1973), Daniel Kudó, Enrique Pinto (Cusco, 1980), César Sangay, Pablo Sandoval (Lima, 1982), Francesca Robbiano (Piura, 1980), Theo Tupayachi (Cusco, 1967), Bertrand Valenzuela (Lima, 1977), Luis Alonso Zapata (Arequipa, 1980), Álvaro Zúñiga (Lima, 1980) y Doris Zuzunaga (Arequipa, 1972). Otros como Leonardo Barbuy (Lima, 1985) y Jaime Oliver (Lima, 1979) se unieron al círculo siendo aún alumnos particulares de Junchaya y Sosaya.

A través de Circomper y de Internet, volvieron a tomar contacto con el medio musical peruano varios compositores que habían emigrado alrededor de 1980 y trabajaban en el extranjero, habiendo permanecido hasta entonces desconocidos entre sus colegas peruanos. Algunos han visitado desde entonces el Perú, presentando obras y dando clases maestras. Ellos son: Jorge Villavicencio Grossmann (Lima, 1973) y Pedro Malpica (Chiclayo, 1973), ambos residentes en Estados Unidos, y los ya mencionados Rajmil Fischman, Rafael Moscoso y Edgardo Plasencia. También, Juan Ahón (Trujillo, 1980) tomó contacto con el círculo desde Argentina. Actualmente, compositores peruanos se encuentran estudiando y trabajando en todo el mundo: España (G. Garrido-Lecca), Estados Unidos (Bernales, López, Malpica, Maúrtua, Oliver, Villavicencio), Finlandia (Fiestas, Junchaya, Petrozzi), Francia (Arroyo, Campos, Tarazona), Holanda (María Alejandra Castro, Lima, 1978), Inglaterra (Fischman, Plasencia).

La presencia femenina en la composición peruana ha sido constante, si bien el número de compositoras ha sido pequeño. En el siglo xx, trabajaron en composición Rosa Alarco (Lima?, 1913-1980), Clotilde Arias (Iquitos, 1901?- 1959), Rosa Mercedes Ayarza de Morales (Lima, 1881-1969), Consuelo Leví de Stubbs (Lima, 1928-2008) y Olga Pozzi Escot (Lima, 1933). En Circomper, participan, además de las mencionadas, Castro, De Martis, Petrozzi y Robbiano, las jóvenes compositoras Jacqueline Reyes (Lima, 1988) y Diana Rodríguez (Trujillo, 1984).

MÚSICA DE LOS MIEMBROS DE CIRCOMPER

Tratándose de una agrupación que incluye miembros de muy diferentes edades, experiencia y formación, es imposible tratar de manera general toda su producción musical. Se puede intentar, en cambio, describir algunas tendencias de las últimas dos décadas en la música peruana. Común a esta época, y no sólo en el Perú, es que los compositores cuentan con un amplio abanico de recursos, referentes, técnicas y estilos. El compositor debe enfrentarse a la problemática de imponerse a sí mismo ciertos límites en una situación en la que todo está permitido. Ya no se trata de tomar partido por la tonalidad o la no tonalidad, o por el dodecafonismo o el serialismo, sino que todas estas posibilidades son válidas. Inclusive los límites entre tipos de música pueden sentirse como algo innecesario. Esto fue un motivo para el desencanto de algunos estudiantes que prefirieron dedicarse a la música popular (Cárdenas, 2010; Sangay, 2010), al percibir la atmósfera del conservatorio como limitante y conducente solo a cierto tipo de música.

En la elección del material musical o de los estímulos sonoros que reciben los compositores, ya no existen fronteras tan rígidas como en otras épocas, ya que los medios de comunicación ponen a disposición del público músicas de todas partes del mundo. Siguen siendo determinantes, a pesar de todo, el entorno familiar y la formación musical de los primeros años de vida, pero las influencias posteriores pueden ser de lo más variadas. Así, las músicas populares peruanas siguen siendo un referente válido para el trabajo de muchos compositores, tomando una importancia especial en el caso de residir fuera del país. Una identidad regional es expresada en la música de Fernández, cuya música está arraigada en el género de la *marinera norteña* de Trujillo y una identidad étnica afroperuana es destacada por Peredo, si bien su música es clasificable como *latin jazz*, en el cual el elemento africano se encuentra presente por definición. Una identidad regional andina puede ser escuchada en la música de Tarazona y Tupayachi. El primero ha escrito obras de concierto para su instrumento, el charango; Tupayachi estiliza giros melódicos pentafónicos, ornamentaciones y ritmos andinos. Junchaya y López, entre otros, hacen referencia a las diferentes músicas peruanas ocasionalmente, pero no de manera exclusiva, y también presentan rasgos que pueden definir una identidad latinoamericana, sobre todo en su uso de ritmos de danza. Esto se puede observar en las *Tres danzas episkénicas* de Junchaya o en *Fiesta!* de López.

La cultura del videoclip y la tecnología digital han hecho que el ritmo cada vez más acelerado de vida haya influido en la manera de percibir de las generaciones más jóvenes. En algunos casos, esto lleva al sensualismo y a una cierta falta de aliento, tanto en la escritura como en la audición, que pueden causar dificultades formales. Se ha retomado, sin embargo, la composición de obras orquestales que disminuyó bastante a fines de la década de los setenta y durante los años ochenta. Estéticamente, los "hijos" de los compositores de la vanguardia de los años sesenta y setenta⁹ se han rebelado frente a la actitud vanguardista de rechazo a la tradición y no solamente incluyen elementos diatónicos o tonales en sus composiciones (Garrido-Lecca, Velarde), sino que retoman elementos rechazados por la vanguardia, como el uso de melodía y contrapunto, la narratividad e, incluso, la música programática (Cuentas). Por otra parte, en muchos casos,

no existe un verdadero contacto con la tradición anterior o, en el caso de la música peruana, se carece de medios para conocerla, ya que esta no es interpretada regularmente y las ediciones y grabaciones son prácticamente inexistentes. Una influencia del rock, pop y otros géneros populares no sólo peruanos sino del mercado internacional se hace también presente en varios compositores (Cuentas, Velarde), constituyendo quizás una versión actual del internacionalismo criollo del siglo XIX.

La información completa sobre la producción de los compositores del círculo no está aún disponible, pues se está trabajando en una nueva base de datos que pueda ser actualizada constantemente (Circomper, 2010b). Al final de este artículo, se incluyen enlaces a páginas de varios de los compositores de Circomper, pero no todos disponen de una página propia. En otro lugar (Petrozzi, 2010), se presenta información sobre las obras orquestales peruanas. Una selección de obras presentadas en los Festivales Internacionales de Música Clásica Contemporánea de Lima se puede escuchar en la página web del Centro Cultural de España de Lima (CCE, 2010), sobre todo en el segundo y tercer festivales.

La producción de estos compositores incluye obras orquestales, vocales, para piano, música de cámara y música electrónica y electroacústica. Se pueda apreciar cierta preferencia por agrupaciones instrumentales de tamaño mediano, por sus posibilidades sonoras y, a la vez, por una mayor flexibilidad y viabilidad en la práctica. Los conciertos y festivales de música de cámara realizados en Lima han encargado obras y convocado a concursos, por lo cual varias obras de cámara han sido escritas para ellos. Mención aparte merecen los compositores que trabajan fuera del país, ya que su producción está condicionada por otro tipo de mercado, dependiendo del medio donde se encuentran.

CONCLUSIONES

Esta breve vista panorámica de la historia reciente de la música clásica contemporánea¹⁰ en el Perú no ha podido, por razones de espacio, adentrarse en el análisis de las numerosas obras musicales que se han compuesto en el Perú –o por compositores peruanos en el extranjero– en los últimos años. Es posible, a la luz de los datos presentados, concluir que, durante las dos últimas décadas, se han dado circunstancias favorables para el surgimiento de una gran cantidad de nuevos compositores en el Perú, tanto es así que se puede hablar de una nueva etapa de florecimiento en la historia de esta música. Esto a pesar de los varios problemas que sufre el medio musical peruano, que causan la constante emigración de músicos, intérpretes y compositores, a otros países en busca de oportunidades laborales.

Los compositores miembros del Círculo de Composición del Perú no comparten un programa estético o una tendencia estilística. En este sentido, no forman un grupo de compositores. Sin embargo, su acción colectiva ha sido y es de mucha importancia para el medio musical peruano y el apoyo que da ser parte de una comunidad es importante para los artistas. Además de fomentar la comunicación entre colegas, Circomper sirve de arena de diálogo entre generaciones con el fin de construir una verdadera tradición musical peruana y aumentar el conocimiento de la misma entre los músicos y el público.

El análisis de obras peruanas de los últimos veinte años, trabajo aún por realizar, nos revelará características técnicas y estilísticas individuales, pero también podrá revelarnos las estrategias identitarias de los autores y los referentes que estos utilizan musicalmente para establecer o expresar identidades de diverso tipo, desde las locales o nacionales hasta las étnicas, generacionales, sexuales o religiosas, para mencionar algunas. Esto es particularmente importante en un país marcado por las diferencias y la multiplicidad cultural. No se trata de leer una obra desde un punto de vista ya decidido por el analista de antemano. Se trata, más bien, de hacer justicia a la obra enfocándola desde su contexto auténtico, lo cual puede ayudar a una mejor comprensión, interpretación y audición de la misma. En el caso de la música peruana, ayudará a comprender la evolución de la música académica en el país, estableciendo un nexo con la tradición anterior que colabore al desarrollo de la música presente.

NOTAS

- 1 El año de nacimiento del compositor se indica en la primera mención a este. De no ser así, el dato no está disponible. El lugar de nacimiento de los compositores peruanos se indica solamente con el nombre de la localidad, sin indicar el país.
- 2 Lamentablemente, la difusión de su música deja aún mucho que desear, debiendo los mismos compositores enfrentar la edición, grabación y distribución de sus obras al no haber una institución cultural estatal que lo haga.
- 3 Ver, por ejemplo: Alvarado y otros (2009), Petrozzi (2002; 2006; 2009, 361-402; 2010), Pinilla (1985, 168-194), Tello (2001) y Valcárcel (1999).
- 4 Con excepción de Núñez Allauca, quien estudió en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires de 1969 a 1971.
- 5 El huayno es un canto y una danza popular andina de pareja, con coreografía libre y estacionaria, de métrica binaria y de forma periódica AABB, incluyendo, en ocasiones, una *fuga* o coda más rápida. Su uso es flexible, no estando ligado a un determinado contexto o fiesta, por lo cual se ha diseminado por gran parte del territorio peruano. El vals criollo es una variante del género vals practicado en Lima. La marinera, a su vez, es una danza de pareja que se encuentra también en otros países de América Latina, de métrica compuesta (6/8 y 3/4).
- 6 Entre las existentes, está la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, que forma profesionales especializados en música y danza tradicionales y populares. El Instituto Superior Orson Welles ofrece las carreras de ingeniería de sonido y de producción musical. La posibilidad de formarse como músico profesional de rock, jazz u otros tipos de música popular contemporánea a nivel superior recién se empezó a ofrecer desde la creación de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica de Lima, que funciona desde finales de 2009. Otros institutos de música anexos a universidades empezaron a fundarse a principios de los años dos mil.
- 7 El video está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=JBVywSkQm94>.
- 8 Otros alumnos del CNM de estos años, Alberto Sánchez y Julio Benavides, estudiaron composición sin terminar la carrera. Benavides se dedicó a la música electrónica y ambos trabajan en la docencia.
- 9 Inclusive, literalmente hablando, los compositores Gonzalo Garrido-Lecca, Rafael L. Junchaya y Fernando Valcárcel son hijos de Celso Garrido-Lecca, Rafael Junchaya Gómez (Lima, 1939) y Edgar Valcárcel.
- 10 Este término es el utilizado por varios de los miembros de Circomper.

REFERENCIAS

- Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea colombiana desde el final de los ochenta". En *Gran enciclopedia de Colombia*. Tomo 7. 2007. [En línea]. <http://www.music.indiana.edu/som/lamc/new/MusicaacademicacontemporaneaenColombiadesdeelfinaldelosochenta.htm>. (Acceso: 20 de febrero de 2010).
- Alvarado, Luis. "Partitura abierta: vanguardia, música electroacústica y nuevos lenguajes en la música académica del Perú". S.f. http://centro.fundaciontelefonica.org.pe/sonoteca/pdf/musica_electroacustica.pdf. (Acceso: 24 de febrero de 2010).
- Alvarado, Luis y otros. *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España, 2009.
- Arroyo, Juan. Comunicación personal por correo electrónico, el 10 de enero de 2010.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979.
- Cárdenas, Carlos Alberto. Comunicación personal por correo electrónico el 6 de enero de 2010.
- Centro Cultural de España en Lima. Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima. Grabaciones de las obras presentadas desde 2002, 2010. <http://www.ccelima.org/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Circomper. Blog de Circomper. 2010a. <http://circomper.blogspot.com/>. (Acceso: 08 de enero de 2010).
- Circomper. Página web de Circomper. 2010b. <http://circomper.pe/home/>. (Acceso: 21 de febrero de 2010).
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Informe final. Lima: CVR, 2003. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>. (Acceso: 22 de febrero de 2010).
- Escuela de música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. www.pucp.edu.pe/escuelademusica. (Acceso: 7 de enero de 2010).
- Junchaya, Rafael Leonardo. Comunicación personal del 5 de enero de 2010.
- Petrozzi, Clara. 2002. Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el *Homenaje a Stravinsky* de Edgar Valcárcel. *Conservatorio* (Lima) 9-10, 10-32.
- Petrozzi, Clara. Modernismo e influencia de la música popular: Tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca. *Conservatorio* (Lima) 14, 22-33.
- Petrozzi, Clara. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Tesis de doctorado. Helsinki: Universidad de Helsinki, Instituto de Investigación de las Artes, Musicología. [En línea]. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5690-1>.
- Petrozzi, Clara. Catálogo de obras peruanas para orquesta desde 1821. <http://sites.google.com/site/clarapetrozzi/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Pinilla, Enrique. "La música en el siglo xx". En Bolaños, César y otros. *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica, 1985.
- Sandoval, Pablo. Comunicación personal por correo electrónico el 12 de enero de 2010.
- Sangay, César. Comunicación personal por correo electrónico el 10 de enero de 2010.
- Tello, Aurelio. "Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad". *Revista musical chilena* 55(196), 7-26, 2001.
- Tello, Aurelio. "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad". *Hueso húmero* 44, 212-239, 2004.
- Valcárcel, Edgar. *Enrique Pinilla: hombre y artista*. Lima: Universidad de Lima, 1999.

ENLACES SOBRE COMPOSITORES DEL CIRCOMPER

- Acosta, Alonso. <http://www.alonsoacostaflores.com/web/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Arroyo, Juan. http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Juan_Arroyo. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Barbuy, Leonardo. <http://lbarbuy.blogspot.com/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Bernales, Carlos. <http://www.carlosbernales.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Campos, José Carlos. http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Carlos_Campos. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Cárdenas, Carlos Alberto. <http://carlosalbertocardenas.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Castro, María Alejandra. <http://www.macemuze.nl/es/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Cuentas, Sadiel. http://www.sadielcuentas.com/blog/?page_id=2&langswitch_lang=en. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Fischman, Rajmil. <http://www.keele.ac.uk/depts/mu/staff/rajmifischmancompositions01.htm>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Garrido-Lecca, Celso. <http://www.celsogarridolecca.com/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Garrido-Lecca, Gonzalo. <http://www.myspace.com/garrlecc>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Gervasoni, Antonio. http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gervasoni. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Junchaya, Rafael Leonardo. http://en.wikipedia.org/wiki/Rafael_Leonardo_Junchaya. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- López, Jimmy. <http://lopezjimmy.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Malpica, Pedro. <http://pedromalpica.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Maúrtua, José Luis. http://www.music.cmich.edu/about_the_school/faculty/faculty.php?id=34. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Oliver, Jaime. <http://www.realidadvisual.org/jaimeoliver/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Padilla, Abraham. <http://www.edmusicam.cl/apadilla.htm>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Peredo, César. <http://www.cesarperedo.com/>. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Sosaya, José. http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sosaya. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Tarazona, Federico. <http://www.federico-tarazona.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Valcárcel, Fernando. http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Valc%C3%A1rcel. (Acceso: 11 de enero de 2010).
- Valdez, Dante. <http://dantevaldez.blogspot.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Velarde, Nilo. http://es.wikipedia.org/wiki/Nilo_Velarde. (Acceso: 9 de enero de 2010).
- Villavicencio Grossmann, Jorge. <http://www.shadowofthevoices.com/>. (Acceso: 9 de enero de 2010).

Cómo citar este artículo:

Petrozzi, Clara. "Identidades en la música peruana del cambio de milenio." *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 43-59, 2010.