Enrique Pinilla

Hombre y artista



Edgar Valcárcel Arze

UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO DE DESARROLLO EDITORIAL

UNIVERSIDAD DE LIMA

Texto digitalizado con fines educativos y de preservación de la memoria académica, científica y cultural de la Universidad de Lima en el marco de la adaptación a la educación virtual.

Lima, diciembre de 2021

Enrique Pinilla: hombre y artista

Universidad de Lima

Edgar Valcárcel Arze

Enrique Pinilla: hombre y artista

Universidad de Lima

Fondo de Desarrollo Editorial

95081.

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

Primera edición 1999

© Fondo de Desarrollo Editorial
Universidad de Lima
Av. Javier Prado Este s/n. Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono 437-6767
Fax 437-8066
E-mail fondo.ed@ulima.edu.pe
Internet http://www/ulima.edu.pe

Diseño y edición: Fondo de Desarrollo Editorial

Impreso en el Perú

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin permiso expreso del Fondo de Desarrollo Editorial.

ISBN 9972-45-085-6

A los ideales de Enrique Pinilla
y a la generación del 50

Índice

Palabras preliminares 13
Prólogo 17
Introducción 21

PRIMERA PARTE 27
Testimonios y homenajes

Testimonios 29
- Marisa Pinilla de Mujica 33
- Julio Ludowieg 37
- Rodolfo Ledgard 39
- Hernando Cortés 43
- Celso Garrido Lecca 47
- José Malsio 51
- Armando Guevara Ochoa 57
- Jorge Piqueras 61
- Fernando de Szyszlo 65
- Leopoldo Chariarse 69
- Felipe Buendía 73
- Carlos Eduardo Zavaleta 77

Homenajes 81
Enrique Pinilla: Presencia viva 83
Manongo Mujica
Morir en primavera 85
Armando Robles Godoy
Homenaje a Enrique Pinilla 91
Armando Sánchez Málaga
Recuerdo de Paco 95
Enrique Iturriaga
Recuerdo de Enrique Pinilla 99
Isaac León Frías
"Cuando se seca la rosa..." 101
Juan Ríos
Homenaje a Enrique Pinilla 105
Jorge Benavides

SEGUNDA PARTE 109
Análisis musical
Los encantadores de Don Quijote 110
Diez canciones populares 115
Cantata sobre textos quechuas 119
Variaciones sobre un tema pentáfono 125
Canciones de la costa 127
Seis piezas para cuerdas y maderas 129
Estudio sobre el ritmo de la marinera 133
Tres movimientos para percusión y piano 137
Cuatro piezas para instrumentos de viento 141
Cuatro piezas para orquesta 143
Cuarteto de cuerdas Nº 1 147
Canto para orquesta Nº 1 151
Collages I y II 157
Evoluciones I para orquesta 161
Tres piezas para cuerdas 169
Canto para orquesta Nº 2 175
Concierto para piano y orquesta 177
Suite peruana 183

Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824 185
Piezas para niños 189

TERCERA PARTE 193
Experiencias personales y testimonios familiares

Comentarios autoanalíticos 199
Seis piezas para cuerdas y maderas 199
Cuatro piezas para vientos 200
Estudio sobre el ritmo de la marinera Nº 2 201
Cuatro piezas para orquesta 203
Cuarteto de cuerdas Nº 1 205
Canto para orquesta Nº 1 206
Evoluciones I para orquesta 207
Dos piezas para cuerdas 208
Concierto para piano y orquesta 209
Tercer movimiento de la Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824 210
Cinco piezas para percusión 211
Artículos periodísticos 213
Labor de Enrique Pinilla en la Casa de la Cultura del Perú 219
Apuntes biográficos y testimonios familiares 223

CUARTA PARTE 231
Catálogos de las composiciones e investigaciones musicológicas

Catálogo de obras (Pontificia Universidad Católica del Perú) 235
Catálogo de estudios musicológicos (Universidad de Lima) 249
Catálogo cronológico de las obras del compositor peruano Enrique Pinilla (Unión Panamericana, 1965) 269
Revisión actualizada del catálogo de la Unión Panamericana por el propio compositor en 1987 279

APÉNDICE 283
Documentos 285
Enrique Pinilla en imágenes 297
Oratorio: *Un nuevo pueblo ha de nacer* 305

Enrique Pinilla: hombre y artista contiene, además, dos separatas con las partituras de las obras *Huayno para piano*, de 1944 y Cuarteto de *Cuerdas Nº 2*, de 1989.

Palabras preliminares

En este libro, Edgar Valcárcel proporciona documentación original, así como información teórico-analítica sobre la vida y obra de Enrique Pinilla.

En la primera sección del libro, Valcárcel retrata al compositor a partir de diversas fuentes: entrevistas con miembros de la familia y amigos que conocieron las diversas etapas de su vida en diferentes locaciones geográficas, y artículos de colegas que tratan sobre el sitial del compositor en el mundo musical y literario en el Perú.

En la segunda sección hace un análisis sobre una selección de composiciones, incluyendo canciones populares y de diverso género. El análisis contiene descripciones estructurales acerca de los trabajos y comparaciones pertinentes con la producción de otros artistas.

La tercera sección constituye una selección de los artículos de Pinilla y de investigaciones sobre la cultura musical peruana.

La cuarta sección reproduce un catálogo de las composiciones de Pinilla preparado por Alberto Sánchez Pereda bajo los auspicios del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El catálogo de Sánchez Pereda incluye una introducción que ubica el trabajo de Pinilla dentro del mundo de la cultura peruana y la musicología.

Los comentarios de Pinilla sobre sus obras incluyen referencias directas acerca de la influencia de muchos prominentes compositores y maestros; por ejemplo, el sistema de Boris Blacher de la métrica variable en el ritmo del Cuarteto de cuerdas de Pinilla.

In this book Edgar Valcárcel provides both primary-source documentation and theoretic analytical information on the life and works of Enrique Pinilla.

In the first section of the book, Valcárcel draws from several primary sources: direct testimony of the composers life, education and artistic productions based on interviews with family members and friends who knew Pinilla at different stages of his life and in different geographical locations; and articles from colleagues that discuss the composer's place in the musical and literary world of Peru.

In the second section of the book, Valcárcel presents analyses of selected compositions, including popular songs as well as a variety of compositions. The analyses includes structural descriptions of the works and pertinent comparisons with the production of other artists.

The third section constitutes a selection of Pinilla's articles and researh into Peruvian musical culture. The fourth section reproduces a catalogue of Pinilla's compositions prepared by Alberto Sánchez Pereda under the auspices of the Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sánchez Pereda's catalogue includes an introduction that places Pinilla's work within the frame of Peruvian culture and musicology.

Pinilla's commentaries on his works include direct references to the influence from many prominent composers and teachers, for instance, Boris Blacher's system of variable meter in the rhythm of *Pinilla's String Quartet.*

Sus estudios con Ussachevsky en la Universidad de Columbia en Nueva York lo inspiraron a usar el "sintetizador random" para componer Evoluciones para orquesta. *Los comentarios de Pinilla unen su música no sólo con la cultura peruana sino con el trabajo de compositores antiguos y contemporáneos de la música de Occidente.*

El libro de Valcárcel será un aporte valioso para aquéllos interesados en la estética, estilos y técnicas de la música de Pinilla así como para aquéllos comprometidos con la música latinoamericana y su correspondiente sitial en la música y la cultura contemporánea en general.

La expedita colección de fuentes primarias es pertinente para su preservación, por ser materiales indispensables, los cuales podrían perderse en pocos años. Además, los análisis de Valcárcel sobre las obras van más allá de una narración descriptiva por elucidación de elementos que contribuyen a su coherencia y valor artístico.

Elliot Antokoletz
Profesor de Musicología
Universidad de Texas, Austin
Julio de 1999

His studies with Ussachevsky at Columbia University in New York inspired him to use the "random synthesizer" to compose Evoluciones for orchestra. Pinilla's commentaries link his music not only to the Peruvian culture, but also to the work of contemporary and earlier composers of Western music.

Valcárcel's book will be of invaluable assistance to those interested in the aesthetics style, and tehcniques of Pinilla's music as well as those interested in Latin-American music and its place in contemporary music and culture in general.

His expeditious collection of primary sources is commendable for its preservation of indispensable materials, which could be lost in just a few short years. Furthermore, Valcárcel's analyses of the works go beyond descriptive accounts by elucidating the elements that contribute to their cohesiveness and artistic value.

Elliot Antokoletz
Professor of Musicology
The University of Texas at Austin
July 1999

Prólogo

El libro *Enrique Pinilla: hombre y artista* es un merecido tributo a uno de los más importantes compositores peruanos del siglo XX. Con este gran esfuerzo editorial la Universidad de Lima, entidad responsable del proyecto, compromete el reconocimiento unánime de la comunidad musical latinoamericana al haber permitido, con singular acierto, un mayor acercamiento a la vida y obra del ilustre músico peruano. Este excelente trabajo se convierte, así, en un ejemplo para que nuestras instituciones culturales contraigan el compromiso impostergable de dar a conocer la obra de nuestros creadores al creciente número de oyentes interesados en la música latinoamericana.

Otro importante acierto ha sido el encomendar este estudio analítico al maestro Edgar Valcárcel, compositor peruano de prestigio internacional, quien fuera amigo personal del maestro Pinilla y cuya autoridad es prenda de garantía de la presente investigación, seriamente enmarcada en cuatro partes.

El libro presenta un Pinilla polifacético, compositor por excelencia, quien, además de ser un eminente humanista, crítico, director de orquesta, fuera, sobre todo, un gran visionario.

La primera parte relata fascinantes historias y testimonios de intelectuales y artistas amigos del compositor desde los años juveniles, lo que permite mostrarnos, además, un claro panorama del nivel cultural y la vida musical limeña en las primeras décadas del siglo XX.

La residencia de la familia Pinilla Sánchez-Concha, la legendaria casa de la avenida Arenales, fue centro de tertulias al que acudía un selecto grupo de personajes no solamente a presenciar y participar en las veladas, sino a compartir e intercambiar experiencias e ideales que repercutirían, años después, en las concepciones estético-musicales más avanzadas de la cultura peruana contemporánea. El protagonista y gestor principal de esta apasionante historia fue el "inolvidable Paco", como cariñosamente lo recuerdan sus entrañables amigos.

La segunda parte presenta un análisis de 19 obras del compositor en las que Valcárcel hábilmente evita el tedioso y a veces innecesario estudio matemático de cada compás o cada serie, haciendo mención, en su lugar, de un tratamiento armónico y formal suficiente para entender el estilo y propósitos técnicos y estéticos del compositor en cada obra. A estos análisis musicales, no exentos de calor humano, se acompañan ejemplos gráficos y citas cortas debidamente seleccionadas.

La tercera parte recoge el pensamiento crítico de Pinilla representado en sus escritos, artículos periodísticos, autoanálisis de sus obras, recomendaciones y predicciones, que, si bien ajustadas a la realidad de su tiempo, se tornan hoy absolutamente vigentes en Latinoamérica.

La última parte está dedicada a la presentación de tres catálogos de la obra musical y de las investigaciones musicológicas de Enrique Pinilla. Los dos primeros corresponden a los realizados por la Pontificia Universidad Católica del Perú a través de su Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana que dirige el maestro Armando Sánchez Málaga, y por la Universidad de Lima, gracias al esfuerzo solidario de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. El tercero de ellos corresponde a la publicación que realizara la Unión Panamericana (Secretaría General, Organización de los Estados Americanos) en el volumen 11 de la serie "Compositores de América", en 1965.

Sin ánimo de polemizar, sino más bien de corroborar el llamado de Pinilla, quien ardorosamente invocara a los intérpretes a amar la música latinoamericana y rechazara tenazmente la perversa subvaloración proclamada por los propios hermanos latinoamericanos en contra de la obra musical del continente, quiero compartir en este escrito una experiencia personal que curiosamente se torna ilustrativa al respecto: En junio del presente año me propuse invitar a un colega, director de orquesta, a participar en el "Festival de Música Latinoamericana" que se realiza cada dos años en la Texas Christian University, Fort Worth, Texas. Su primera reacción al escuchar mi propuesta fue manifestar, en forma airada, "que quede bien claro

que yo no quiero dirigir música latinoamericana. No hay buenas obras; los únicos compositores que tenemos son Revueltas, Chávez, Ginastera, Villa-Lobos y Camargo Guarnieri".

A mi distinguido amigo le sucede lo mismo que a la mayoría de nuestros colegas: Sólo conocen ciertos nombres que han sido mencionados y analizados, con justa razón, en las pocas publicaciones que se han hecho sobre la creación musical en Latinoamérica. Son muchas las razones por las cuales otros buenos compositores permanecen ignorados y que con justicia merecen ser también considerados. Y señalo entre las razones principales de este desconocimiento y marginación la falta de apoyo e indiferencia gubernamental y la falta de respeto, y a veces desprecio, de algunos directores e intérpretes por nuestra música académica. Todo esto ha conducido, además, a la marginación social de los compositores latinoamericanos y a la dramática situación moral y económica que les toca vivir y que, consecuentemente, les impide concentrar sus esfuerzos en la propia creación musical y en el mantenimiento de una vida profesional debidamente respetada.

Quizá la mejor respuesta a mi colega y amigo sería presentarle el trabajo que nos entrega Valcárcel y recordarle, al mismo tiempo, que la verdadera música latinoamericana ha alcanzado notable desarrollo en el siglo XX y que, por tanto, debería ser entendida no sólo como un asunto anecdótico del pasado, exclusivo de algunos nombres, sino como un reto necesario y palpitante del presente y del futuro.

Como intérpretes latinoamericanos afrontamos la dramática responsabilidad de la difusión y promoción permanente de las obras y del heroico rescate de los compositores latinoamericanos del forzado e injusto anonimato en el que aún permanecen.

Después de leer el libro *Enrique Pinilla: hombre y artista* me queda la gran inquietud por conocer, escuchar e interpretar la obra del gran maestro limeño, indeclinable luchador en el campo de la cultura peruana y quien, con la visión universalista de la música, supo tejer profundos lazos de amistad e indeclinable amor por la patria americana.

En nombre de la institución que represento y en el mío propio saludo con admiración y respeto la aparición de este importante libro.

Germán A. Gutiérrez
Director de las orquestas y del Centro de Música
Latinoamericana de la Universidad Cristiana de Texas
Julio de 1999

Introducción

Cuando el rectorado de la Universidad de Lima tuvo a bien encargarme la preparación de un libro analítico sobre la obra del compositor Enrique Pinilla, me sentí profundamente halagado ante la posibilidad de estudiar la música de un dilecto amigo y colega.

La tarea encomendada no era fácil puesto que ello significaba, aparte de la destreza en el oficio musical, la sólida preparación para abordar la escritura de un libro.

Pasado el primer momento del impacto emocional, me impuse la responsable tarea de sumergirme en el océano profundo de las estructuras musicales creadas por Pinilla.

En tales circunstancias sentí muy limitada mi capacidad intelectual ante el reto encomendado, recordaba en ese trance las palabras del musicólogo Adolfo Salazar, quien afirmaba que "no es un hecho común que un músico pueda penetrar sin extraviarse por la selva tupida de la filosofía y de la ética", a lo cual yo agregaría: "y a los severos riesgos de la concepción y estructuración de un libro analítico".

Sin embargo, gracias a la confianza de la Universidad de Lima en mi persona, y a la propuesta de Rafaela García de Pinilla, viuda del compositor, me vi, de pronto, embarcado en el apasionante viaje de investigación por el mundo sonoro de Enrique Pinilla.

Confieso que a la deferencia concedida se sumó, en forma determinante, mi fe en el viejo conocimiento de las partituras del maestro Pinilla –en muchas oportunidades y a través de largos años me cupo el honor de ser uno de sus intérpretes– y en el entrañable afecto, admiración y aprecio que me unieron a su persona a lo largo de experiencias artísticas nacionales e internacionales.

Ocupaba el cargo de director de la Escuela Nacional de Música, en 1993, cuando me correspondió el honor de presentar, en nombe de dicha institución, mi propuesta respaldada por el Consejo Directivo para presentar la candidatura de Enrique Pinilla Sánchez-Concha a la convocatoria de los premios de Fomento de la Cultura en el capítulo "Reconocimiento de la Obra Cultura 1992".

Las palabras que sustentaron mi propuesta para tal convocatoria representaban no sólo la ocasión propicia de manifestar el reconocimiento institucional, sino también la reiteración de una vieja relación de respeto a la labor de un músico peruano, manifiesta no sólo en su talento creador sino también en su profundo compromiso con el patrimonio nacional.

Por ello, las palabras que brotaron gracias a una circunstancia coyuntural y que al mismo tiempo reflejaban el permanente pronunciamiento íntimo, bien pueden citarse a continuación:

> *Enrique Pinilla, insigne músico polifacético, entregó gran parte de su vida a la creación musical y al rescate del patrimonio tradicional peruano. Su paciente labor en la preparación del archivo etnomusicológico y de la primera cintoteca de la música tradicional culta servirá como arquetipo para los investigadores de las generaciones futuras. En este campo es apreciable, de manera especial, su profundo amor por el país.*
>
> *Como creador fue, en verdad, pionero del post-modernismo y de la vanguardia de los años sesenta, puesto que ya en su niñez y juventud improvisaba ensayos del teatro musical que sin duda alguna fueron anuncios lejanos del más puro "avant garde".*
>
> *Enrique Pinilla fue maestro ejemplar de múltiples disciplinas. Músico por excelencia. El arte fue para él norma de vida. Su admirable equilibrio de hombre y artista resplandecerá en nuestra memoria por la nobleza y calidad humana que enmarcaran todos los actos de su vida intelectual y artística.*

El reconocimiento póstumo del gobierno peruano a la obra del insigne compositor representaría, aparte del galardón en sí, una muestra profunda de respaldo a la labor del compositor o creador académico peruano, tan marginada e ignorada en el seno de nuestra propia política cultural.

Estas palabras, sumadas a muchas otras que mostraban su adhesión a la presentación del maestro Pinilla a la convocatoria de tan importante premio, fueron escuchadas y así el galardón le fue otorgado.

Vive en mí, pues, el recuerdo imperecedero del entrañable músico, amigo, virtuoso como hombre y artista; maestro ejemplar, creador de valiosa obra que enriquece la literatura musical peruana.

Compartí con él múltiples experiencias, en el estudio, como alumnos de la Universidad de Columbia –Princeton, Nueva York–; en la docencia, como profesores en la Escuela Nacional de Música, y en el agobiante mundo de la burocracia estatal, como funcionarios en las oficinas de Música y Folklore de la entonces Casa de la Cultura del Perú. En todas ellas la abnegación e invariable estudio como principio de la vida, la docencia como cátedra orientada principalmente hacia el conocimiento de la cultura peruana y la rutina laboral como acto permanente y trascendente de amor al país.

Admiré también en él cómo su sabio y sereno juicio superó con altura y nobleza la amenazante mediocridad y el tono conflictivo en el diario convivir musical limeño. Hombre culto, polifacético, fue múltiple también en su vocación musical. Amante de las tradiciones populares peruanas y, al mismo tiempo, indeclinable forjador de las corrientes vanguardistas; respetuoso de las viejas tradiciones académicas y entusiasta visionario de las más avanzadas y revolucionarias corrientes musicales del siglo XX.

En 1990, al conmemorarse un año de su fallecimiento, y gracias a relatos ocasionales en el círculo musical, escribí lo siguiente:

En el relato testimonial de amigos músicos comunes, vecinos y compañeros de colegio, aparece Paco como adolescente compositor de pequeñas piezas pianísticas en abierta rebeldía contra los cánones musicales de la época.

Refieren ellos que en aquella temprana etapa de su vida, marcada ya por una admirable inquietud y avidez artística, improvisaba ensayos de teatro musical que, indudablemente, fueron anuncios lejanos de los "happen-

ings" y de las manifestaciones del más puro "avant garde" musical.
Fue en verdad pionero del post-modernismo y de la vanguardia, movimientos que sólo después harían su aparición en la escena musical de los años sesenta.
Múltiples testimonios evocan también el entorno hogareño que rodeó a Paco en los años estudiantiles. Se refieren a la casa paterna como activo centro de cultura y a sus padres como verdaderos mecenas y auténticos promotores en la vida artística de entonces.
Su hogar fue lugar privilegiado, recinto de memorables tertulias entre poetas, pintores y músicos. El joven compositor de los años cuareta, gestor de legendarias veladas artísticas y receptor de tan favorable ambiente fue, a su vez, factor determinante en la vocación de muchos artistas de su generación.

A casi una década de haber escrito estas líneas veo con complacencia y honda emoción que los relatos verbales son ratificados por la crónica escrita no sólo de músicos sino de pintores, poetas y literatos de prestigo, quienes –así lo veremos más adelante– reconocen con gran nobleza y en tributo póstumo a Enrique Pinilla, la influencia decisiva que el maestro tuvo en las vocaciones artísticas no sólo de músicos sino también de pintores y escritores.

Enrique Pinilla fue un compositor precoz, que en años posteriores desarrolló brillante carrera profesional; compositor fecundo en permanente evolución.

Su vocación como intérprete se orientó, más allá de su preparación pianística, al campo de la dirección orquestal, desde el que prestó especial atención a los compositores nacionales y latinoamericanos.

Asimismo, elaboró el primer listado de partituras sinfónicas para uso permanente en un programa ideal de difusión por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima.

Todos recordamos con entrañable afecto la solitaria figura de Enrique portando la pesada grabadora Gründig en pos de conciertos y recitales para alimentar su amada cintoteca. Este gesto, único por su amor, autenticidad y vocación de futuro, difícilmente se repetirá en músicos tan distantes a la nobleza de Enrique Pinilla.

Su admirable equilibrio de hombre y artista sigue resplandeciendo en mi memoria con el calor de la entrañable y fraterna amistad que tan generosamente me brindara en la realización de ideales comunes.

Esta obra está dividida en cuatro partes: "Testimonios y homenajes", "Análisis musical", "Experiencias personales y testimonios familiares" y "Catálogos de las composiciones e investigaciones musicológicas", esta última realizada con el invalorable aporte del profesor Alberto Sánchez. Cabe resaltar que a esta estructura "tetracórdica", para referirnos a un término musical, se suman un Apéndice conformado por diversos documentos y fragmentos del oratorio *Un pueblo ha de nacer.* Además, acompañan el libro las partituras de *Huayno para piano*, una de las primeras composiciones de Enrique Pinilla, y el inconcluso *Cuarteto de cuerdas*, su última composición, que se presentan de manera independiente.

Edgar Valcárcel Arze
Julio de 1999

Primera parte

Testimonios y homenajes

Testimonios

La primera parte de este trabajo recoge los testimonios de familiares, amigos y artistas, quienes en entrañables crónicas evocan a Enrique Pinilla. Todos ellos relatan, brevemente, sus experiencias personales al lado del inolvidable Paco, como familiarmente se le llamaba, y dibujan hermosos recuerdos del entorno hogareño, de la vida musical en Lima desde la década del treinta hasta la del cincuenta y de la importante y significativa influencia cultural irradiada por los padres de Enrique en las tertulias memorables de la hoy legendaria casa de Arenales, hogar de la familia Pinilla Sánchez-Concha.

He tenido el privilegio de penetrar en el mundo fascinante de la infancia y juventud de Paco, gracias a la carta del amigo Julio Ludowieg y a las entrevistas que sostuve con Marisa, su hermana, los compositores José Malsio, Armando Guevara Ochoa y Celso Garrido Lecca, los pintores y escultores Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras (este último pariente también), el poeta Leopoldo Chariarse, el dramaturgo y director de teatro Hernando Cortés, y, finalmente, con los escritores Rodolfo Ledgard, Carlos Eduardo Zavaleta y Felipe Buendía.

Paco fue un niño excepcional, creador de un mundo fascinante y único. Su temprano deslumbramiento por la historia de la cultura,

su extraordinario talento polifacético, su incomparable nobleza y su vocación humanista fueron virtudes que le permitieron generar en su propio hogar un impulso artístico de gran trascendencia para el país, gracias a la vigorosa influencia paterna. Los amigos que se nutrieron del torrente cultural irradiado en aquellas tertulias en la residencia de la familia Pinilla Sánchez-Concha son hoy figuras prominentes del arte y la cultura nacional, y coinciden todos ellos en afirmar que Enrique fue influencia y factor determinante en su propia vocación artística. Los amigos de años posteriores, en plena etapa profesional, entre quienes me incluyo, reconocemos, de forma unánime, sus virtudes y talentos extraordinarios.

Se agrega a los testimonios mencionados algunos homenajes aparecidos en los diarios *El Comercio* y *Expreso*, en la revista del Conservatorio Nacional de Música y en discursos pronunciados en fechas conmemorativas del fallecimiento de Enrique Pinilla: las palabras de Manongo Mujica, talentoso percusionista y sobrino del compositor; de Armando Robles Godoy, cineasta (amigo con quien Enrique colaborara musicalmente a lo largo de muchos años); del compositor Enrique Iturriaga; de Armando Sánchez Málaga, director de orquesta; de Isaac León Frías, crítico de cine; del poeta y dramaturgo Juan Ríos y del periodista Jorge Benavides. Reafirman todos ellos, en emotivo recuerdo, los sentimientos de admiración, reconocimiento y respeto en unánime y fraterno gesto ofrendado al compositor.

La pasión modernista de Enrique Pinilla, siempre en perfecto equilibrio con el sereno juicio sobre lo peruano, fue un rasgo permanente en su diario quehacer musical, en sus pronunciamientos críticos y en sus incansables búsquedas estéticas y técnicas que bien pueden calificarse de ejemplares en la historia de la música y de la cultura peruana.

Cómo no apreciar su niñez enriquecida por concepciones y juicios de hombre mayor y cómo, en la etapa adulta de su vida, no admirar su madurez espiritual llena de rasgos de pureza infantil incomparable.

Marisa Pinilla de Mujica

Aunque durante los primeros años de mi niñez Paco era tan sólo el menor de los tres hermanos, rápidamente descubrimos, Toño y yo, lo genial que era nuestro hermano.

Paco era muy silencioso. Yo sé que a mí me quería mucho, pero era una de las personas que no decía lo que sentía. Esto es lo primero que me acuerdo de él.

Paco no tenía mayor contacto con los visitantes mayores, era muy tímido, él escuchaba las conversaciones de las personas adultas, pero no participaba. Tocó el piano desde muy niño y su única preocupación fue la música.

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

Malambito fue la casa de los abuelos; ya no existe, desgraciadamente; era una casa grande, con una amplia terraza jardín. Quedaba frente al Colegio de la Inmaculada, detrás de La Colmena. Allí nació Paco.

La casa de Malambito está llena de anécdotas. La visitaban personas más para hacer música que para otra cosa. Allí llegaban también los criollos, entre ellos los hermanos Andrade.

Mi mamá y mi abuela eran muy aficionadas a la música. Tocaban el piano, generalmente mazurcas y canciones antiguas.

Mi madre, artista, tuvo la suerte de encontrarse con un gran hombre que la respetó y supo valorar su talento. Yo recuerdo que nosotros no podíamos caminar fuerte cuando ella dormía. Por las noches componía, escribía, daba conferencias. Tuvo una gran inclinación por mi hermano; Paco heredó mucho de ella. Mi padre fue un hombre culto, generoso, abierto y franco, apegado a sus hijos; frecuentemente nos invitaba al cine.

Del interés por la música que heredamos de nuestro padre, fue Paco el que verdaderamente se dedicó a ella en cuerpo y alma.

Paco fue también un gran maestro. Para mi hijo Manongo, mi hermano fue el mayor profesor. Formó a Manongo musicalmente transmitiéndole sus conocimientos y experiencias. Hoy, cuando oigo la música de Manongo, me hace recordar mucho a Paco, ella refleja sus enseñanzas.

Sobre Paco deben de haber muchas anécdotas, pero recuerdo una en especial, un poco triste, es la que me sucedió cuando tuve la mala suerte de perder a mi marido. Paco, casualmente, me llamó por teléfono sin saber lo que había pasado. Le conté lo sucedido y, por sola respuesta, dijo: "¡Ah, caray!", y colgó. Luego, días después, recibí una carta de él donde me manifestaba que lo que más le había dolido era no haber podido decirle a Manongo lo mucho que lo quería y lo agradecido que estaba por el apoyo que recibiera. Paco era un niño grande. Recuerdo que en los compromisos sociales se iba al jardín y les decía a mis hijos: "Vámonos al otro lado, vámonos a hablar otro idioma, eso me aburre...".

A nuestro tío Manuel Eduardo Sánchez-Concha le encantaba la marinera. Era un gran bohemio, mientras que Toño con el cajón y yo con la guitarra cantábamos música criolla. Paco engrandecía estas melodías en forma de música clásica, e insistía sobre la necesidad de "agarrar" el ritmo de la marinera, y él mismo nos indicaba con la voz el verdadero compás: "ecum drecum... cum drecum... cum dum dum...".

Mi padre murió cuando él tenía 11 años, entonces yo me convertí un poco en mamá de él y lo hacía estudiar. Me tenía miedo y mucho

respeto. Paco era el engreído de mi mamá, y por lo tanto yo tenía que representar la parte dura de la familia.

Cuando terminó el colegio y entró a la universidad, comprendí que su máxima aspiración en la vida era llegar a ser músico. Fue entonces que lo animé a ir a estudiar a España, al Real Conservatorio de Música de Madrid. Allí terminó sus estudios, y luego en Alemania fue donde completó su carrera como compositor, ante la admiración del maestro Blacher, quien me escribió un día diciéndome que su alumno ya no tenía más que aprender y estaba listo para volver al Perú.

Alguna vez Juan Ríos comentó que si realmente Paco pudiera hacer algo, sería aprender música. "Llévalo a España para que estudie", dijo. Paco estuvo muy unido a él en París. Juan era mayor y tenía ideas muy radicales. Fueron muy amigos.

Curiosamente Paco también había encontrado el amor, y me pedía que fuera yo su madrina de boda, pues deseaba regresar a Lima casado con Rafaela, su novia del alma. Por tal motivo viajé para la boda, que se realizó en Asturias, muy íntima y mágica, al estilo de Paco, rodeados por una vegetación exuberante, melodiosa cascada en la Gruta de la Virgen de Covadonga, frente a la tumba del gran Don Pelayo, con coro de monaguillos que cantaban *a capella,* como los propios ángeles.

Mi relación con Paco fue muy estrecha, así como la de Manongo, mi marido, y la de mis hijos. Todos lo adoraban; podían ver en él a un amigo, a un maestro y también quizá a otro niño con quien compartir sus inquietudes y sueños; pero, por sobre todo, era alguien a quien admiraban y querían profundamente.

*Julio Ludowieg**

Después de una ausencia de más de 50 años, regresé a Lima en octubre del año pasado con el recuerdo de muchos nombres, pero encontré a muy pocos amigos aún vivos. Por esto, tengo pues mucho gusto en servirle en lo que yo recuerde.

Me alegro de que usted ponga la luz que merece el arte de Paco Pinilla. Especialmente para mí, que conocí solamente sus aspiraciones. Yo lo vi a él por primera vez en la Academia Bach, los dos teníamos la misma edad (16, 17 años) y estudiábamos piano con el mismo maestro. Pero él tenía más interés en la composición y parece que la Academia no le daba el apoyo necesario para su inclinación. No estuvo mucho tiempo en ella; después de mi llegada él la dejó.

Nuestra amistad se desarrolló cuando Paco me invitó a su casa en la avenida Arenales. En verdad, una casa muy imponente, como un castillo por dentro y con una familia muy acogedora. Fue éste el lugar donde Paco, yo y, entre otros, José Malsio nos reuníamos para escuchar música y hablar de los compositores antiguos y modernos

---

* Misiva a Edgar Valcárcel enviada desde San Bruno, Estados Unidos, el 10 de marzo de 1999.

y discutir la música que se escribe pero no se toca. Yo creo que esto último fue la ambición de Paco, la raíz de su persistencia en ser un compositor, y también la de José Malsio y de mí: hacer lo que no se ha hecho. Y no tengo duda de que esto fue lo que Paco hizo con su vida.

Al cabo de dos años mi ambición por el arte y la música cambió por el de la ciencia. A Paco lo veía con muy poca frecuencia y menos aún a los amigos con los cuales yo tenía un vínculo artístico. Y quisiera decirle más, amigo Valcárcel, pues en realidad hay más; pero mi memoria no me permite recordar claramente.

Rodolfo Ledgard

Paco, desde pequeño, ansiaba relacionar las actividades del hombre y del artista a través de los siglos. Precisamente, estuve recordando con unas amigas que Paco solía hacer una circunferencia muy grande en un cuaderno de dibujo. Se pasaba horas dividiendo esta circunferencia como si dividiera una torta, poniendo en cada segmento una determinada actividad artística que luego la relacionaba con la música, el canto o el ballet. Con la letra muy chica iba cambiando, constantemente, las diversas disciplinas que él lograba agrupar por acá y por allá, borrando y volviendo a poner cada dato en su lugar. Cada vez iba agrandando más y más el panorama. Estaba obsesionado con la relación de la música con los demás hechos de la historia. Ésta ha sido siempre la tendencia en él, entender las cosas así, panorámicamente.

Don Antonio, su padre, llevaba a pasear a todos los amigos, pero Paco se quedaba para escuchar música y para "dirigir" algunas obras con la ayuda de la ortofónica. Memorizaba con una facilidad enorme los diversos temas de las sinfonías de Beethoven y se ponía tan entusiasta que era emocionante verlo entregado a dirigir con sus manos. Tenía una tendencia crítica muy fuerte para todos los que estaban en torno a él. Cuando una persona se salía un poco del nivel

que Paco creía debería mantenerse en las conversaciones, le llamaba la atención.

Recuerdo aquella anécdota de un amigo suyo que le dio a conocer una composición para piano. Paco la encontró tan pueril que organizó a los presentes para hacer gimnasia rítmica. El autor, que padecía de la vista, se molestó cual furioso adolescente. Paco le dijo entonces: "No te preocupes que cuando te quedes del todo ciego vas a hacer buena música".

Su papá murió cuando él tenía 11 años. Era un niño, por eso es que no se sabía por dónde se iba a definir y si realmente iba a tener una necesidad futura de expresarse seriamente en la música. No sabíamos lo que iba a pasar, pero el hecho de que trajera a otros niños de su edad a su mundo musical revelaba que había en él algo que lo impulsaba constantemente hacia el arte.

Su rebeldía e independencia escolar se manifiestan en esta anécdota: Estábamos reunidos Marisabel, Antonio y yo en la casa de Arenales y, de pronto, se oyó el teléfono. A mí se me ocurrió contestar mientras los demás conversaban. Era Paco, quien dijo: "Rodolfo, tienes que venir por mí, estoy en el colegio; quiero que vengas... es urgente". Yo tenía en ese entonces una motocicleta con la cual me movilizaba, y fui a verlo.

La llamada de Paco produjo sospechas porque fue a una hora que no era la indicada para dejar el colegio. Cuando llegué, él me estaba esperando en uno de los patios y me contó que había tenido un gran encontrón con uno de los religiosos a cargo de la clase. Éste le había reprendido y recomendado que, durante las vacaciones, se dedicara a la lectura seria y no perdiera ninguna hora en ociosidades que conducen a los jóvenes a serias perturbaciones. El religioso se había expresado así, con severidad conventual, y consideraba "perturbaciones" al hecho de recluirse solitariamente, leer novelas o tocar el órgano en la capilla. Finalmente, yo pregunté qué era lo que realmente había pasado. Paco contó que el religioso lo había amonestado y que él montó en cólera y le dijo: "Padre, usted es una bestia...", y allí terminó todo.

Paco escuchaba música permanentemente en su casa, en especial con su abuelita Zoila Aramburú de Sánchez-Concha, pianista y persona amorosa por quien Paco sentía especial cariño. El ambiente hogareño fue extremadamente estimulante; para mí mismo fue deter-

minante en mi formación intelectual. Don Antonio Pinilla era un hombre excepcional que brindaba su rica biblioteca y discoteca a todos los jóvenes amigos e ilustres visitantes nacionales y extranjeros que concurrían a la casa de Areńales.

Paco estuvo siempre preocupado por la musicalidad de las palabras y un día me mostró un pequeño escrito que él había inventado:

Quién se mira en las dumlas calunetas.
Quién raguzna en los montes epivesnos.
Trailaban en los fusques los fenares
con el somirar lúngueo de las zitas.

Muchos años después, en mi cátedra de Literatura Contemporánea en la Universidad Nacional de San Marcos, escribí estas líneas en la pizarra sin decir a quién pertenecían, y pedí interpretaciones a mis alumnos, entre quienes estaban José María Arguedas, Arturo Salazar Larraín, Sebastián Salazar Bondy y otros; todos se quedaron encantados con esa estrofa que no llegaron a entender del todo pero que era extremadamente sugerente por el apego al sonido de la palabra: una verdadera jitanjáfora.

En aquella época hubo una interesante producción literaria; aparecieron las revistas *Tres* y *Las Moradas*. Fue una época de emergencia de escritores procedentes, muchos de ellos, del Colegio Alemán, el de la avenida Bolivia, no el de Miraflores. Este hecho lo ha destacado Estuardo Núñez.

Fue una época en la que nos visitaban grandes músicos como Erich Kleiber. Con Paco asistimos muchas veces a la cazuela del Teatro Municipal, en donde se veía a algunos jóvenes que llevaban sus partituras. Andrés Sas fue un gran promotor de la música de cámara. En fin, fue una etapa muy productiva para el país. Muchos escritores y músicos asistieron a la casa de Paco, entre ellos Alfonso de Silva, autor de hermosos *lieder* que fueron publicados en la revista *Tres*.

En aquellos momentos yo no pensaba que Paco se decidiría a ser músico, porque lo mismo se hubiera inclinado por la literatura o por el teatro. Recuerdo que todos se burlaban cuando él visionariamente realizaba sus juegos literarios. Estuvo muy informado de los trabajos de Huidobro y de todos los poetas vanguardistas.

Recuerdo, pues, que aquella *mezzanine* de la casa de Arenales no sólo tuvo importancia en los valores de orden social y emocional, sino también en la repercusión cultural para todos los que asistimos a las memorables veladas que don Antonio Pinilla convocaba.

Hernando Cortés

No recuerdo exactamente cuándo conocí a Paco: me parece que fue en Madrid, pero no sé en qué ocasión ni si alguien me lo presentó. Recuerdo, eso sí, la casa donde vivía: Sagasta Nº 23; acudí a ella a menudo, dos o tres veces por semana, y conocí a todos los personajes que la habitaban, uno de ellos un aragonés que estudiaba cine. En aquella pensión estaban solo dos estudiantes alojados, él y Paco; pero no puedo olvidar a Luis, el hijo de la patrona, un muchacho retrasado que inspiró a Paco historias que nunca supe si eran realmente de Luis o inventadas por la copiosa imaginación de Paco.

También recuerdo otra casa en la que se alojó Paco: en la calle Jorge Juan. Carlos Bernasconi, otro gran amigo nuestro, quería esculpir la cabeza de un personaje de la misma casa. La cabeza y el rostro de este hombre, que había sido marino, eran hermosísimos. Todos coincidíamos en que se parecía mucho a Manuel Prado. Un buen día, Mauricio, que así se llamaba él, se suicidó. Contaba Paco que en aquella pensión había un piano (ya que lo necesitaba para sus prácticas) y que Mauricio se pasaba todo el día sentado frente al piano tocando y repitiendo una sola nota. Era un individuo enfermo, debía de sufrir de esquizofrenia, secuela producto del impacto de la Guerra Civil. Paco, con su incansable sentido del humor, un

poquitín cruel, decía que una mañana, al afeitarse, Mauricio se cortó la cara y dijo: "¡Oh! la vida es una m..." y se tiró por la ventana. Todo esto sucedía por los años cincuenta. Yo, cuando llegué a Madrid, fui a vivir en una pensión en el barrio de Argüelles, donde también paraba un muchacho llamado Odón Alonso. Él me presentó al filósofo Ortega y Gasset. Odón Alonso, que más adelante adquirió prestigio y llegó a ser director de la Orquesta Nacional de España, estudió con Paco en el Conservatorio de Madrid.

De Malambito, casa de los Piqueras y los Sánchez-Concha, lo que recuerdo está relacionado con un tío mío, hermano de mi padre, que era el novio eterno de Maricucha, hermana de María Isabel, la madre de Paco. A Malambito he ido cuando Paco no estaba en el Perú, en un tiempo en que visité a Jorge Piqueras para un trabajo de teatro. Con Paco, posteriormente, fui en varias ocasiones a ver a su madre, cuando habían vendido Malambito y vivían en la avenida Tacna.

Volviendo a las épocas de Madrid y, más tarde, París y Berlín, ligo esta ciudad en mi memoria con un amigo común, Luciano Herrera, al que llamábamos "Herrerita" porque era flaquito y chiquito. Había nacido con el cordón umbilical enredando pies y manos. Por eso, el médico que lo recibió, en un gesto que le honra, le hizo cortes al nacer, habilitándole ambas extremidades, sobre todo los pies para que tuviese el equilibrio necesario. "Herrerita" era una persona sumamente enterada en muchas artes, así es que a su retorno a Lima Paco consiguió que lo contrataran en el diario *Expreso* como crítico musical. Falleció y todos sus amigos lo sentimos mucho. Paco y él vivieron juntos en una pensión de Berlín.

En Madrid, en la casa de Sagasta Nº 23, solíamos leer obras de teatro Julio Ramón Ribeyro, Paco y yo. De allí surgió la idea de escribir la obra de teatro *El tractor quedó atascado.*

Recuerdo también que una amiga que años más tarde trabajó haciendo un importante rol en la película *Viridiana* de Luis Buñuel, Margarita Lozano, iba a ser la protagonista de la obra de teatro que yo comencé a dirigir con ayuda de Paco. Era la época en que él y yo estudiábamos cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid. Los trabajos de mesa los hacíamos en el sótano de un cafecito, casi al arranque de la Gran Vía, donde solíamos trabajar hasta las tres de la mañana. Pero sucedió algo muy curioso. Se presentó en Madrid una compañía argentina con la misma obra. Ahí se acabó el proyecto.

En París asistíamos con Paco a la cinemateca, a las tres funciones diarias. Eso duró varios meses. Por aquellos tiempos, íbamos a menudo a visitar a Jorge Benavides, quien vivía en el último piso del hotel donde yo estaba alojado también.

Con relación a la experiencia musical de Paco, recuerdo muy bien su presentación en El Ateneo de Madrid, que era el centro más importante de la actividad artística. En El Ateneo, Paco presentó sus propias composiciones para piano. Muchísimos años después, estrené en Lima una obra mía y, por supuesto, inmediatamente pedí a Paco que me hiciese la música.

A lo largo de mi carrera como director de escena he empleado la colaboración de varios músicos peruanos. Pero nunca encontré uno como Paco que comprendiera tan bien, sin mucha explicación de mi parte, los requerimientos musicales de una obra teatral. Por ejemplo, la fácil comprensión melódica para las canciones que los actores debían de ejecutar.

Paco, sin desmerecer las cosas que hacía y sin perder su estilo, abordaba con gran soltura mis propuestas teatrales. En *Los conquistadores,* los actores inmediatamente, y sin mayor experiencia musical, entendían la música de Paco. Así también sucedió con *La Ciudad de los Reyes,* otro ciclo de canciones que Paco compuso para el viaje a Buenos Aires.

Miguel Narros, director de teatro muy importante en España, apreció en Paco no sólo su talento musical, esta aptitud –poco común en los músicos– de pensar en los actores que intervenían en la interpretación. De esta relación con Narros nació, me parece, el concierto de violín que Paco proyectara y que originalmente sirvió como música para un encargo de este director.

Lo que digo del teatro ocurrió también en el cine. Cuando a Paco le pedían que hiciese música para tal o cual película, ponía todo de sí y por ello sus trabajos no fueron superficiales sino composiciones hechas con mucha seriedad... y siempre pensando en los demás.

Paco fue un humanista que abarcó todas las expresiones del arte: cine, teatro, novela, música; y todo lo hizo no como un aficionado, sino con categoría profesional.

En lo que respecta a la relación de Paco con su propio país, el hecho de que Mejía Baca le encargara escribir uno de los tomos de la *Historia de la música en el Perú* es un índice del respeto que se le tuvo en el campo de la investigación musicológica.

¿Qué más puedo decir yo de una de las personas que más he querido en mi vida? La verdad es que el tiempo es muy traicionero, pero puedo afirmar que hasta hace unos años pensaba diariamente en Paco y me decía a mí mismo (como si él siguiese vivo): "Esta pieza musical tengo que hacérsela oír a Paco" o "Estoy seguro de que no conoce esta obra teatral" o "¿Qué opinará Paco de esta película?". El tiempo nos va alejando imperceptiblemente de los muertos que amamos. En estos años de ahora ya no tengo a Paco en mi memoria cotidianamente... aunque su recuerdo siga inalterable.

Paco fue una de las personas más extraordinarias que yo haya conocido. Él era, a mi entender, un genio, porque sólo así pudo darse esa amplitud creativa. A él no le importaba la forma sino la expresión, cualesquiera fuesen los canales artísticos para realizarla. La inocencia que a él le servía para acercarse a personas y cosas era su rasgo típico. Ése es un atributo de los genios.

Existe una promesa que nos une todavía. Paco en una ocasión leyó una pequeña comedia mía y me la pidió para componer con ella una ópera. Yo nunca se la di pues a mí el texto no me gustaba del todo. Sin embargo, en los últimos años de su vida, Paco me pidió que hiciese un libreto a partir del drama *Máscaras negras* de Andreiev, con eso él haría una ópera, una ópera ambientada en el virreinato del Perú. Bueno, todavía estoy en deuda con él.

Celso Garrido Lecca

Mis primeros recuerdos vienen del Colegio de la Inmaculada, donde Paco y yo éramos compañeros en el cuarto año de primaria. Otro compañero de aquellos años fue Arturo Salazar Larraín, con quien frecuentábamos el mismo grupo con inquietudes afines. Allá por el año 39 o 40 iba a casa de Paco en Arenales y siempre buscábamos grabaciones que nos pudieran motivar. Hay algo muy importante en esta amistad de juventud. No podría afirmar que Paco me indujera a ser músico, porque yo ya tenía una vocación definida, pero estoy absolutamente convencido de que él fue la persona que contribuyó de manera decisiva a encaminar mi vida hacia la música. Mi propia vocación se vio fortalecida por este diálogo permanente, por el hecho de reunirnos en su casa con jóvenes artistas e intelectuales, preferentemente en los meses de verano en que había mayor contacto y tiempo para ir a la playa o al cine. En esos días, precisamente, escuchábamos las nueve sinfonías de Beethoven, desde las nueve de la mañana hasta las 10 de la noche.

Los artistas que asistían a la casa de Arenales eran Salazar Bondy, Piqueras, Sologuren, Eielson, Szyszlo y Román. Esa época es como una pintura muy clara para mí. Por ejemplo recuerdo las veces que visité la casa de Malambito acompañando a Paco a buscar agujas de

cactus que él usaba en su vitrola de cuerda. Siempre me prestaba libros. Alguna vez viajé a Arequipa con mi padre y él se preocupó por brindarme un completo material de lectura: *La odisea*, obras completas de Platón, teatro griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides), el *Quijote*, *Cyrano de Bergerac*, obras de Bernard Shaw. Esto sucedió cuando cumplimos los 15 o 16 años.

Alguna vez he tratado de definir la personalidad de Paco. Creo que era fundamentalmente un hombre lúdico. Su juego lo llevaba a comportamientos inusuales, casi surrealistas o hasta los chismes domésticos a los que recurría con sensibilidad y franqueza absolutas. En su actitud no hubo maldad. Con Sebastián Salazar Bondy, que también era muy gracioso, y Román, aquel personaje de novela al que Paco llamaba Beethoven por su melena, inventaban cuentos y hacían las locuras más increíbles. Pienso que estas escenas surrealistas se adelantaron a los *happenings* de la vanguardia de los sesenta. Paco inventaba frases y hacía poemas como éste que todavía recuerdo después de tantos años:

> *Causas nimias engendran a factores sedentarios de inmediata indiosincrasia, debida a la superflua y nociva prosapia que radica en el vulgo apócrifo...*

En todo esto ya había una influencia de Huidobro y Apollinaire.

Es conveniente recordar algunos fragmentos de su "diario" que dibujan admirablemente su personalidad de ese entonces: "Hoy sábado regué el jardín y fui a la 'Herradura' con un libro de Cervantes. Estuve con Portugal y... (no sé quién era), y en la tarde vino Celso, como en los sábados del colegio, para escuchar Bach, Mozart (la *40*) y *Escenas infantiles* de Schumann. Le toqué mi *Ballet futurista* y su comentario fue: 'Debe de ser muy bueno en su estilo, pero a mí me parece pésimo'. Luego él tocó una composición suya, dijo que tenía más y comentó: 'Es un tema de sonata. Estoy decidido a enseñarle lo poco que yo sé de música con relación a la composición'".

Los estudios musicales de Paco en aquella época fueron irregulares, pero su talento, sus condiciones musicales innatas, cubrían con ventaja aquella deficiencia. Su música de juventud era más bien de corte rapsódico. Escribía poco, puesto que era un gran improvisador. A veces su madre le pedía que tocara sus composiciones para

sus amigas. Paco accedía gustoso, sin asombrarse, y con su acostumbrada ingenuidad iba paulatinamente espantando a las señoras. Obviamente, estas primeras obras eran incipientes.

Paco tenía inclinación por la música negra, el tondero y la marinera, que perduró en los años posteriores. En su casa de Arenales y en Malambito se escuchaba frecuentemente la música de jarana.

Su padre, cónsul de España en el Perú, fue un hombre muy culto, a quien no llegué a conocer. Poseía una gran biblioteca y muchos discos para esa época, con la más reciente información. Escuchábamos principalmente a los clásicos. En ese entonces no me sentía interesado por el impresionismo. Yo no tenía un espíritu muy inclinado a la vanguardia, pero fue Paco quien me impulsaba a acercarme a las nuevas corrientes artísticas. Por eso, ya lo dije antes, él tuvo una gran influencia en mi vida musical, y creo que en la de Malsio también.

Recuerdo con mucha emoción una anécdota de nuestra adolescencia. Yo estaba enamorado de una niña de 14 años que frecuentaba la Herradura y a la que dediqué un poema. Paco obviamente estaba enterado de todo. Muchos años después, gracias a su prodigiosa memoria, me entregó una copia con su puño y letra del poema que había recordado. Para mí estaba completamente olvidado y era un adefesio adolescente, pero este gesto de Paco era, por sobre todo, un hermoso recuerdo suyo que yo guardo con especial cariño.

Paco era una persona con una inquietud cultural extraordinaria. Tenía una sed de información inusual para la juventud de entonces y ni qué decir de la actual. Tenía talento para todas las manifestaciones artísticas. Fue un hombre polifacético, con permanente sed de conocimientos y con ese sentido lúdico que nunca lo abandonó. Creo que fue desde niño muy generoso, muy sincero y muy auténtico. Permanentemente tuvo la vocación de niño. Podría aparecer como un hombre frívolo porque siempre estaba haciendo ese tipo de juegos y bromas que lo caracterizaba, dando respuestas fuera de lo común y con la impresión de querer ser original ante quien no lo conocía, pero en él todo ese comportamiento era absolutamente auténtico. Este comportamiento, desconcertante a veces, era parte de su naturaleza.

Recuerdo, por ejemplo, que en el año 1974 el Ejército Peruano convocó a concurso para la composición de una sinfonía dedicada

UNIVERSIDAD BIBLIOTECA DE LIMA
95081

a la conmemoración de las batallas de Junín y Ayacucho. Paco fue uno de los concursantes. Luego que se escuchó todas las partituras presentadas yo le dije: "Oye, Paco, ¿no se había propuesto que se incluyera el Himno Nacional en la composición?"; a lo que Paco contestó: "Sí, sí lo puse, pero en las violas para que no se oyera". Dime si eso no es un juego. Para él la amistad era una cosa profunda, siempre sostenida por el afecto. Por lo general era muy seco, poco demostrativo emocionalmente, pero en ciertos hechos era sorprendente su bondad y su calidad humana. Creo que fue un humanista cabal. A los 14 años me hablaba con gran soltura de las obras de Pico de la Mirandola, de quien yo no tenía ni la menor idea. Él hacía gala de esa información, no para opacarme, sino porque le gustaba descubrir a los grandes protagonistas de la cultura.

Fundamentalmente era un fabulador. Si él hubiera tenido la posibilidad de concretar todo su mundo interior con esa rica imaginación que poseía, hubiera sido uno de los escritores sobresalientes del Perú contemporáneo. El cine lo fascinó desde adolescente. Me acuerdo que íbamos algunos días a dos funciones (vermut y noche) a la cazuela del cine San Martín. Creo que desde esa época el cine le proporcionó esa posibilidad de expresión que lo proyectaba en su vida, siempre hacia adelante.

José Malsio

Nos conocimos un invierno de los años treinta, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando regresamos con mi madre de Estados Unidos. Paco estudiaba la secundaria en el Colegio de la Recoleta en tanto que yo lo hacía en el Italiano.

Solíamos conversar, con Ducasi, mientras nos llegaba el turno de la clase de piano, y con el joven Ludowieg, buen compañero de colegio, que me llevó al Instituto Bach, donde los cuatro estudiábamos con Carlos Sánchez Málaga.

Llegado el verano, Paco, con las bellas Marisa –su hermana– y Augusta –su prima–, los hermanos, mi querido amigo Xavier Abril y yo nos encontrábamos en la Herradura. Allí, después de asolearnos en las arenas de la playa nos sumíamos en muy diversas y simpáticas conversaciones surrealistas, al tiempo que los Piqueras se dirigían al agua con espectaculares saltos mortales "acrobáticos", Paco y yo nadábamos en un insondable y peligroso "mar adentro", continuando el surrealista diálogo en el que Xavier nos iniciara. Nuestro poeta nos acompañaba espiritualmente desde la orilla hasta que se nos perdía de vista tras las enormes olas, por las que, entre temerosos y enardecidos, aguardábamos el próximo remanso para salir de ese caprichoso océano.

De vuelta a casa, después del almuerzo, las tardes de ese primer verano (al que habrían de seguir otros tantos veranos inolvidables) las pasamos escuchando música hasta cuando terminamos el colegio. El padre de Paco, fallecido años antes, "nos dejó" –bien vale decirlo así– una discoteca bastante rica que incluía obras de impresionistas y modernos. Recuerdo que en ella escuchamos por primera vez a Stravinski.

Paco y yo estudiamos tardíamente. Yo me inicié a los diez años. Tan pronto nos dimos cuenta de que a ambos nos gustaba la música, se creó la indisoluble amistad que nos unió toda la vida.

En la casa de Arenales nos sentábamos al piano y tocábamos nuestras primeras obras: una pequeña obrita que yo escribí, titulada *Ciudad de tinieblas*, y otra de Paco, con el nombre *Los encantadores de Don Quijote*; linda pieza que a mí me gustaba mucho. Cambiábamos entonces impresiones sobre éstas y otras composiciones, como lo hicimos siempre.

Tal amistad con Paco no podía estar exenta de las muchísimas y muy variadas anécdotas, desde aquéllas de nuestro primer verano en la playa. Aún recuerdo nítidamente cierto día cuando, riendo a morir, observé a los hermanos Pinilla y a sus primos Piqueras saltando desde la ventana de la *mezzanine* de la casa de Arenales hacia un montón de cojines sacados de la sala y colocados como colchón en plena acera. Esta operación de saltar y regresar al entrepiso se repetía varias veces. Eran jóvenes juguetones, muy inquietos...

Recuerdo también la casa de Malambito y el estudio que el escultor español Piqueras Cotolí, ya fallecido entonces, padre de los primos de Paco, construyó en la huerta de atrás. Asombrados, veíamos el diestro manejo del capote de toreo que tenía Jorge Piqueras o el toque de flamenco en la guitarra. Paco, extasiado y sonriente, contemplaba a sus primos trepar por una soga a un hermoso ficus en cuya copa habían construido una cabañita en la que permanecían hasta la media noche. También estaba Piqueras, el "mimo", encerrado tras unas rejas, puerta de un vetusto cuarto sin techo, cantando imaginarias arias wagnerianas a voz en cuello...

Muy aparte de todo ello, cabe mencionar que la casa de Malambito tenía un zaguán decorado con huesecillos humanos incrustados entre las lajas y adoquines del piso, entre muchas otras curiosidades, dada su antigüedad. Podría decir que esta casa, a diferencia de la de

Arenales, era una mansión llena de sorpresas y situaciones alucinantes.

Recuerdo con simpatía a Celso Garrido Lecca, a quien Paco me presentó. Un solitario de las playas, ejecutando obsesivamente en el piano el célebre acorde de "La danza de los adolescentes" de *Le Sacre.* Y también recuerdo a otro compañero de colegio, Armando Guevara Ochoa, ejecutando su concierto de violín con sus cadencias y anotaciones de "pajaritos ad libitum" en la partitura, con marcadas influencias beethovenianas.

De aquella época recuerdo a otros visitantes habituales de la casa de Arenales: Carlos Raygada, el crítico, el pianista Ibáñez y un pintoresco personaje de apellido Román, al que apodamos "Beethoven", gran aficionado, famoso por guardar celosamente la batuta de Erich Kleiber hecha trizas en alguna siniestra ocasión musical.

Surgió de pronto, como de la nada, la Orquesta Sinfónica Nacional en diciembre del 38, que constituyó un hito en la historia y desarrollo cultural de la nación, hecho reconocido por la significativa e importantísima "labor" que desempeñó en brevísimo lapso. El Teatro Municipal se convirtió en centro cultural con increíble fuerza de convocatoria. Los espíritus más antagónicos de nuestra *inteligentzia* se encontraban bajo el mismo techo. Algo notable en aquellos tiempos de *tutti sempre divisi.*

A mi parecer, nuestra preparación musical temprana se debió a la rica información que nos brindó la discoteca del padre de Paco, pues gracias a ella nos enteramos de muchas cosas que nutrieron el mundo musical de ambos, y también a la aparición de aquella orquesta y a los intérpretes –solistas y directores– que actuaron con ella.

¿Se encontrarían nuestros orígenes en la legendaria casa, en la discoteca del padre de Paco, en la abrumadora información cualitativa de los maestros que nos visitaron o en la Orquesta Sinfónica Nacional, una de las mejores en cualquier escenario de esa época? La verdad, no me explico por qué quisimos y logramos escapar al cielo tan encapotado y estrecho de nuestro medio, aparte de las fabulosas pero adventicias experiencias de esos juveniles años.

El año 1943 viajé a Estados Unidos. Había decidido estudiar música en serio y no podía hacerlo en Europa debido a la guerra. En aquella oportunidad, el año 1946, nos encontrábamos en Panamá

con Paco y Marisabel, su madre, ellos en viaje a Europa y yo a Lima por un mes, para luego regresar a Nueva York, para asistir al estreno de una obra mía.

Habiendo estudiado con Hindemith, fui a trabajar composición con el gran maestro Arnold Schönberg, con quien se creó una entrañable amistad. Al partir me dio algunas recomendaciones para músicos en Europa, entre ellos René Leibowitz. Llegado el otoño de 1948 viajé a París y pude encontrarme con Paco después de cuatro años.

Los primeros recuerdos son del Parc Monçeau y las visitas con Paco a la tumba de Chopin. A los tres días, mi requerimiento de que no hablaríamos más en español hasta que yo pudiera hacerlo en francés fue la locura. En la Comédie Française, donde íbamos a ver a clásicos como Racine, Molière y otros, le dije a un niño que comía naranjas arrojando involuntariamente las cáscaras sobre mi espalda: "Pas d'orange sur le dos"; "Ja, ja, ja", se rió Paco, y dijo: "Parece que ya lo hablas, ¿ah?".

Luego, el departamento en Passy, Chez Madame Jussan y su hija, "pianista" que conocía a Prokofieff; estaba medio loca, al parecer. A ese departamento fueron a refugiarse primero Eielson, recién llegado del Perú con sombrero y todo; después Bresciani y finalmente Carmelo Arden Quin, uruguayo.

Cuando falleció la dueña del departamento, un poeta-pintor (Eielson) y dos pintores (Bresciani y Arden Quin) se mudaron en "bicicleta" y fueron demandados por algún cargo imaginario por el hermano menor de esa singular familia francesa.

Javier Pérez de Cuéllar, nombrado por esa época –no recuerdo en qué cargo– en la Embajada del Perú en París, asumió la defensa de Paco, domiciliado hacía tiempo en otra casa.

En París, yo había concluido mi *Danza* para orquesta, Paco había llegado de Madrid a nuestro hotel Du Poitu y no podía subir con su maleta. El dueño del hotel, muy amigo nuestro, decía: "Mais ça pue trop monsieur"; debimos dejar la maleta en el depósito del hotel, de la cual, después de un tiempo, Paco sacaba la ropa para volvérsela a poner.

Debí escribirle a Marisa, a solicitud de Paco, diciéndole que sería bueno para él venir conmigo a Inglaterra para conocer al pianista Fred Marvin, quien estrenaba una obra mía en Londres, a fin de

mostrarle algunas de sus composiciones que podría tocar. Y así llegamos al país de los ingleses, con una gripe atroz y un colosal mareo de Paco en el *ferry* en el que cruzamos el Canal de la Mancha. Pero Paco no pudo mostrar su música a Fred, pues éste partía al día siguiente, pero sí conocimos a Alma Mahler, hija del gran compositor.

Paco era a la vez "fregado" y gracioso. Nos hacíamos bromas mutuamente. Pintábamos y dibujábamos y nos escribíamos en versos rimados.

A Xavier Abril, quien lo encontró en el puente Alejandro III después de años, de pronto le soltó su clásico "¡Hola!", lo que a Xavier no podía gustarle; pero, callado, le preguntó por sus poemas con palabras inventadas que escribía en Lima, a lo que Paco le contestó fluidamente: "Ya no escribo esas cosas, he quemado todo, pero me los sé de memoria".

Alguna vez, en Madrid, un crítico irreverente, refiriéndose a una presentación de Paco como pianista y compositor tocando nuestras obras "tempranas", lo calificó como una especie de ingenuo loco, autor de las cosas más increíbles que pasan en Madrid; crítica que lo enaltece porque algo similar sucedió con Debussy, Stravinski y John Cage.

Amigos en profundidad, y como músico y "acuáticos" que fuimos, no nos faltó en París alguna piscina en los veranos para hablar de música, de nosotros; ni piano o estudio con piano alquilado por horas, en el cual tocar nuestras composiciones a dos o cuatro manos.

En nuestra experiencia en los años vividos en Europa en "modo mayor", recuerdo las anécdotas relativas a los trabajos en busca de nuevas aventuras, amores de verano y las de necesidad vital. Recuerdo la foto de Paco con el pantalón remangado en una pierna y machete en mano en no sé qué trabajo de cosechas "dans la province"; las cartas románticas copiadas textualmente o traducidas, igualmente, que Paco remitía a distintas destinatarias.

Tremendamente significativos en nuestra relación de amigos fueron los conciertos que ofrecimos en las ciudades de Bonn y Viena. En cuanto a lo primero, recuerdo que el entonces embajador Walter Peñaloza me invitó para dirigir un concierto con la Beethoven Halle Orchester, en el que debía ofrecer obras latinoamericanas. Presenté

Canto para orquesta de Paco, mi *Danza* y además, claro está, una obra de repertorio. Para ese concierto elegí la obertura de Beethoven, *Leonora.*

El *Canto para orquesta* lo había escuchado previamente en su versión para canto y piano. Precisamente, fui yo quien le sugirió que lo instrumentara. Paco acogió la idea y realizó un acertado trabajo orquestal.

De este concierto conservo una anécdota. El oboísta de la famosa orquesta, quien no había sido muy amical conmigo durante los ensayos, más bien agrio y de adusto ceño, cuando terminó el concierto se acercó y me dijo: "I am very glad to greet you as a conductor", y yo le contesté: "Thank you, but I want to tell you that I will never forget your face". Para asistir a este concierto Paco vino especialmente desde Lima; recuerdo que fuimos muy bien atendidos por nuestros anfitriones. Años después vino el concierto que dirigió al alimón con Osterreiher en Viena. En él incluyó obras mías y suyas.

En nuestros primeros intentos de composición, que más eran improvisaciones de los tiempos colegiales, incursionamos dentro de lo vernáculo. Los míos muy pronto desaparecieron. Estuvimos, es verdad, muy al corriente de la existencia de las tendencias indigenistas. Yo me orientaba hacia la música fuera de todo lo referencial, "anecdótico", si se quiere. Y que pueda o no tener raíces originarias en lo que fuera es algo que ni siquiera se me ocurre pensar.

Curiosamente, si bien Paco tuvo presente las lecturas del libro de los esposos D'Harcourt, en lo vernáculo, en su música *sí* existió alguna causa referencial, pero, como la conozco y lo conozco, en ningún caso en "profundidad". Más allá de toda motivación externa, en lo hondo de su música, que era totalmente diferente de la mía, encuentro que estamos mucho más relacionados de lo que se podría creer.

En mi modesto modo de entender –Paco en sus circunvalaciones vernáculas en su música y, lejos de ello, yo en la mía–, los dos somos sólo músicos dentro del curso de la cultura artístico-musical de Occidente. Así lo veo en ambos. Esto es, sin lugar a dudas, lo que más nos ha unido íntimamente como amigos y como músicos en nuestro tránsito por la vida en esta tierra de Dios. De allí que nos pudimos aconsejar mutuamente y cambiar ideas sobre nuestras composiciones durante toda la vida en permanente y mutuo interés.

Armando Guevara Ochoa

La primera impresión que tuve de Enrique Pinilla –nuestro querido Paco– se dio en la etapa escolar, cuando vine del Cusco para estudiar en el colegio Raimondi. Por una casualidad, que resultaría providencial, la pensión donde me hospedaba quedaba a dos cuadras del colegio, sobre la avenida Arenales, y, para mayor coincidencia, justamente colindaba con la hermosa residencia de los Pinilla Sánchez-Concha. Gracias a ello fue que conocí a Enrique y también a los muy recordados Julio Ludowieg y José Malsio, ambos entrañables amigos del querido Paco.

Recuerdo un hecho anecdótico que Enrique citaba con cierta frecuencia, cuando rememoraba nuestro primer encuentro en esas épocas de mi temprana llegada a Lima: como nuestras viviendas eran vecinas, contaba Enrique que él escuchaba todos los días un violín cuya existencia y cuyas melodías lo tenían completamente intrigado, más aún porque su sonido provenía de algún lugar cercano a su azotea. Hasta que un día, impresionado por el repertorio violinístico que estaba escuchando –y, particularmente, por unos vibrantes aires andinos que oía por primera vez (y sobre todo, por lo insólito de su procedencia)– no pudo reprimir la curiosidad y subió corriendo a su azotea, desde donde pudo descubrir que en un precario cuartito de la azotea vecina había alguien que estaba tocando

el misterioso violín (que era yo, por cierto). Fue así como nació nuestra bella y entrañable amistad, que no dejó de enriquecerse permanentemente, gracias sobre todo a su nobleza y gran vitalidad.

El grato corolario de ese peculiar primer "encuentro en las alturas" , fue que me invitó a pasar a su casa para "bautizar" nuestra recién nacida amistad. Desde entonces, mis visitas a su casa fueron muy frecuentes y habituales y dejaron una gratísima huella en mi vida y en mi memoria, sobre todo por las bellas e inolvidábles veladas artísticas que Paco organizaba y conducía como el anfitrión más simpático que muchos hayamos conocido, derrochando fraternidad, talento y buen humor.

Y, a propósito de "bautizo", resulta imposible olvidar otra anécdota, compartida con dos amigos músicos de entonces que también frecuentaban la casa y las veladas de Enrique: el terrible trío (de travesuras) que coformaban –muy afiatados ellos– los muy queridos Pinilla, Ludowieg y Malsio, decidió una noche "bautizar limeñamente al serrano Guevara", de lo cual fui notificado muy solemnemente por Paco. Cuando les pregunté, entre inquieto y divertido, en qué consistía dicho "bautizo", ellos simplemente me invitaron a ingresar al automóvil de Malsio –un lujoso coupé– con zalamera cortesía, ubicándome en el asiento del copiloto. Entonces todos se vendaron los ojos, menos yo, y de pronto Malsio, al volante, arrancó el carro y cruzó velozmente y a ciegas las avenidas Arequipa y Arenales, sin parar desde la avenida Petit Thouars... ¡Ese fue mi gran "bautizo a la limeña"! del que sólo me repuse cuando lo celebramos de regreso a la casa de Paco, con su respectivo "vinillo".

Así era Paco en esa linda época: un muchacho muy divertido y tremendamente movido, especialmente cuando se juntaba con sus fraternos amigos Ludowieg y Malsio, con quienes conformaban una especie de "trio de monjes locos" de chispa inagotable.

Pero lo mejor, para mí, fueron las famosas veladas en la casa de Paco. Recuerdo que visité la casa de Arenales decenas de veces, permaneciendo en ella hasta la medianoche y a veces más tarde: era una casa muy hermosa, parecía una especie de castillo antiguo y tenía un gran salón muy acogedor con un balcón impresionante. Ahí estaba el piano de Enrique, con el que nos brindaba sus fantásticas improvisaciones. Recuerdo con mucha emoción esas veladas interminables en las que cada uno mostraba sus talentos, en un gratísi-

mo y fraterno ambiente que creaba y manejaba Paco con estilo insuperable, sin faltar nunca sabrosos bocadillos.

Esa casa fue un dinámico centro de cultura en el que, gracias a la fraterna generosidad de Enrique, pudimos conocernos y hacer amistad con muchos músicos, pintores, escritores, actores e intelectuales ligados al mundo del arte, todos los que mantenían excelentes relaciones con el propio Paco y con sus hermanos Marisa y Toño y sus maravillosos padres, hermosos personajes a los que recuerdo entrañablemente. Allí fue que conocí, además de Ludowieg y Malsio, a Javier Sologuren, a Sebastián Salazar Bondy y a Celso Garrido Lecca, entre otros artistas de muy grata recordación. Creo que alguna vez estuvo allí, también, Alfonso Silva, aunque no recuerdo los detalles pues en ese entonces yo era muy joven.

El ambiente musical de aquella época en Lima era, para mí, un tanto confuso e ingrato, pues mis raíces andinas –que no sólo nunca desconocí ni abandoné sino de las que siempre me he sentido orgulloso– me aislaba del círculo "oficial". Fue así que tuve una gran experiencia con Monseñor Pablo Chávez Aguilar y con Enrique Fava Ninci, mas no con Rodolfo Holzmann, que parecía no admitir –en ese entonces– otra propuesta que no fuera su propia doctrina europea. Sin embargo, recuerdo muy gratamente a Theo Buchwald, Bronislaw Mittman y los demás músicos de los primeros y hermosos años de la Orquesta Sinfónica Nacional, así como a Carlos Sánchez Málaga y, muy especialmente, a Roberto Carpio, inolvidable acompañante al piano en mis primeros recitales de violín.

Estos gratos recuerdos los asocio a mi entrañable amistad con Enrique Pinilla porque él fue, también, uno de los grandes músicos que me acogió no sólo con la amplitud y generosidad que brotaban de su clásica nobleza sino, sobre todo, con su profundo cariño y respeto por las raíces y las manifestaciones andinas de la peruanidad, que siempre han identificado mi obra musical y mi comportamiento personal. Es que Paquito era, desde niño, un ser muy puro y noble, para quien no se justificaba nunca la maldad y el rencor. Era muy sincero y, a la vez, muy drástico en sus apreciaciones y en su permanente esfuerzo por ser honesto y consecuente con sus principios. Yo aprendí mucho de su personalidad paradigmática, cuyas virtudes no cambiaron nunca, durante toda la vida. Y disfruté muchísimo con las diversas facetas de su vida de estudiante y, luego,

ya de músico y de pedagogo, cuando, por ejemplo, improvisaba al piano huaynos, yaravíes y otros aires andinos y demostraba profundos conocimientos, respeto y cariño por nuestro folclor y nuestra vasta cultura andina ancestral, con la misma serenidad y calidad con la que desarrollaba sus inquietudes vanguardistas y cosmopolitas, aunque para muchos eso era incomprensible.

Otra grata experiencia ligada a Enrique fue cuando hacíamos recitales con Malsio y Ludowieg en el colegio Raimondi y él asistía como nuestro invitado especial. Por azares del destino el director del colegio, padre Guaylupo, no sólo era salesiano (yo venía de haber empezado mi secundaria en el colegio Salesiano del Cusco) sino que también había venido del Cusco y era un sacerdote cultísimo que amaba entrañablemente la música, por lo que llegamos a ser sus engreídos como jóvenes intérpretes que animaban permanentemente las actuaciones que él organizaba en el colegio con mucho éxito.

Todo ese contexto coforma para mí uno de mis mejores y más ricos recuerdos y está imborrablemente ligado a Enrique Pinilla, nuestro querido "Paco", sobre todo porque en esa época, ya después de acabar el colegio, mi madre queridísima ya había fallecido y yo no residia propiamente en Lima ni en Cusco –de donde iba y venía– sino en el corazón de esos entrañables amigos que supieron acogerme y brindarme su fraterno refugio, compensando no sólo mis carencias afectivas sino también mis duras tribulaciones de artista hipersensible y tercamente andino. ¡Que Dios bendiga su memoria...!

Jorge Piqueras

Cuando regresé de España con mis padres tenía cinco años y el encuentro en Malambito con mis primos Pinilla fue muy vivo y divertido, pues nuestros respectivos padres eran españoles y muy amigos y nuestras madres eran hermanas. Mi prima Marisa, la mayor de ellos, nació en los brazos de mi padre, pues ni la partera ni el médico llegaron a tiempo y el arquitecto y escultor se ocupó del asunto... "¡Qué competente el médico español!", fue el comentario del recién llegado ídem.

Pocos años separaban nuestras edades, pero en la niñez esas diferencias tienen bastante peso. Paco, Jaime y yo hacíamos un buen trío. Entre nuestros juegos uno de los más importantes fue la música. Yo fabriqué un violín con cuatro pedazos de madera, a Paco le bastó un palito para dirigir y mi hermano Jaime se ingenió un violoncello caricatural (probablemente imitando a nuestro perfumado y elegante tío Manuel Eduardo)... El resto lo ponía un viejo fonógrafo y la maravillosa fantasía que aún no he perdido, por eso soy capaz todavía de sentirme pintor, escultor, escenógrafo, arquitecto, músico, trapecista, buenmozo, joven, etc... Pasábamos largos instantes practicando en aquel mundo de ficción fantástica y música puntual.

La muerte prematura de nuestros padres la sufrimos en silencio... No recuerdo haberla comentado... Me quedé sin maestro... Tenía 11 años.

Ya mayores, desde Malambito, Paco y yo caminábamos hasta Arenales conversando quién sabe sobre cuáles probabilidades. Curiosos, comprobábamos las velocidades de los automóviles aparcados a lo largo de nuestra ruta, apostando a quién descubría la mayor. O las grandes caminatas desnudos en los arenales absolutamente desiertos en aquel entonces... Recuerdo que atravesábamos de Playa Hermosa a Playa Grande y luego hacíamos kilómetros de dunas y de vientos, eufóricos de los perfumes del mar... Daría cualquier cosa por escuchar nuestros diálogos, pero estoy seguro de que escucharía sus ecos si encontrara nuevamente la arena desierta... Paco era un incansable nadador; tenía un estilo muy peculiar.

Arenales 956 - Teléfono 11131

(De mis apuntes)... Antes quiero narrar las primeras experiencias en las que nos encontramos varios amigos, entre ellos Enrique Pinilla, músico; José Malsio, músico; Ricardo Sarria, nada en aquel entonces, luego arquitecto y actualmente sexólogo; José Bresciani y Szyszlo, aspirantes a pintores (el primero, actualmente biólogo y el segundo es hoy, por lo visto, el más importante y conocido pintor del Perú); Jorge Eduardo Eielson y algunos otros que no recuerdo... Había uno por allí y en Malambito, un tal Román... era un tipo curioso, no sé si fuera de Lima, lo dejé de ver y creo que murió en el abandono total, no lo sé... otros quedaron por cierto enriquecidos de dólares... en Lima hay que poner caras y tener cara dura para tener éxito; y, claro está, los demás tienen que tener la cara blanda y todo el resto, como los relojes de Dalí. Román desgraciadamente se merece el reconocimiento de ser el espejo y luz de la Europa de nuestras reuniones, (la de ellos) yo me sentía ofendido y avergonzado por aquellas trasgresiones baratas, pero, por otro lado, para mí fue un período de intenso trabajo.

El padre de Pinilla tenía una discoteca estupenda y una biblioteca de primer orden. Debo decir que aproveché enormemente aquellas reuniones gracias al talento de Pinilla por la música; él dirigía las sesiones y mi calidad de pariente me permitió usufructuar de la biblioteca. Pude leer cualquier cantidad de libros; tengo vagos recuerdos de Pirandello, Ibsen, Aristófanes; no creo haber entendido algo, pero uno de estos días encontraré el tiempo de comprobarlo...

Yo no sabía robar y muchos años después me di cuenta, por el contrario, de que las bibliotecas eran terreno de caza de los aprendices intelectuales que arrasaron con los cuatro libros que yo poseía, herencia de lo que las polillas dejaron a mis ojos ávidos, después de la muerte de mi padre. Humos de arrepentimiento me rodean...

Malambito 718 - Teléfono 38691

Por mi casa pasaron muchas gentes pero a los más asiduos de mi generación... hace años que no los escucho. Las conversaciones con Pinilla fueron interminables tanto en Lima como en París y cuando estuvo de huésped en mi casa en Florencia... Había una especie de hilo conductor que él no permitía que se cortase... podía haber pasado mucho tiempo (10 o 15 años) y cada vez era como si se hubiera interrumpido la conversación por algún accidente momentáneo para luego continuarla inmediatamente.

Recuerdo que una de las últimas veces que lo encontré fue en el ICPNA, después de la presentación de unos filmes documentales sobre los uros, hechos por Les Blank. Yo lo veía a Paco sentado adelante pero un poco de perfil, más bien de tres cuartos, inconfundible morfología inventada como un signo de interrogación... Me acerqué y, despeinado, con su sonrisa naciente después del ¡hola! rotundo, me dijo: "Tienes que ir a Egipto, es fabuloso". No lo veía desde hacía varios años. Luego, en la conversación, después de que le manifesté mi interés por las extraordinarias columnas sonoras que acababa de escuchar, me dijo que él había recolectado más de cinco horas de ese tipo de documentos. Por supuesto, con mi convicción de que somos inmortales, dejé pasar el traidor tiempo y me encontré otra vez llorando la ausencia.

Él quería y hubiera podido ver mi trabajo, pero yo no hubiera podido oír el suyo, queriéndolo, por motivos obvios. Espero hacerlo ahora. No conozco, pues, su obra... aparte de sus improvisaciones al piano en Arenales.

Bueno, mi querido amigo Valcárcel, de los últimos temas que te interesan y que me dan la impresión de ser muy pinillescos, pocos datos puedo aportar, pues si él tenía ese tipo de curiosidad por el huayno y marinera yo nunca he entendido de qué se trata. Somos las víctimas de todo aquello que pretende distraernos de nuestra

condición de desamparo temporal. Duramos poco en este mundo pero pretendemos recordar la eternidad... Hablamos de la influencia de lo peruano en la obra de Pinilla y de su pasión vanguardista y universalista, pero sólo quiero transcribir de mis apuntes algunas consideraciones sobre el problema que nos preocupa. Paco era un ser absolutamente especial que nunca hubiera podido hacer negocios con los fantasmas que me inquietan...

> *Más aún, el pasado no reside en un cofre de tesoros de donde cómodamente escogemos los adornos necesarios para disfrazarnos y maquillarnos con joyas, palabras, arquitecturas, músicas, etc., sino que, al contrario, este famoso pasado transmigra en nosotros agónicamente porque disponemos de espacios diferentes interiores, disponibles, formativos, dejados por el itinerario que hemos recorrido (diferente al de los otros; cada uno el suyo). Es un hecho sicológico, es un elemento de nuestra identidad con aspectos visivos sino nuevos, diferentes. La segregación racial en el Perú es mentirosa e hipócrita; ya sabemos por qué. Pero la que está proliferando desde hace algunos años es la segregación de lugar. Los que partieron a conocer el mundo –siempre en condiciones precarias se entiende– no cuentan, son unos afrancesados, son unos renegados que prefieren Europa al terruño. Fenómeno curioso, pues siempre he estado preocupado por la tierra que dejé, por nuestra identidad, por encontrar en qué consiste la diferencia entre nosotros y los europeos que nos señalan con el dedo y algunas veces con premios importantes. En cambio, al dulce retorno me encuentro con una situación extraña y desagradable. Se escribe una historia de arte de acomodo, los sistemas de información se han confundido y ya no valen... ¿Pero por qué sucede esto? Porque se han quedado desenchufados los unos y los otros. Los italianos por exceso de carga se quedaron retrasados y los peruanos por inconsecuencias históricas.*

En París vivía Raoul de Verneuil y nos veíamos muy a menudo, pues era muy fácil encontrarlo en el Deux Magots, siempre disponible, parroquiano puntual y asiduo. Conversador entusiasta y ameno, gran gourmet, fino e imponente bebedor, trasnochador empedernido... Muchas veces íbamos a su casa, en las altas horas de las noches parisinas, a prepararnos algún manjar suculento y escuchar música. Gran improvisador, su música, como sus palabras, resbalaba como si estuviera en un plano inclinado, lentamente... Muchas veces Pinilla nos acompañaba. Ahora, las conversaciones se esfumaron.

Fernando de Szyszlo

Me acuerdo muy vagamente de la época en que conocí a Paco, porque él fue para mí el amigo de toda la vida. Estudiamos en el Colegio Inmaculada, pero él estaba dos años antes que yo. Él debe de ser de la promoción de 1943 y yo de la de 1941; además, su primo Jorge Piqueras estaba en la promoción intermedia de 1942. Después lo dejé de ver por mis estudios de arquitectura. Años más tarde, me encontré con Jorge Piqueras y otro amigo de toda la vida, José Bresciani. Él vivía frente a mi casa, allí por el Parque de la Reserva. Ambos decidimos, entonces, ingresar a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica para estudiar con Winternitz.

A raíz de esta experiencia, juntos todo el tiempo en el aprendizaje de la pintura, se nos ocurrió ir a visitar a Paco. Entonces reanudé esa vieja amistad, y, a pesar de que en la última parte de su vida lo vi mucho menos, ella se mantuvo inalterable.

Aquellos años de formación, cuando uno está definiendo su personalidad, su manera de ver el mundo, y los años que compartimos experiencias artísticas en forma intensa, esos años tuvieron honda significación para los amigos de Paco. En ese tiempo se creó una amistad que ni las distancias, ni el tiempo, ni el azar pudieron destruir.

Recuerdo que a la inolvidable casa de Arenales íbamos todos los días después de comer, a eso de las diez de la noche, hablo de los años 43 a 45. Muchos de los intelectuales de esa generación vivían muy cerca de la casa de Paco, en la cuadra 9 de Arenales. Pepe Durand vivía en la 11; Emilio Adolfo Westphalen, en la calle Emilio Fernández, a cuadra y media de la casa de Arenales; Pepe Malsio, dos cuadras más allá; Sebastián y Augusto Salazar Bondy vivían en Carlos Arrieta; a tres cuadras Javier Sologuren, en Alejandro Tirado, frente al cine Azul; yo vivía en Soldado Desconocido y Bresciani por el Parque de la Reserva.

Entonces, no demandaba ningún esfuerzo reunirse en casa de Paco. Eran unas jornadas fantásticas, una especie de *happenings.* Manifestaciones vanguardistas de medio siglo que, ya en su casa, se producían con anticipación y espontaneidad.

Recuerdo a Román, aquel personaje de gran melena y corbata, tocando el cello en el descanso de la escalera de la *mezzanine*, cerca de la biblioteca. Se apagaban todas las luces y tocaba una composición suya llamada *El sueño del monstruo*, mientras Paco tiraba una piel de puma y luego se hacían las cosas más descabelladas.

La discoteca del padre era estupenda. Incluía obras de Stravinski, músico de vanguardia en esos momentos. Paco ya se encontraba en plena producción y esa fuente de información fue muy valiosa para él. El fonógrafo y una vitrola nos daban la posibilidad de escuchar música. Eran unos discos de 12 pulgadas y 78 revoluciones por minuto que requerían un continuo cambio de aguja. A mitad del disco había que parar y dar cuerda nuevamente a la vitrola, porque la aguja se gastaba.

Ahí aprendimos los que no éramos músicos, acompañando a los hoy ya famosos compositores: Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, José Malsio, Luis Iturrizaga y un pianista llamado Julio Ludowieg que tocaba sus propios trabajos.

Paco tocaba el piano estupendamente. Tocaba a Bach: los *Pequeños preludios y fugas.* Interpretaba sus propias composiciones: *Los encantadores de Don Quijote*, la *Sonata filosófica.* A los 16 años él ya estaba muy ligado a la vanguardia, muy al tanto de los movimientos artísticos recientes. Gracias a él entramos en contacto con la obra de Joyce. Paco era una persona permanentemente preocupada por el arte, por la vanguardia, y a todos nos hizo ver y conocer

muchas cosas, incluyendo el teatro que también le interesaba mucho.

Además, se preocupó, en aquellos momentos, por la música popular. Lo escuché tocar muchas veces los ritmos de la marinera que luego devinieron en su trabajo *Estudio sobre el ritmo de la marinera.* En París, en 1949, Paco hizo algunos apuntes sobre un vals muy de moda, *Estrellita del Sur.* Posteriormente, José María Arguedas tuvo una gran influencia en su labor musical. Él seleccionó los textos quechuas para la *Cantata.*

Yo no recuerdo si Paco asistía muy a menudo a la peña *Pancho Fierro* en la plaza San Agustín. Nosotros sí íbamos frecuentemente, casi todos los días. Allí, gracias a Arguedas nos interesamos no sólo en el Perú precolombino sino también en el Perú contemporáneo, el de la cultura de los indios peruanos, en su folclor auténtico, en el arte popular. Yo recuerdo haber asistido muchas veces con Arguedas a la avenida Grau los días domingos para ver y escuchar las auténticas danzas y música quechuas.

Paco estudió en el Instituto Bach, pero previamente con Andrés Sas. La Orquesta Sinfónica era una entidad, al menos para mí, un poco distante, en el sentido del contacto humano. Pero Paco conoció muy bien a Theo Buchwald y a los excelentes músicos que conformaron la orquesta, todos ellos judíos, refugiados de guerra. Marisa, su hermana, invitó a todos ellos para que conocieran su casa y presentarles a su hermano Paco.

Recuerdo el Instituto Bach, muy activo y con su propia galería de arte donde solía exponer Sabogal. Siempre escuché hablar de este Instituto con mucho aprecio.

Años después Paco viajó a Europa. Lo recuerdo en París, cuando regresaba a los campos de trabajo para jóvenes. Entonces pasaba prácticamente una o dos semanas en la cinemateca. Paco tenía una inagotable pasión por el cine. Él estaba siempre con Pepe Malsio en el mismo hotelucho donde yo vivía.

Volviendo a Lima, recuerdo una anécdota de Paco con Jascha Horenstein: durante uno de los ensayos de este gran director con la Orquesta Sinfónica Nacional, Paco se acercó y se presentó como compositor interesado en la música moderna. Horenstein lo acogió con simpatía y le pidió que le mostrara sus partituras. Al día siguiente llevó todo lo que había hecho, incluyendo principalmente sus últi-

mas obras, que eran las más serias, entre ellas *Los encantadores de Don Quijote*, la *Marinera* y la *Sonata filosófica*. Pocos días después volvió al ensayo de la orquesta en momentos en que ejecutaban la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn. Paco estaba entre bambalinas escuchando el ensayo cuando recibió la mirada de Horenstein mientras dirigía. Paco dijo: "Ya leyó todo, yo quería que viera sólo las últimas composiciones...". A pesar de todo, Horenstein, quien se interesaba mucho en los jóvenes, tuvo una buena relación con Paco.

Leopoldo Chariarse

Conocí a Paco al final de los años cuarenta. Éramos relativamente vecinos; él vivía en la avenida Arenales, casi en la esquina de la calle Alejandro Tirado, muy cerca de mi casa. Yo había estudiado la primaria en el Colegio de la Recoleta y, posteriormente, la secundaria en el Antonio Raimondi. Como teníamos muchos amigos comunes, alguna vez Paco me invitó a su casa, justamente con Fernando de Szyszlo y Bresciani, pintor que después se encaminó hacia la biología.

Por este último conocí a Szyszlo. Todos éramos vecinos; Bresciani vivía casi junto a la casa de Szyszlo, y éste próximo a la mía. Una cuadra más allá estaban Blanca Varela y Javier Sologuren; Salazar Bondy vivía no muy lejos de nosotros; y, al otro lado de la avenida Salaverry, Jorge Eduardo Eielson y Carlos Germán Belli.

Yo iba a menudo a la casa de Paco. Simpatizamos porque yo también me interesaba por la música. Me acuerdo que él tocaba el los *Pequeños preludios y fugas* y *El clavecín bien temperado* de Juan Sebastián Bach. Ahí conversábamos. También íbamos al cine algunas veces; él era muy aficionado.

A veces improvisaba al piano y se veía que tenía talento de compositor muy tempranamente; pero, sobre todo, lo que me encantaba era oírlo tocar Bach.

Eran unos tiempos muy simpáticos. Cuando yo estaba en la universidad me acuerdo que lo seguía viendo. Él iba mucho a mi casa. A veces nos reuníamos en otros lugares, en casa de los Piqueras, allá en Malambito. Muchos años después, cuando regresé al Perú, fui a visitar a la madre de Jorge Piqueras y a sus hermanos en Barranco, al lado de la bajada de los baños, muy cerca de la casa de Celso Garrido Lecca. A veces nos reuníamos también por la noche con el poeta Juan Ríos para escuchar música; casi no hablábamos, sólo conversábamos un poquito y tomábamos una bebida.

En esa época, Paco tocaba música de Bela Bartók, una serie de piezas muy bellas, pero, para el nivel de la comprensión de la juventud de aquel tiempo, no tan fáciles. A mí, Paco me convirtió, digamos, al gusto por esa música y yo mismo compré un disco de los famosos *Contrastes*, donde Bela Bartók tocaba junto con Szigeti como violinista y Benny Goodman como clarinetista. El ambiente musical en Lima en aquella época era muy intenso; siempre íbamos a los conciertos del Teatro Municipal, no nos perdíamos uno.

Paco fue un gran amigo, muy generoso, muy hospitalario. Años después, en Europa tuve el placer de encontrarlo. Lo he visto en España, en Francia. En París, vivía cerca del Boulevard Saint Germain; ahí fui a verlo. Era todo un grupo de sudamericanos que vivían en una transversal que partía del Odeón e iba hacia el Puente Nuevo. Era una casa antigua, una especie de palacio y, a la vez, de "callejón limeño"; se había "bohemizado", pero todo estaba limpio y correcto.

Los músicos que frecuentaban la casa de Paco en esa época eran Celso Garrido Lecca y Armando Sánchez Málaga; este último era mi compañero en el Conservatorio. Con él nos quedábamos estudiando hasta muy tarde en el viejo local, casi hasta media noche, gracias al portero que nos aceptaba aunque no estuviera permitido. A veces, le obsequiábamos cigarrillos para agradecerle, pero él no lo hacía por eso sino por ayudarnos.

El arzobispo Óscar Alzamora, fue mi compañero en La Recolea desde primero de primaria. Después nos veíamos en casa del padre Alarco, mi maestro de la universidad, pero más que maestro fue algo así como un gurú, un maestro espiritual.

Iturriaga era muy amigo de Eielson y de Szyszlo. Ellos eran un poco mayores que yo y no los veía tan a menudo. Había también

otro músico que me dio lecciones de piano para que yo pudiera entrar rápidamente al curso de arpa que dictaba la señora Bellaci, puesto que había que tener dos años previos de piano; este pianista se llamaba Luis Iturrizaga. Él me hizo un curso de piano acelerado con un método que probablemente estaba basado en los principios de Leimer y Gieseking, con mucho trabajo de concentración y memoria, muy parecido al yoga. Ese método era excelente y pude, en menos de un año, hacer el trabajo que generalmente se hacía en dos o tres años; fue una gran experiencia pianística para poder abordar un instrumento que no es tan fácil, como el arpa. Hoy, además de la guitarra clásica, toco el laúd por ser más cercano al arpa y por su sonido con gran ámbito en los bajos. Dejé el arpa, además, porque el laúd es más fácil de transportar. He enseñado música en Europa por varios años.

Paco fue un hombre muy justo y muy verídico. Él sabía decirle al amigo, si podía ayudarlo, las verdades, aunque fueran muy amargas. Tenía una gran generosidad, gran calor humano. Yo lo he visto dando su opinión en algunos asuntos personales tanto míos como de otros amigos, pero siempre con una visión muy certera de la realidad, de la psicología y de la ética; se podía decir, en el sentido bíblico, que Paco era un hombre justo. También su señora, Rafaela, es una linda mujer de gran bondad. Paco fue un humanista en el mejor sentido de la palabra.

Felipe Buendía

Si el destino no me hubiese arrojado en brazos de ese ser humano de fría austeridad, inmenso corazón y mente lúcida reflejándose en su frente abovedada, las dispersiones de mi carácter –inusitadamente dotado para todas las expresiones del arte y de la vida– jamás hubieran encontrado un cauce, que no ha sido un logro espectacular, pero que me ha realizado ante amigos, rivales y enemigos, que es el bagaje natural del artista.

Perteneciente a la clase media ilustrada, ex aristocrática (ahora empobrecida, con sus excelsitudes y perversiones, anacronismos y ventajas clasistas, en vez de dinero), trunqué mi carrera militar por mi desaforada pasión por la música. Con grandes cualidades de pianista fui también un gran necio para la teoría y tuve que abandonar el Conservatorio. Siempre seré un autodidacta convencido e irreductible, y en esto Enrique Pinilla fue mi timón y guía, en una palabra... ¡mi salvación!

Atravesaba yo una loca pasión por una doncella arpista que felizmente vio el peligro y me dejó. Habiéndome graduado en bibliotecología, enfermo del despecho y de la neurosis que me provocó el encuentro con Rodolfo Milla, un jovenzuelo que calcaba el surrealismo y el dadaísmo, dando al traste con la familia, la religión, la patria, la literatura, etc., y no habiendo perdido el nexo con mis ex

compañeros del Conservatorio, Nissim Alcabés me recomendó a un expatriado cultural que vivía en Madrid, sufragado por un chequecito que le enviaba su cuñado millonario... ¡era Enrique Pinilla Sánchez-Concha!

Partí, pues, a bordo del "Antoniotto Usodimario"dejando esta Lima, "La gran aldea", sórdida por el odriato y las represiones religiosas y éticas, dolido de amor y sin un cobre en el bolsillo, porque nunca pedí ayuda a mi madre viuda, con una beca magra de Cultura Hispánica que me valió las imprecaciones de todos los antifranquistas (que no vacilarían en rogar por ella). Se embarcaron conmigo Manuel Scorza y Augusto Salazar Bondy.

La primera noche en Madrid llamé a Pinilla. Nos citamos y le entregué el original de mi novela automática (sin haber leído aún a Joyce) "Prometeo". Al día siguiente, en la miserable pensión del pasaje de la Alhambra, resonó el teléfono y la voz tartamuda de mi nuevo amigo, con una emoción que jamás olvidaré, me dijo que era genial (por supuesto que años más tarde convinimos en que eran los ensayos de un principiante). Pero a partir de allí, Enrique "Paco" Pinilla, alto, feo, barrigón, de hermosos ojos encandilados y una sonrisa que traducía la diafanidad de su alma, católico y avanzado estudiante de composición musical, dedicó dos años de su vida, empleando su precioso tiempo de creador de ultravanguardia, a enmendar mis rumbos.

Nos matriculamos en el Instituto de Cine. El cine era la gran pasión de Paco y me conseguía pequeños roles, así como en los cuerpos de ballet (yo había estudiado con Dimitri Rostov); pero hizo algo de una generosidad increíble: me preparó una bibliografía sintética de los mejores autores, de los más selectos que no están a flor de labios de todo el mundo, proporcionándome sus obras. Así, estudiamos juntos a Melville, Henry James, Joseph Conrad, Hawthorne, Spittler y también la novela moderna norteamericana. En su pensión de la calle Sagasta fundamos, con Hernando Cortés, una *troupe* de teatro y pusimos en escena un drama tibetano. Además, Pinilla me indujo a seguir cursillos importantísimos en la Universidad de Madrid, de literatura y musicología, compartiendo conmigo su cheque. Con Bernasconi nos fuimos a Francia en verano, y en París Paco siguió brindándome su sombra tutelar.

Pinilla posee una obra ininteligible para el profano, porque hizo un laboratorio de la acústica casi sin límites. Brillará como una estre-

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

lla fija en el cielo de la cultura de este país y jamás me cansaré de repetir su nombre con gratitud inagotable.

Con Hernando Cortés, quien lo amaba tanto como yo, asistimos al retorno en barco de Paco ya casado. Nuestra generación, esencialmente europeizada, dio muchos manotazos de ahogado en el aún sórdido ambiente de Lima. Yo perdí el rastro de Paco, a quien absorbieron la burocracia y el hogar. Pero juro que en el medio no hubo nunca corazón más generoso y entregado al arte que el de Pinilla, a quien veo en los fríos de Madrid con su gabán gris y una enorme chalina al viento. Edgar Valcárcel me ha pedido unas líneas en homenaje a este animador cultural y "relacionador" espléndido y gratuito de los peruanos en Europa, y tengo la responsabilidad de estar seguro de que, a pesar de la brecha que se abrió en los años sesenta entre nosotros, yo fui, lo que se suele decir, su mejor amigo, y, si prosigo en el empeño, es por el aliento que aún me proporciona desde el cielo esa fraternidad incomparable de Pinilla.

Paco me indujo a ver repetidas veces la historia del cine. Escribía él una novela interminable y profética en la que un anarquista dinamitero atravesaba por las situaciones más absurdas y disociadoras de la sociedad. Proyectamos guiones sobre el *Benito Cereno* de Melville, porque parte de la acción transcurría en Lima, y un esbozo de la vida de Humareda. Yo le rogaba que hiciera lo mismo que Bartók, o sea recopilar e instrumentar la música popular. Jamás olvidaré la risa de Paco. Una risa entrecortada y jubilosa. Su sentido del humor era agudo y cosmopolita. Siento todos los días a mi lado el olor de su corpachón en las sesiones dobles de cine a las que íbamos casi a diario en Madrid. Era increíble la cantidad de contactos de Paco con notabilidades como Saura, cuyo hermano, famoso pintor, fue el protagonista de su obra de tesis en el Instituto de Cine.

Cierto día (no llegaba el cheque) padecíamos hambre. Paco encontró una billetera bien nutrida en la nieve de París. Le propuse que retuviéramos el botín y enviáramos la documentación por el *pneumatique*. Pero él la entregó en la comisaría y nos dieron la pequeñísima recompensa de ley.

Una noche, en casa de Delfín, nos encontramos y él guardó silencio, mohíno, sin mirarme; había concurrido con su familia. De pronto me hizo una seña. Cerró la puerta de una estancia y frente a mí dio rienda suelta al verdadero Paco Pinilla, fantaseando; como recor-

dando, aquilatando y sintetizando el mundo de la belleza; como si estuviésemos en su cuarto con piano abarrotado de libros en Madrid. Lo llamaron a la realidad y ya no lo volví a ver.

Esa noche llegaba Carlos Saura y Paco fue a recibirlo al aeropuerto. Yo me había excusado de acompañarlo; aunque trabajamos con Saura en Madrid, cuando jóvenes, no tenía yo nada que decirle. Recuerdo que Paco calculaba alcanzar el nivel de Granados, y detestaba morir joven. Le parecía una vulgaridad, no por temor, sino por frustración. Menos mal que Edgar Valcárcel y nosotros sus amigos mantenemos viva la llama de su impredecible talento por reconocer; mientras tanto la burocracia oficial muy bien podría rescatar todas las grabaciones magnetofónicas de Paco Pinilla, quien ha sido sin duda el mejor compositor peruano de bandas sonoras cinematográficas y abrió horizontes a la musicología más intrépida de nuestro medio.

Carlos Eduardo Zavaleta

Con mucha razón, los amigos y admiradores del gran músico peruano Enrique (Paco) Pinilla (1927-1989) le dedicaremos un libro que será testimonio de gratitud por compartir su amistad y por permitirnos ver, así fuera de lejos, su evolución artística, ya que, muy de cerca, los artistas auténticos sólo practican la amistad y el buen ánimo de quien llamábamos Paco.

Desde mis ojos de escritor, yo sólo puedo contribuir con un breve artículo de recuerdos desordenados, pero al mismo tiempo nítidos. A pocos jóvenes peruanos habré conocido en Madrid tan espontáneos, risueños y vitales como él. Era 1956 y él tenía unos 29 años, pero no pasaron sino horas antes de que lo halláramos en medio de un grupo entusiasta de jóvenes, en una terraza de la inolvidable Puerta del Sol, junto a una cálida *tasca*; si bien mi mujer y yo, recién llegados del tren de Barcelona (que se atascó por averías y por ello cesó de abrigarnos en una noche lóbrega, fría, insomne y horrenda, de las que describe Dostoievski), seguíamos trayendo el frío de algún modo. Una novedad para esos muchachos que, desde el verano, traían sus ropas ligeras inclusive a principios de octubre.

Pero la *tasca* tenía buen vino en garrafas (*frascas* las llamaban los camareros), buen jamón serrano y buenas tortillas de patatas (hasta los peruanos las llamaban así), y hasta *gambas* o camarones al aji-

llo, y pan, mucho pan. Y entonces la noche clara empezó a calentarse de humor. Ellos nos preguntaban por novedades del segundo gobierno de Prado y nosotros por las de España, si Franco por aquí y allá, cómo les trataban en las pensiones y la universidad, y esas cosas.

Pronto nos percatamos de que el líder natural del grupo era Paco. Primero, por su inquieta diligencia por apresurar a los camareros, a fin de que no descuidaran nuestra mesa. Era no sólo servicial, sino amable hasta en los menores detalles, y estaba como en el centro de su sala privada, repartiendo cigarrillos. Según supimos, esa noche era *suya*, esto es, él invitaba al grupo, porque había cobrado el magnético cheque mensual enviado desde Lima por su famoso cuñado Manuel Mujica Gallo, hasta hacía poco miembro diplomático de la Embajada peruana, el segundo hombre en rango después del ilustre historiador y embajador Raúl Porras, quien había sido increíblemente desautorizado por Odría en un pequeño incidente en que Porras tenía toda la razón, pero éste renunció dignamente y acabó con la vieja envidia del general, de quien habría sido, por desgracia, condiscípulo en un colegio limeño. Manongo Mujica y el también historiador Félix Álvarez Brun, buenos amigos y admiradores de Porras, renunciaron asimismo en seguida.

Pues el cheque de Manongo Mujica debió de ser jugoso, porque la noche fue larga y pródiga en yantar y grata conversación. Los demás siguieron el diálogo en la pensión de algún estudiante, pero nosotros, agotados por el viaje, debimos despedirnos.

Los siguientes encuentros fueron cumplidos, casi señalados de antemano no por la rutina de cheques o becas, sino por las ganas de charla y de novedades españolas y peruanas. Los limeños, de por sí parlanchines, ya casi igualaban a los madrileños, e incluso a los *paletos* provincianos, a hablar con ces y zetas, o a subrayar adrede las equis, que allá no podían pronunciar.

En varios intervalos de tertulias o de cenas franciscanas pagadas por otro de turno o haciendo un pozo común de pesetas, tuvimos ocasión de hablar con el corpulento, reilón y gesticulante Paco, de eterno abrigo oscuro. Empezó a contarnos de sus pasados estudios en la Escuela Normal de París, sus actuales en el Conservatorio Real de Madrid y, durante tres años en la Hochschule für Musik de Berlín. Pero lo hacía sin ganas de erudición, yendo a las cosas directas. Lo

que más le preguntábamos nosotros era qué hacía desde el punto de vista de la creación musical, y él respondía que trabajaba en una ópera que llamaría "Jimi y Jomo" o algo así, con una especie de protagonista como Jano, de dos cabezas y dos temperamentos, dualidad que se prestaría a muchas variaciones de tono y ritmo. Y cada vez que nos volvíamos a ver, Jimi y Jomo intervenían en el diálogo como si ya existieran.

Con la misma alegría nos contaba la historia de la muerte de una de dos hermanas viejitas, judías y vecinas, tan desamparadas que él fue llamado a ayudar a la sobreviviente a enterrar a la hermana muerta. Y con igual ánimo, sin acrimonias, recordaba sus antiguas divergencias en Lima con un hermano suyo.

Ver de cerca a Paco nos daba la impresión de un actor sorprendido en mitad de su acto, con el abrigo oscuro bien puesto, pero con una camisa blanca demasiado grande para su pobre cuello, y una corbata cuyo nudo empezaba en el pecho. No usaba guantes y desafiaba el frío como nadie. Después supimos que su cuñado le enviaba no sólo cheques mensuales, sino también ropa y camisas, pero la gordura de Manongo era tal que se notaba en el pecho musical de Paco. Todo esto indica no una caricatura, sino los sacrificios que hacía para educarse.

De entre los músicos que admiraba, además de Bach, Beethoven y la serie clásica, se refería mucho a Schönberg y a Mahler, por sus particularidades técnicas de composición y por su osadía profesional. Por otro lado, le interesaba la literatura peruana, razón por la cual, con el tiempo, compuso canciones con textos de Xavier Abril, José María Eguren, César Vallejo, e inclusive algunos ritmos de marinera y variaciones sobre un tema pentafónico. O sea que, más allá de su desenfado y aparente calma, él trabajaba y conocía su *métier*.

Pasando a temas de lecturas, cuentos y novelas, él mismo había vivido un tema escalofriante. Nos volvimos a ver en París y él, después de acompañarnos de noche al tren que se tomaba en la Cité, esperó otro que nunca llegó. Al parecer, tenía un horario que él había olvidado. Su refugio, no diré su casa pues sería presuntuoso, estaba en las afueras de París. Cuando se cansó de esperar, ya de madrugada, se las arregló para hallar los rieles del tren ausente y por ahí se encaminó horas de horas sobre la nieve, sintiendo que su cuerpo respondía cada vez mejor al frío, echando nubes de humo

por la boca, pero abrigado, al extremo de que empezó a quitarse el abrigo y la chompa, y él siguió su camino hasta el amanecer y hasta su hogar. "Pude haber muerto –dijo después– pero me sentí de maravilla. El frío y la nieve son otro mundo inolvidable". Sólo en Dostoievski hay personajes tan resueltos y resistentes como él.

Ya en Lima las reuniones se hicieron menos frecuentes, pero quedaba el contacto a través de Rafaela, su encantadora esposa, de los artículos de Paco en *El Comercio*, con menudas precisiones técnicas y del estreno esporádico de sus obras, mediante las cuales, y las de otros colegas suyos como Edgar Valcárcel, Paco Pulgar Vidal y Enrique Iturriaga, miembros de nuestra generación del cincuenta, hemos podido, aun de lejos, comprobar la seriedad con que trabajaban todos, cada uno en su campo, a fin de modernizar la cultura peruana después de la Segunda Guerra Mundial y del ramalazo de Odría, causante del oscurantismo, enemigo del arte, la literatura y la música. Justamente por eso, los jóvenes de esa generación respondimos con nuestras obras, transformando casi del todo el andamiaje cultural del país, en aspectos difíciles como las técnicas de composición musical, literaria o teatral, sin menoscabo de los avances en historia, filosofía y sociología; reacción valiente y necesaria, cuyos resultados se ven hasta hoy.

Y, como colofón, sólo cito sus actividades en el cine, las cuales son otra prueba de su vinculación con la literatura, ya que se basaba en escritos de conocidos autores peruanos.

En suma, para quienes gozamos de su amistad, talento y afecto, Enrique (Paco) Pinilla sigue vivo y sigue trotando en la nieve, en una especie de puna francesa, lleno de vigor, calidez y decisión.

Homenajes

*Enrique Pinilla: Presencia viva**

Manongo Mujica

De niño, jugando en el jardín, solo, sumergido en el verde, aislado del resto del mundo, de pronto veo venir de lejos a alguien que se aproxima. Era Paco. Me mira y dice: "No quiero estar con la gente grande, sólo saben hablar, enséñame el jardín...".

Me di cuenta de que, de todos los "grandes" que conocía, era el único que compartía la "visión" nuestra. Pensé: "Paco es grande pero es de los nuestros". Era como un niño.

Ahora, Paco, escucho tu presencia, tu mirada profunda, tu música mágica...

El sentimiento de agradecimiento, por habernos enseñado en silencio a escuchar ese otro espacio, ese otro tiempo...

Tu humor maravilloso, tus escritos, tu visión sinfónica de un Perú nunca antes oído...

La sensación clara y sencilla al estar contigo, que es posible vivir en un estado de pureza y creatividad constante...

La ocurrencia genial de ser como soy...: libre de las cosas de los grandes...

---

* *El Comercio*. Suplemento "El Dominical". Lima, 1 de octubre de 1989.

Ahora te veo reír imaginando el sonido inaudible de tus poemas sonoros...

Ahora todos te extrañamos Paco y te queremos aun más. No quisiera que las palabras traicionen tu silencio y convertirme en grande.

Pero también quiero decir, para aquellos que no te conocieron, que eres uno de los grandes creadores de este país y tu música perdurará por siempre, porque tocaste esa región casi nunca explorada del sonido que resuena en el corazón de los niños: el juego libre, la orquesta como un campo abierto, habitado por zonas de luz, de oscuridad, visiones secretas, regresando al lugar de origen, a ese espacio tranquilo y vibrante cargado de misterio.

Paco, estás aquí, ahora; tu sonido es presencia viva.

*Morir en primavera**

Armando Robles Godoy

Nunca lo llamé Paco. Para mí siempre fue, y es, Enrique. Hay personas y nombres que se hacen más de la familia que casi todos los parientes, por cercanos que sean; y en mi casa, Enrique siempre fue un prójimo, en el verdadero sentido de la palabra, es decir, un próximo, un semejante, no en la amplitud impersonal, supuestamente cristiana, sino en la exclusividad esotérica del amor.

Cuando recién nos conocimos, hace muchos años, es decir, cuando todavía era solamente Pinilla, descubrí que tenía lo que los limeños llamamos un "mal lejos". Producía la impresión de ser una persona desdeñosa, indiferente y seca. Además, era tartamudo, de aquellos que se demoran un siglo en comenzar o completar una oración. Una noche, en el cine, se sentó delante de nosotros, y en voz muy baja le advertí a Ada, mi mujer, que no fuera a reírse si trataba de hablarnos. A los pocos minutos me vio y le presenté a Ada, que apenas se enfrentó con la tartamudez de Enrique, soltó una carcajada incontenible. Y entonces, Enrique se sonrió; y comencé a conocerlo. Y a quererlo. Pero, sobre todo, a respetarlo.

---

* *El Comercio*. Suplemento "El Dominical". Lima, 22 de octubre de 1989.

Muchas veces nos encontramos en el cine, al que amaba igual que yo. A veces, a la salida, comprobábamos brevemente que no coincidíamos acerca del filme que acabábamos de ver, y otras sí, pero siempre coincidimos en que la cinematografía era el lenguaje y el arte más completo y hermoso creado por el ser humano. Él era originalmente músico; yo, escritor. Y ambos, sin desertar del campo nativo, habíamos descubierto que pasar por la vida sin intentar una entrega incondicional y profunda a la belleza mágica del cine era una estupidez. Aun ante la terrible posibilidad del fracaso, seguía siendo una estupidez. Al fin y al cabo, éxito y fracaso son dimensiones relativas, que no limitan ni enturbian las maravillas de la búsqueda.

Un día me preguntó a boca de jarro: "¿Tú eres genio? Porque yo no lo soy". La pregunta, por supuesto, carecía de sentido; pero lo que había de genial en la frase, tartamudeada con gracia, era la evidencia clarísima de que tanto la posibilidad de mi genialidad como la afirmación de su no genialidad le importaban un pito, y constituían las dos caras de una misma imbecilidad. Junto a Enrique se sentía su indiferencia ante las payasadas que convencionalmente se llaman vida, y su interés, casi siempre solitario por algo que estaba debajo de todo, invisible e inaudible, pero que era la esencia de la vida. Por eso, su lógica parecía a veces exasperantemente ilógica.

En una época fue asesor de la Coproci, ese organismo lamentable que ha ejecutado y ejecuta lamentablemente la ley de fomento de nuestra cinematografía. Recuerdo que le pregunté cómo podía desempeñar semejante cargo, y su respuesta fue implacable: "porque me dan pase libre para los cines". Y en otra ocasión, cuando yo había presentado un cortometraje sobre la música en el cine para su calificación coprócica, en el que había un pasaje con un aria de *Aída,* me llamó para darme la noticia de que había sido aprobado, pero que él había opinado desfavorablemente. "¿Por qué?", le pregunté. "Porque no me gusta Verdi", fue también su impecable respuesta.

No recuerdo por qué lo busqué cuando iba a comenzar la filmación de mi primer largometraje, *Ganarás el pan.* Sabía quién era, por supuesto, y me gustaba su música, pero no lo conocía personalmente; y para mí la música en el cine es mucho más importante que el diálogo, y de mi relación con el compositor depende todo, o casi todo. Seleccionar actores es un entretenimiento al lado de esto.

Fue así como comenzó nuestra amistad; muy lentamente, pero muy profundamente; tan lenta y profundamente que cuando murió el 22 de septiembre, a las tres de la tarde, "sin llegar a la primavera", como me lo anunció unos días antes, no pude evitar la sorpresa ante el hecho de que, por quinta vez en mi vida, estaba llorando por la muerte de alguien.

Toda mi filmografía, con excepción de *Sonata soledad* y de algunos cortos, ha sido musicalizada por Enrique Pinilla. La música que compuso para *Ganarás el pan*, que es desde luego muy superior a la película, tiene pasajes de una belleza muy especial, en los que supo conjugar el romanticismo más desvergonzado con su estilo moderno, lleno de disonancias y percusiones sorprendentes¡ Descubrí entonces que trabajar en ése o en cualquier proyecto, por ajeno que fuera a su sensibilidad o a sus aspiraciones musicales, era solamente un catalizador que lo impulsaba hacia su propia creatividad.

En la selva no hay estrellas creo que fue la película en la que trabajó con más gusto. Salvo por el *Himno al Sol,* de mi padre, en la secuencia de los títulos, y un pequeño motivo de Bach, todo el resto, que era mucho, estaba compuesto fundamentalmente por diversas percusiones, que era el campo donde se movía con más comodidad y placer. Compuso y luego dirigió su grabación en Buenos Aires, largas horas de percusiones dramáticas, románticas y hasta cómicas, muchas de las cuales son excepcionales, y todas, por lo menos, excelentes.

La muralla verde fue, para él y para mí (creo que para todos), un trabajo agotador. La música (más de diez horas grabadas en limpio) estaba formada por un motivo de Bach, uno de Mendelssohn, con variaciones e instrumentaciones diversas, e infinidad de motivos y percusiones originales. Cuando terminó la grabación, que también dirigió en Buenos Aires con instrumentistas seleccionados por él mismo, se sentía tan feliz y tan preocupado como me sentí yo, meses más tarde, cuando pude ver la primera copia de la película.

Espejismo fue, según él, la película mejor sonorizada en la que trabajó. Quedó feliz con todo, y las instrumentaciones que realizó con los motivos de mi padre, que constituyen la mayor parte de la música del filme, realzan enormemente la belleza original de las composiciones y, en algunos pasajes, les prestan una majestuosidad realmente asombrosa. A pesar de lo cual siempre insistió en que él

no era un buen arreglista. Más adelante, sin embargo, volvió a demostrar lo contrario.

Trabajamos juntos en varios proyectos menores: unos cortos y un programa radial llamado *El cóndor pasa*, sobre la vida y la obra de Daniel Alomía Robles; y luego, en 1975, le pedí que se encargara de la musicalización de un proyecto sumamente ambicioso: nada menos que una telenovela de 100 capítulos de una hora, que escribí y que debía dirigir en Bogotá. Hasta allá se fue, y vivimos juntos, en familia, durante más de un mes, durante el cual pasamos largas horas ante el piano y luego en las cámaras de grabación, dando forma a una increíble cantidad de música que había compuesto o arreglado, en un verdadero alarde de inspiración y dominio de la técnica. Compuso hasta valses y marineras, con letra de su esposa, Rafaela, quien demostró una capacidad asombrosa para escribir versos para valses y marineras con una facilidad y rapidez que hasta el propio Enrique quedó atónito. Y eran versos muy lindos.

Pasaron los años y esa amistad lenta se fue convirtiendo en algo natural, que se daba por sentado. En mi casa, decir "Enrique" era referirnos a él, y sólo era necesario el apellido cuando se trataba de otro Enrique. Nos encontrábamos pocas veces, sobre todo en el cine, hasta que hizo su aparición milagrosa otro proyecto, que nos iba a juntar por última vez.

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Concytec), ese fenómeno cultural del oficialismo peruano, tan bueno que resultaba muy difícil aceptar que fuera real, financió la publicación de la obra musical y folclórica de mi padre, dormida desde su muerte, en 1942. La primera persona a quien llamé fue, naturalmente, Enrique. Le pedí que me asesorara musicalmente y que dirigiera las grabaciones que contendría la publicación. Aceptó, pero –contra su costumbre– me pidió algo: escribir, él, el prólogo de la publicación. La idea me pareció excelente y nos pusimos a trabajar.

Otra vez surgió la magia intensa de la colaboración en una tarea que se ama. Ordenamos los innumerables manuscritos de Alomía Robles, y poco a poco, mes tras mes, fueron despertando los centenares de melodías del folklore peruano, y otros centenares de composiciones de mi padre. Sentado ante el piano, al lado de Enrique, como mucho antes lo había hecho junto a mi padre, volvía a escuchar ese caudal inagotable de música peruana, en una especie de

flash back, que nos llenaba a ambos de una profunda emoción. Enrique tocaba muy mal el piano, igual que mi padre, lo que hacía que este viaje al pasado fuera demasiado perfecto; y, como el autor de *El cóndor pasa,* se entusiasmaba cada vez que descubría una melodía, una armonía, una variación o una búsqueda de una extraña calidad. Aunque, como en este caso, fueran de otro autor. Porque, y esto constituía una de las características más hermosas de Enrique, amaba la música peruana; no a los músicos, sino a la música, venga de quien viniere.

Recuerdo su figura grande y algo pesada, cargando una grabadora monumental que funcionaba sabe Dios cómo, yendo de concierto en concierto y grabando todas las composiciones nacionales que podía, para formar un archivo de nuestra música. Él fue quien me contó que, mucho antes, Radio Nacional había grabado todos los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, pero que luego había borrado las cintas para grabar los discursos de Velasco.

Esta anécdota miserable, que al parecer le divertía mucho –porque sintetizaba a la perfección la triste cultura de posgrado que caracteriza, en el mejor de los casos, a todos nuestros gobiernos–, era la que lo había impulsado a esforzarse porque nuestra música no se perdiera. Y precisamente en eso trabajaba cuando murió.

Hasta pocos días antes de su muerte se empeñó en bajar de su dormitorio para sentarse en su estudio, ante el piano. Así lo encontraba cuando le llevaba los originales de mi padre, cada vez más triste y silencioso, porque él fue el primero que supo, sin ninguna duda, que estaba muriendo.

Un día me hizo escuchar el cuarteto que estaba componiendo para dedicarlo a la memoria de mi padre. "Es lo mejor que he compuesto", me dijo, y creo que tenía razón. Lograba amalgamar motivos tradicionales muy breves, que súbitamente derivaban hacia sus formas modernas, propias de su estilo; pero, y he aquí lo extraordinario, conservando un inconfundible sabor peruano.

El último día que estuve con él, por primera vez no quiso trabajar, y hablamos de la muerte. "No tengo miedo de morir –me dijo–, pero detesto la idea del hospital, los tubos y el sufrimiento". Y era cierto. Parecía fastidiado y hasta encolerizado por este fin "que no sé por qué me ha tocado ahora, cuando estoy tan lleno de cosas". Y estaba efectivamente lleno de "cosas". Había conseguido ya la fi-

nanciación para la edición en España de un libro sobre las relaciones entre las formas musicales y las cinematográficas, quería terminar su trabajo en la publicación y grabación de la obra de mi padre, quería escribir el prólogo, quería ver cine, quería filmar, quería soñar y crear, quería viajar, quería disfrutar de la familia que amaba.

Y cuando nos despedimos, sin saberlo, por última vez, me dijo que estaba preocupado, precisamente, por su familia, que había dejado todo para girar alrededor de él. "Enrique –le dije–, si yo me pongo como estás tú ahora y mi familia no deja todo para girar alrededor mío, los mando a todos a la m...". Por primera vez en muchos días se sonrió; pero la sonrisa de Enrique era muy enigmática y nunca se estaba seguro de si se reía de lo que uno había dicho o si se reía de uno.

Murió en casa, sin hospital, sin tubos y –según me contó Rafaela– tranquilamente. "Y sin llegar a la primavera", como él sabía.

Pero al día siguiente, cuando lo acompañamos al cementerio la primavera ya estaba ahí, luminosa, cálida. Y mientras terminaban de lapidar su tumba, una pareja de gorriones que habían anidado en un nicho vecino continuaron volando, yendo y viniendo, terminando el nido. Estoy absolutamente seguro de que Enrique se estaba riendo de la huachafería de aquel bello cuadro de la naturaleza.

*Homenaje a Enrique Pinilla**

Armando Sánchez Málaga

La Escuela Nacional de Música, con la colaboración del Instituto Goethe, ha organizado este concierto-homenaje en memoria del músico peruano Enrique Pinilla Sánchez-Concha, compositor de fecunda y larga trayectoria, investigador de la música en el Perú, profesor del Departamento de Musicología de nuestra institución, crítico de cine y música, y profesor de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Enrique Pinilla ha desaparecido en plena actividad y cuando desarrollaba estudios de interés y beneficio para la cultura y la vida musical del Perú. Sin embargo, la herencia artística que nos lega, producto de muchos años de tesonera labor, es parte importante del patrimonio musical de los peruanos. También lo es el recuerdo de su vida y de su personalidad que tanto admiramos y cuya ausencia hoy nos produce profundo pesar.

Porque Paco, como se le conoció toda la vida, fue un músico con verdadera vocación y enorme pasión; un hombre bondadoso, tolerante y cabal. Su personalidad singular, franqueza y humor le daban un encanto especial que despertaba en todos sus colegas –aun en

* *Conservatorio* 2. Revista Musical Peruana. Lima, septiembre de 1989.

aquéllos que no frecuentábamos permanentemente su amistad–aprecio y afecto.

Como compositor abordó los más variados géneros, incluyendo el de la música para el cine, que fue su otra gran pasión. En su lenguaje musical combinó el sistema rítmico de metro variable, el libre juego de las sonoridades y, algunas veces, elementos temáticos de la música tradicional peruana. Entre sus obras destacan el *Estudio sobre el ritmo de la marinera* para piano y el *Cuarteto de cuerdas* escrito en 1961. Muchas de sus composiciones fueron presentadas en conciertos y festivales en el Perú y en el exterior. Algunas, como el *Concierto para piano* y el *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, han sido grabadas por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y el pianista argentino Jorge Zulueta, respectivamente. Él mismo dirigió la grabación de su propia música compuesta para las películas *Ganarás el pan*, *En la selva no hay estrellas*, *La muralla verde*, *Espejismo* y varios cortometrajes y documentales, dirigidos por el cineasta Armando Robles Godoy.

Esta noche escucharemos algunas de sus obras para piano, para voz con acompañamiento y para instrumentos solistas, interpretadas por profesores y alumnos de nuestra Escuela. Quisiera destacar el hecho de que los dos ciclos de piezas fáciles que en calidad de estreno escucharemos, iniciando el programa, fueron escritos por encargo de las profesoras Elena Ichikawa y Lydia Hung Wong con el propósito de incrementar el repertorio básico para el estudio del piano. En aquella oportunidad la invitación se hizo extensiva a todos los compositores peruanos. Paco respondió inmediatamente al pedido. Esperamos que su ejemplo sea seguido pronto por otros compositores y logremos tener en el Perú un conjunto de piezas infantiles que unan a su calidad musical los fines metodológicos señalados.

Paco tenía también una innata vocación y talento para la investigación musical. En este campo contribuyó al mejor conocimiento y valoración de la música escrita en el Perú. Durante los años que estuvo al frente del Departamento de Música y Cine de la Casa de la Cultura del Perú, hoy Instituto Nacional de Cultura, organizó un archivo de grabaciones de las obras de nuestros compositores, recogidas por él mismo en la antigua grabadora Gründig. Lo recuerdo entre cables, lámparas y cajas de instrumentos, buscando un espacio para cumplir su empecinada tarea. Si bien esas grabaciones no son

perfectas, constituyen un testimonio invalorable, fuente de estudio que, aun hoy, se emplea para la difusión de la música de los compositores peruanos.

Sus trabajos sobre la música en el Perú, aparecidos en libros y revistas, nos han revelado aspectos importantes de los creadores, intérpretes y, en general, de la vida musical de nuestro país. En ellos intentó sistematizar su estudio, explicando su desarrollo en el contexto social y relacionándolo con el resto de la actividad artística y cultural.

Paco fue uno de los primeros en estudiar e inspirarse en la música de la Amazonía, de singular belleza y diversidad. En todas estas tareas, destinadas a la afirmación, conocimiento y desarrollo de la música peruana, no tuvo mayores estímulos que su fuerte convicción, entusiasmo y laboriosidad.

Al hacernos cargo de la Dirección de la Escuela Nacional de Música le reclamamos su reingreso, pues en sus aulas había dictado años atrás un original curso de folclor musical. Cuando nos trasladamos a la casa en Francisco del Castillo, acudió entusiasta para dictar el curso sobre la música en el Perú.

A menudo, los días viernes conversábamos sobre sus clases e intercambiábamos ideas sobre nuestros proyectos, animados por nuestra común vocación de hacer conocer mejor la música peruana y latinoamericana.

Al iniciar el primer semestre del año, le pedí que se hiciera cargo del recién creado Museo de Instrumentos Musicales, destinado a la conservación, estudio y difusión del patrimonio organológico peruano y universal, y con el propósito de utilizar también en esos trabajos el material de nuestro Archivo de Música Peruana, depositario de la colección de cintas que él había grabado en la Casa de la Cultura. Si bien no pudo iniciar esta labor, para la cual era la persona ideal, hemos dispuesto que el Archivo de Música Peruana del Conservatorio lleve su nombre.

Últimamente, Paco trabajaba en el ordenamiento y análisis de la obra de Daniel Alomía Robles, revisaba su trabajo último sobre el sonido y la imagen y se preparaba para viajar a Alemania a completar otra investigación.

*Recuerdo de Paco**

Enrique Iturriaga

No puedo decir que hayamos sido íntimos amigos aunque nos conocimos casi toda la vida; pero sí que nos teníamos por dos sinceros humanos que se entendían siempre muy bien en asuntos artísticos, sobre todo en los musicales. Un día Paco me dijo: "Creo que somos los únicos músicos que nunca han reñido".

Mi madre y la suya se habían conocido de solteras, por eso un día la señora Marisabel llamó a mi casa para que fuera a conocer a su hijo que también era músico. Paco era como ocho años menor que yo; entonces él tenía unos doce o trece. Fui una tarde y tocó en el piano sus composiciones para mí. Eran como narraciones sonoras de cuentos y fantasías. Lo que más me llamó la atención, sin duda, fue su libertad composicional; había poco o nada de tradicional (tonal) en su música, sólo lo guiaba su imaginación. Las piezas que tocaba evidentemente lo divertían, lo hacían volar, y uno podía advertir de vez en cuando en él una cierta sonrisa de duende que gozaba con los sobresaltos que esperaba que su música, llena de sorpresas, produjera en el oyente.

---

* *El Comercio.* Suplemento "El Dominical". Lima, 22 de octubre de 1989.

En su casa casi todos los jóvenes músicos, poetas y pintores de entonces –hablo de los alrededores de 1940– escuchamos por primera vez grabaciones de *La consagración de la primavera* y de *La historia del soldado* de Stravinski, del *Concierto para clavicémbalo* de Manuel de Falla y de muchas obras de Bartók, Ravel, Hindemith y Prokofiev, que constituían la música moderna de esa época. Paco era feliz en ese mundo de arte y de amigos, y gozaba compartiendo sus gustos, sus experiencias y sus discos, que nos prestaba con verdadera generosidad por semanas.

Durante un tiempo no lo vi; fue el período de sus viajes de estudio a España y Alemania. Cuando nos volvimos a encontrar, Paco era ya un profesional. Escuché sus obras para orquesta, para voz, para piano, ellas revelaban su personalidad rica y diversa y su constante búsqueda. El conocimiento de las técnicas tradicionales y de las contemporáneas no afectaron su personalidad. Su tendencia estética era hacia la objetividad. Por ello, aun cuando utilizó en sus composiciones elementos de nuestra música tradicional, trató de encontrar en ellos cualidades y posibilidades puramente sonoras. Sus investigaciones de la música de nuestra selva lo llevaron a incluir temas de esa región que, según tengo entendido, ningún compositor había empleado hasta entonces en la música de concierto.

Si bien fue profesionalmente músico, nunca se pudo desprender de sus "otras" vocaciones, sobre todo de la del cine, que en los últimos años tuvo en él un peso igual al de la música. Recuerdo que un día –creo que de 1951– nos encontramos en París y me contó que venía de España "sólo para ver cine"; me enseñó su agenda: entraba a la Cinemateca a las 11 de la mañana y salía a las 11 de la noche todos los días, casi una semana. Tenía compradas ya todas las entradas.

Hace unos meses me dijo, riéndose: "Creo que me metí en demasiadas cosas; he hecho poesía, novela, teatro; he compuesto música, también he investigado, he enseñado en el Conservatorio y también he dirigido orquestas; en cine he hecho crítica, he colaborado en realizaciones y hasta he creado y dirigido filmes". Quería como culparse por no haber producido más en menos áreas. Sin embargo, creo que su inclinación a descubrir los secretos de los mecanismos artísticos y su consiguiente amor por la investigación lo llevaron precisamente a esa aparente diversificación. Se podría decir que ésa era su unidad, su constante.

Muchas de esas experiencias fueron la base de su último trabajo, aún inédito, sobre el sonido y la imagen; allí trata de penetrar en el mundo de las relaciones entre esos dos elementos fundamentales de la música y el cine, los dos campos artísticos tan amados por él.

Ahora que recuerdo a Paco Pinilla (Enrique, para quienes no eran sus amigos) así en conjunto, "sus encontradas piezas" tienen sentido para mí, aquí, en Latinoamérica, donde hay tantísimo que hacer.

*Recuerdo de Enrique Pinilla**

Isaac León Frías

Un año ya y todavía cuesta creerlo. El 22 de septiembre del año pasado nos dejaba Paco Pinilla –Paco para todos sus amigos– tras una breve y fulminante enfermedad. Había cumplido 62 años pocas semanas atrás y quedaban interrumpidos numerosos proyectos... Un inminente viaje a Berlín con una beca para hacer una investigación musical, muchas composiciones en marcha, un libro sobre el lenguaje de las imágenes y del sonido del cine... Quedaba interrumpida su fructuosa actividad docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y en la Escuela Nacional de Música, su labor crítica en esta misma columna que acogió sus notas durante una década. Quedaba, sin efecto, asimismo, ese futuro familiar que, tras los matrimonios de Helena y Diana, sus hijas, le hubiera permitido compartir con Rafaela, la compañera de su vida y hoy responsable de esta columna que antes alternó con Paco, un justo y deseable reposo paterno, lo que no le eximía de convertirse, con toda seguridad, en el abuelo afectuoso que no llegó a ser.

* *El Comercio*. Lima, 22 de septiembre de 1990.

Sin embargo, por encima de todo lo lamentable e irreparable de esa desaparición –que nos ha dejado a muchos de los que fuimos sus compañeros de sueños, con un profundo sentimiento de pérdida– está el aporte de una existencia útil y valiosa. Ahí está la obra que el autor entrega a la cultura de su país, y la de Enrique Pinilla, especialmente en lo que a composición musical se refiere, lo mismo que a investigación de la música peruana, fue abundante y sobresaliente. Igualmente, su trabajo como profesor y como crítico de cine reivindicó un acercamiento a lo propiamente cinematográfico con un rigor inusual en la cátedra y en las columnas críticas.

Pero por sobre todos esos pocos comunes méritos que lo acreditan sobradamente en el panorama de la cultura peruana de la segunda mitad del siglo, está ese aporte personal difícilmente consignable en un inventario de obras realizadas. Me refiero a esa cátedra de vida de la que Paco hizo generosa entrega. Lo que en él hubo de maestro nunca se desligó de una irrenunciable disposición al aprendizaje, especialmente de sus propios alumnos, a quienes a menudo atribuía méritos que no se concedía a sí mismo y con quienes estaba dispuesto a compartir créditos o la autoría de trabajos en igualdad de condiciones.

Había estudiado cine en Madrid y nunca desechó la posibilidad de hacerlo. Ocurrió, no obstante, que su temperamento era lo más ajeno a esa mezcla de empresario y relacionista público que suelen ser hoy en día los realizadores de cine. Si hacer cine hubiera sido algo semejante a componer música, hoy tendríamos un notable legado fílmico. El que no lo hiciera no significa que el nombre de Enrique Pinilla no permanezca por varias razones entre los que en mayor medida han contribuido a animar la producción y la cultura cinematográficas en el país.

*"Cuando se seca la rosa..."**

Juan Ríos

Ni el mal estado de mi salud ni mi absoluto desconocimiento de las técnicas de la cinematografía y de la música me han impedido aceptar, con sincera gratitud, la invitación de Isaac León Frías a pronunciar algunas palabras en el primer aniversario de la estoica y desoladora muerte de un amigo inolvidable. Razones más poderosas que la razón explican mi presencia al lado de personas que, por vocación y profesión, compartieron con Enrique Pinilla los trabajos y los días que incansable, fecunda, alegre y casi religiosamente consagró a sus dos artes predilectas.

No intentaré expresar el recóndito significado de una emoción intensa y delicada. Únicamente Jorge Manrique logró manifestar y descifrar los complementarios sentimientos que la definitiva ausencia de un hombre inspira a quienes profundamente lo quisieron y admiraron. En su impar poema, la alquimia espiritual de los recuerdos transfigura la más honda aflicción en nostálgico e íntimo confortamiento. Nada puedo añadir a lo que cabalmente fue dicho una sola vez y para siempre. Pero creo que debo citar ahora las tres últimas líneas de la perenne elegía:

---

* *Expreso*, 29 de septiembre de 1990.

Y aunque la vida murió,
nos dexó harto consuelo
su memoria.

Enrique Pinilla recibió y asimiló los dones de la adolescencia, la juventud y la edad madura. Supo ser amigo, estudiante, bohemio, viajero, artista, esposo, padre, profesor... Pero conservó milagrosamente intactas las mágicas cualidades de la infancia. En lugar privilegiado de su personalidad retozaba un niño vital y vitalicio. "El niño es inocencia y olvido, nuevo comienzo, juego, rueda que gira sobre sí misma": Así hablaba Zaratustra. Los niños de la riente Galilea de Jesús fueron los primeros habitantes del reino de los cielos. El incomparable Mozart es un eterno niño, el niño eterno... Porque la infancia –único paraíso temporal– significa libre felicidad, caprichosa fantasía, estado de gracia, primavera del alma, ignorancia o inexistencia de la muerte.

Numerosos son, a mi juicio, los rasgos psicológicos que Enrique o, por mejor decir, Paco Pinilla preservó, atesoró y enriqueció a lo largo de sus años. Mencionaré algunos: Espontaneidad, travieso sentido lúdico de la cultura y de la vida. Extraordinaria aptitud para la curiosidad artística y no menos excepcional capacidad de indiferencia frente a las ciencias, la historia, la política y otras cosas tristes o prosaicas. Desconcertante facilidad para comprender lo muy difícil y, de cuando en cuando, desconcertada dificultad para entender o admitir lo fácil y aun lo obvio. Festiva afición a los experimentos. Humorismo abrupto, conciso e imperturbable, que colindaba, sin imitarlo, con el de Buster Keaton. Aversión a la pomposa o condescendiente solemnidad. Conversación monosilábica o torrencial. Pudor de sentimientos. Su queda o silenciosa risa exteriorizaba a veces la emoción o el éxtasis...

Muchas y muy diversas musas antiguas, contemporáneas o futuras propiciaron su inquieta, inquietante y polifacética actividad. En poquísimas comarcas de la belleza inventada se sintió extranjero. Gozoso y vigilante cazador o explorador de novedades y exotismos, navegó desde la adolescencia en la abigarrada, escandalosa y bamboleante arca del vanguardismo y, en la edad viril, subió con pies ligeros a la incesante torre de la "modernidad", para devorar ávidamente con los oídos y los ojos todos los espacios estéticos reales o imaginarios. La novela titulada *Al otro lado de la montaña* demostró

–en 1958– su insólito dominio de los procedimientos narrativos ideados por Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf, Faulkner y Hemingway. Su música revela un alucinado mundo de concentrada forma, no aprendido color, instintivo dinamismo, sonora y rítmica fantasía...

Ejerció la amistad como la más bella de las artes; puesto que nunca estuvimos de acuerdo en nada, supongo que la nuestra fue síntesis dialéctica de las mil y una discrepancias; quizás por ello fue limpia, ejemplar, constante y clara. Paco se pareció siempre a sí mismo. Fue el menor de sus alumnos. Fue brusco, tímido, proteico, natural, alegre y bueno. Todos los que lo tratamos lo quisimos, tierna y acaso insondablemente lo quisimos. Su recuerdo está en nosotros como el aroma de la rosa muerta en el proverbio de Sem Tob:

Cuando se seca la rosa,
que ya su sazón sale,
queda el agua olorosa,
rosada que más vale.

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

*Homenaje a Enrique Pinilla**

Jorge Benavides

Voy a leer una carta, muy personal, fechada en Miraflores el día de hoy. Está dirigida a Enrique Pinilla, a una dirección desconocida. Sin embargo, el autor de esta carta –amigo entrañable de Pinilla– se complace en imaginar dónde está Enrique Pinilla, qué está haciendo Enrique Pinilla...

Querido Paco:

Por momentos en mis sueños te veo al lado de un piano, componiendo una delicada sinfonía... Pero, de pronto, el piano se convierte en una cámara cinematográfica y apareces filmando una escena agachado, eufórico... Ante tu cámara están Greta Garbo y Hernando Cortés...

Paco amigo:

La música y el cine fueron dos pasiones (con perdón de Rafaela).

La Universidad de Lima te rinde un significativo homenaje, hoy 22 de septiembre de 1994, cinco años después de tu último viaje.

Tan prestigioso centro de estudios, fundado por tu hermano Antonio, le rinde homenaje al sensible ser humano que fuiste. Yo estaré esta noche entre quienes dirán unas sentidas palabras inspiradas en tu peculiar y afable personalidad.

---

* Universidad de Lima, 22 de septiembre de 1994.

Madrid, agosto de 1951. En un bohemio café de La Castellana nos conocimos. Hay tantas cosas por evocar después de tan feliz encuentro...

Recuerdo que una noche te presentaste en los elegantes salones del Hotel Palace, sin zapatos, es decir con alpargatas. ¡Casi me muero! Te había invitado a cenar en el reluciente comedor del hotel madrileño de cinco estrellas, donde yo estaba alojado. ¿Fuiste siempre un despreocupado en el vestir? Yo pienso que sí. Genio y figura hasta la sepultura...

De mis agradables relaciones contigo en Madrid, no olvido nuestras despaciosas caminatas en el Museo del Prado, una de las más notables galerías de arte del mundo. Gracias a ti, Paco, pude familiarizarme con Velázquez, con Murillo, con El Greco, con Ribera y con Goya. Tú sabías mucho de sus vidas y de sus obras.

Leyendo el interesante *Diario* de Julio Ramón Ribeyro, gran amigo tuyo, me quedé pensativo ante una frase suya, en la que afirma que tú fuiste un hombre "multifacético", porque no solamente eras una enciclopedia en materia de música y cinematografía, sino que también escribías cuentos, poesías y piezas de teatro.

Me viene a la mente el hecho pintoresco de que te gustaba el circo. Tuve esta evidencia en París. Con regularidad, entre los años 52 y 56, subías a un tren en Madrid con destino a París, en donde llegabas con el dinero justo para comprar treinta o cuarenta entradas a la cinemateca. Como era natural, te alojabas en la habitación del hotelito en el Barrio Latino donde vivíamos Paulette y yo, con nuestro pequeño hijo Harold. Recuerdo que Paulette, quien te quería como a un hermano menor, compraba dos entradas para el circo, de manera que tú y Harold, de nueve años, pudieran gozar viendo los payasos, los equilibristas, los elefantes y los leones.

Tú escondías, Paco, una gran ternura: a Harold le fabricabas en el Parque de Luxemburgo unos veloces aviones de papel periódico, y en las noches, en nuestro hotelito, le relatabas emocionantes historias de *Los tres mosqueteros* y del *Jorobado de Notre Dame,* dando divertidos brincos con tu legendaria tartamudez. Cuando llegabas a París por un par de semanas, Harold te cedía cariñosamente su cama, instalándose él en la tina de nuestro estrecho cuarto de baño.

¿Qué más puedo decir en esta carta, mi querido Paco?... ¡Ah sí!... Mis frágiles conocimientos de música, la más espiritual de las bellas

artes, fueron enriquecidos por ti. Me hiciste penetrar en las delicias musicales de Chopin, de Mozart, de Debussy, de Rimsky-Korsakov, de Prokofiev...

Pasando a otra cosa, recuerdo el día en que Paulette y yo nos casamos en San Sebastián. Te hicimos viajar en tren desde Madrid, y al cura que debía casarnos le pedimos permiso para que tú tocaras en el órgano del coro de la desierta iglesia, mientras nos casábamos. Y, ¡oh sorpresa!, te pusiste a tocar algo desenfrenado, rarísimo, incomprensible... El cura que nos casaba interrumpía bruscamente la ceremonia, echando unas miradas furibundas al coro, allá arriba, donde estaba el órgano que tú tocabas, inspirado en no sé qué extraños pensamientos.

Te diré, como punto final de esta inusual carta, que el otro día me obsequiaron un disco compacto titulado *Caminos de vida*; grande fue mi sorpresa cuando vi impreso tu nombre en la tapa del estuche de ese disco. Encabezas una lista en la que figuran Armando Guevara Ochoa, Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga y Francisco Pulgar Vidal. El próximo viernes llevaré este disco compacto a casa de nuestros queridos amigos Mario y Mariela Saavedra Pinón, para deleitarnos escuchando tus *Variaciones sobre un tema pentafónico para piano* y tu *Canción* con texto de César Vallejo.

Querido Paco: Allá donde tú estás debe existir un mundo mejor y más justo donde algún día estaremos nuevamente contigo. Ojalá sea así.
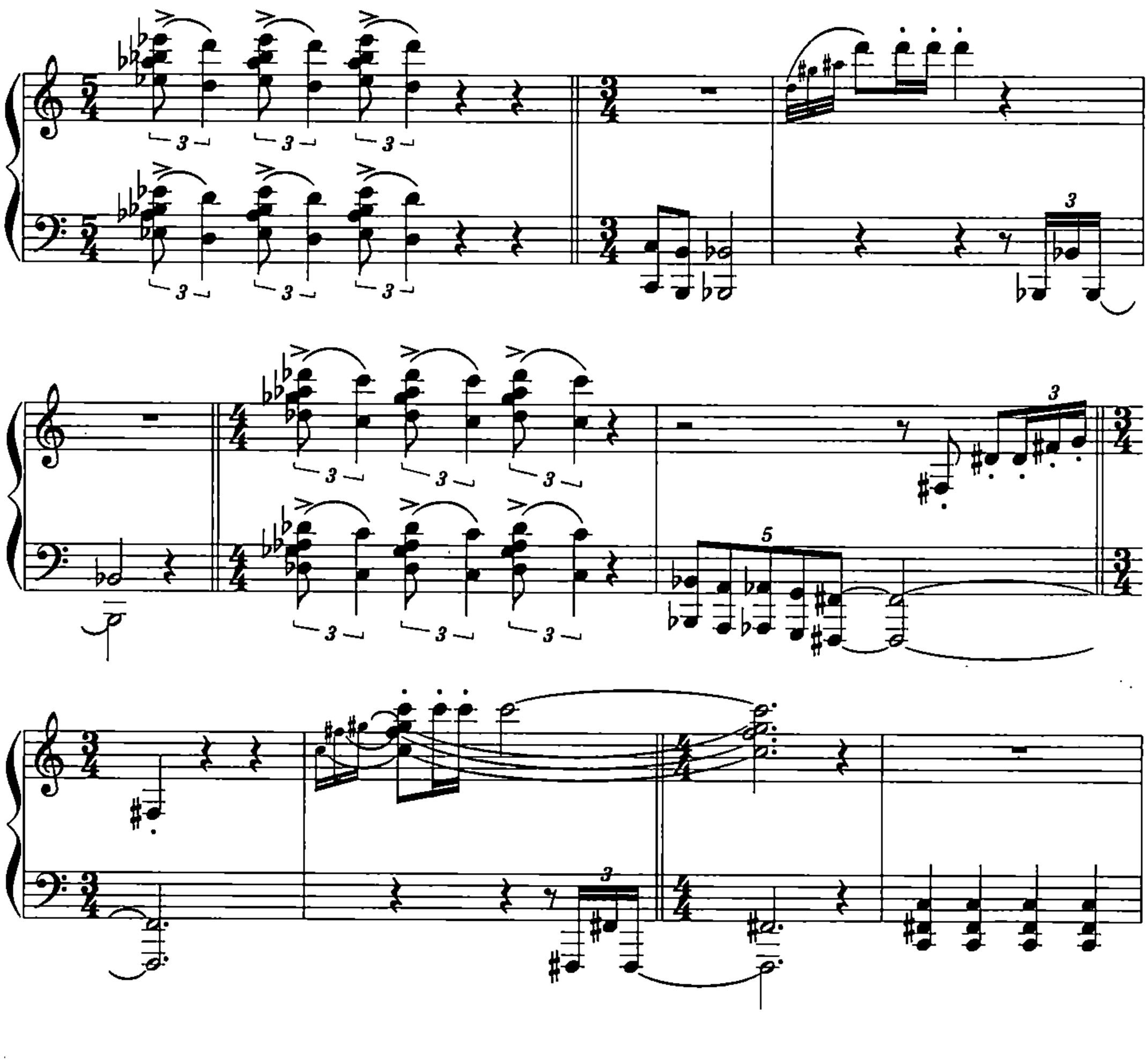
Segunda parte

Análisis musical

Los Encantadores de Don Quijote (1939)

(fragmento)

Enrique Pinilla



En la segunda parte, segundo sonido del "tetracordio" musical referido anteriormente, intento una primera aproximación al estudio analítico de la abundante producción musical del maestro Pinilla.

No ha sido tarea fácil; primero, por la dimensión intrínseca de la obra, y segundo, por la inmensa responsabilidad que conlleva esta aproximación musicológica, sobre todo, por provenir de un juicio crítico de un colega, compañero de oficio, como es mi caso.

A través de mi larga experiencia como músico provinciano residente en la capital, he observado comportamientos equívocos en la crítica, juicios y apreciaciones estimativas sobre los propios compositores peruanos. Son muy pocos los estudios musicológicos que mantienen equilibro y altura crítica. La mezquindad y cierto afán censor pontifical que apunta a condenar lo que no concuerde con los hábitos capitalinos europeizantes es lugar común en algunas opiniones que intentan sentar jurisprudencia en la crítica musical especializada.

En el caso del estudio analítico de la obra de Enrique Pinilla es necesario, aparte del obligado rigor en el manejo musical, un elevado sentido de la interpretación del proceso histórico musical peruano y una objetiva apreciación en cuanto al aporte estético del men-

cionado compositor. Es necesario, también, imitar su ejemplar posición crítica, siempre noble y de gran altura.

He iniciado mi trabajo con humildad, dejando de lado toda soberbia y cuidando, en todo momento, el equilibrio entre los impulsos afectivos y la severidad crítica. Bajo estas condiciones he revisado toda la copiosa obra de Pinilla y he seleccionado para la edición del análisis de este libro 19 partituras de procedencia diversa (solística, de cámara, orquestal y coral), que considero representativas. Todas ellas cubren un largo período de casi 40 años:

Diez canciones populares	1948-1959
Cantata sobre textos quechuas	1953-1954
Variaciones sobre un tema pentáfono	1954
Canciones de la costa	1958
Seis piezas para cuerdas y maderas	1958
Estudio sobre el ritmo de la marinera	1959-1960
Tres movimientos para percusión y piano	1960
Cuatro piezas para instrumentos de viento	1959-1960
Cuatro piezas para orquesta	1960-1961
Cuarteto de cuerdas Nº 1	1960-1962
Canto para orquesta Nº 1	1963
Collages I y II	1967
Evoluciones I para orquesta	1967
Tres piezas para cuerdas	1968
Canto para orquesta Nº 2	1968
Concierto para piano y orquesta	1970
Suite peruana	1972
Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824	1974
Piezas para niños	1986

Resultado del estudio riguroso de tan abundante y tan heterogénea obra son las siguientes conclusiones:

1. La obra musical de Enrique Pinilla es patrimonio nacional.
2. El compositor ha proyectado su voz a través de múltiples géneros.
3. El manejo de las más importantes tendencias estéticas revela conocimientos académicos y excepcional capacidad creativa.
4. Rasgo característico en el oficio de compositor del maestro Pinilla es la permanente búsqueda, exploración y renovación de su propio lenguaje.
5. Anhelo de libertad permanente en la expresión musical que supera normas y rigores convencionales en todas las etapas de su proceso creador.

6. Visión del futuro y plena conciencia de su propia tradición musical infunden a la obra del maestro Pinilla una característica ejemplar que los jóvenes músicos deben conocer.
7. Su entrega a la investigación musicológica y su incansable vocación creativa acusan invalorable convicción peruanista de proyección universal.

Diez canciones populares (1948-1959)

Existe cierta confusión en cuanto al contenido de esta obra, puesto que en el *Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor peruano Enrique Pinilla*, publicado por la Unión Panamericana en 1965, figura como *Once canciones populares* (1952-1960), mientras que en la partitura original el título aparece así: *Diez canciones populares* (Perú, Bolivia y Ecuador) –y el propio compositor agrega– "comenzadas en París, 1948, y terminadas en Berlín, 1959".

De acuerdo con esta última referencia, la relación de canciones no incluye en el número de manuscrito original "Sauce, préstame tu sombra".

Nombre de la canción	**Procedencia**	**Nº de catálogo de los D'Harcourt**
"Desde Lima vengo"	Cochabamba, Bolivia	122
"Chuy, palomita"	Cochabamba, Bolivia	118
"Atutut,perrito"	Coro Coro, La Paz, Bolivia	119
"Alau Ukumanta Kanman"	Quito, Ecuador	1
"Tarde de la noche vengo"	Cuenca, Ecuador	73
"Tristezas"	Cuenca, Ecuador	32
"Aa, Sumak kanchakchasca"	Huánuco, Perú	10
"Molle, molle"	Huancavelica, Perú	104
"Saucesito palma verde"	Conchucos, Huari, Perú	37
"Como el agua del río"	Chongoyapana, Perú	-

En el libro de los D'Harcourt figura el título de la segunda canción como "Chuy palomita" y no "Cuy palomita" como aparece en la partitura y catálogos.

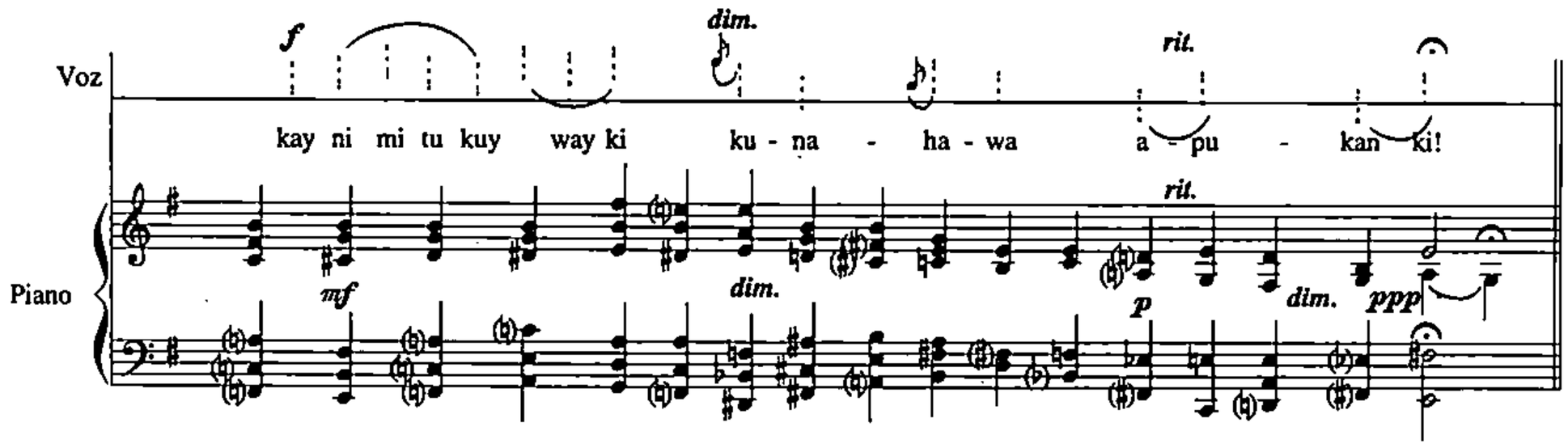
La canción Nº 7 corresponde al "Himno al Sol" recopilado por Daniel Alomía Robles y la Nº 10 no se menciona en el libro de los esposos D'Harcourt, pero posteriormente, en 1972, la ubicamos en la *Suite peruana* en su versión orquestal; de igual modo, la canción "Sauce, préstame tu sombra", listada en el primer catálogo, tampoco figura en el manuscrito original.

Todas las canciones tienen una base armónica diferente al manejo tonal del folclor, propio de la llamada corriente indigenista.

Con excepción de "Tarde de la noche vengo", "Aa, Sumak Kanchakchaska", "Molle, molle", "Chuy palomita" y "Saucesito palma verde", todas las demás tienen apoyo armónico atonal bastante moderado.
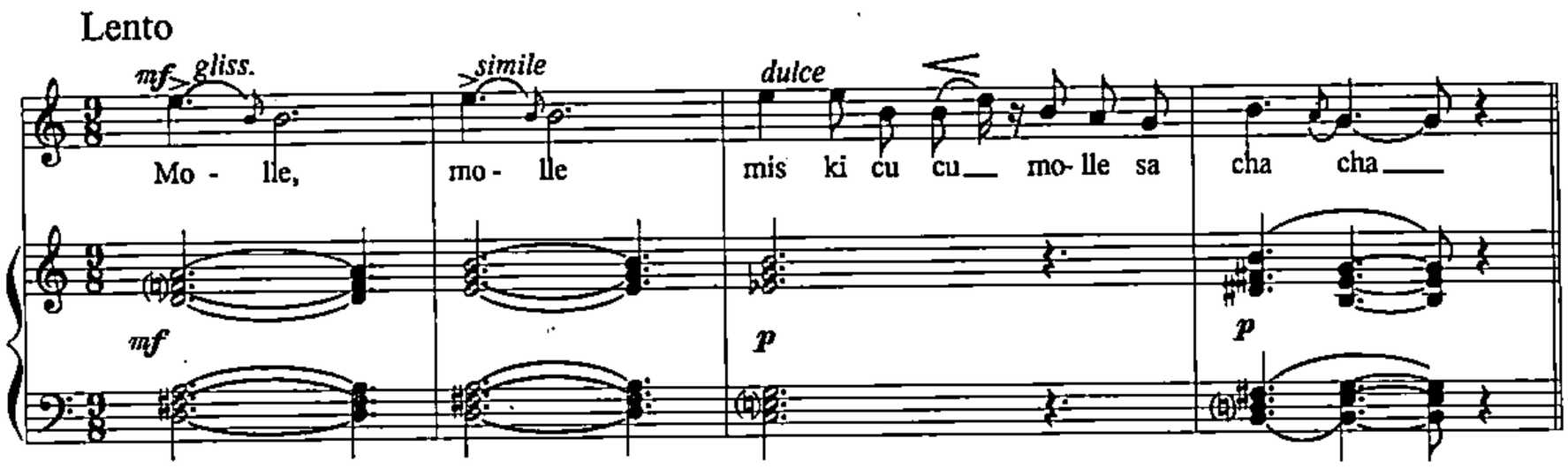
Las cinco canciones citadas hacen uso de una desnuda politonalidad, tan descarnada que llega a un punto de violenta superposición heterogénea en "Aa, Sumak Kanchakchaska" (Himno al Sol), cuya melodía pentáfona, transparente y majestuosa, es sostenida por acordes que crean una atmósfera desconcertante (ejemplo 1):

Ejemplo 1
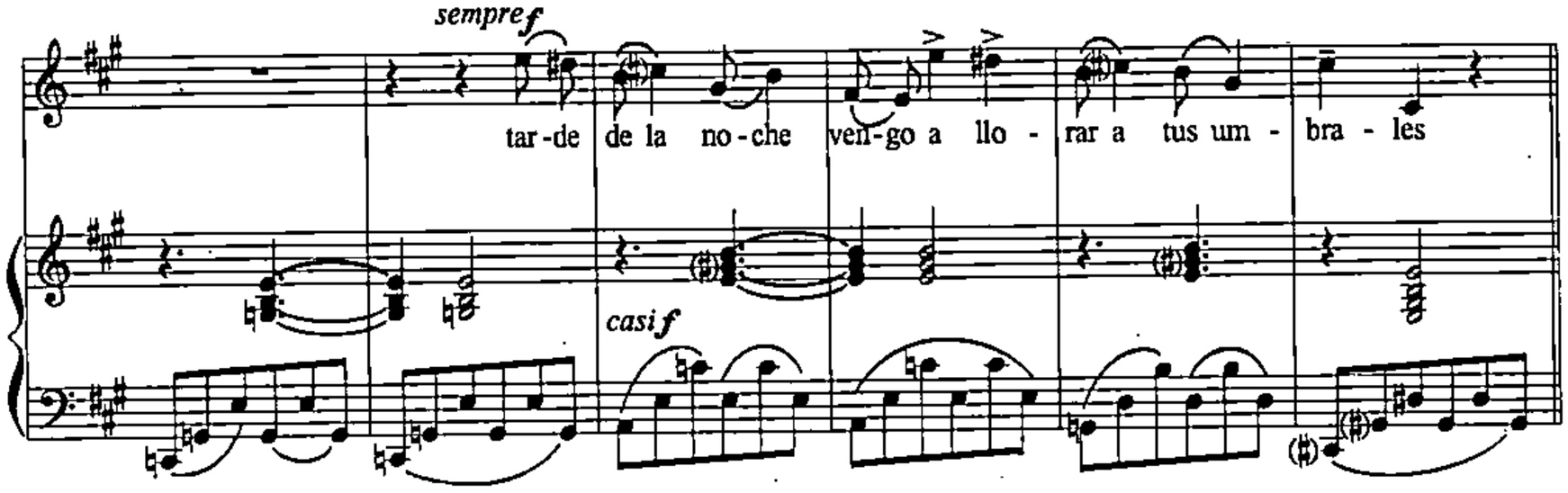


La dulce melodía de "Molle, molle" tiene en el intervalo de cuarta descendente inicial, tierna y quejumbrosa, el sostén de un crudo choque de tríadas en versión mayor-menor (ejemplo 2):

Ejemplo 2



En la serena "Tarde de la noche vengo" se producen similares conflictos entre armonías politonales y melodías de corte mestizo (ejemplo 3):

Ejemplo 3



Por otra parte, en esta canción aflora la inocultable pasión rítmica de Pinilla por los ritmos costeños y su inherente polirritmia. Ello se pone de manifiesto en la "coda" agregada a esta canción.

En "Chuy palomita" y "Saucesito palma verde", desde el inicio, el planteamiento politonal se inscribe en la armadura: cinco a seis bemoles para la voz y el pentagrama superior del piano y cinco a seis becuadros para el inferior.

En ambas, la aspereza producida por los choques disonantes entre voz y piano no llega a ser tan dura y descarnada como en las tres primeras.

Las diez canciones fueron escritas haciendo uso de una profunda visión de lo andino –por ello eligió la música de Ecuador, Perú y Bolivia– y con plena identificación con la riqueza potencial de los cantos quechuas, mestizos y religiosos, que al ser desprendidos de

su convencional relación con la música tonal occidental dan paso a nuevas posibilidades de interpretación armónica, rítmica, polifónica y tímbrica, y, paradójicamente, la entroncan más cercanamente con sus orígenes. Basta recordar que el arte textil y el cerámico precolombinos están más cerca del surrealismo y abstraccionismo de la pintura actual que del convencional figurativismo impuesto y forzado por la presión europeizante de siglos pasados.

Las *Diez canciones populares* representan, pues, un esfuerzo revolucionario –estamos hablando de 1948– en los conceptos y avances en el manejo y utilización del folclor por parte de los compositores de las más recientes generaciones.

Cantata sobre textos quechuas (1953 - 1954)
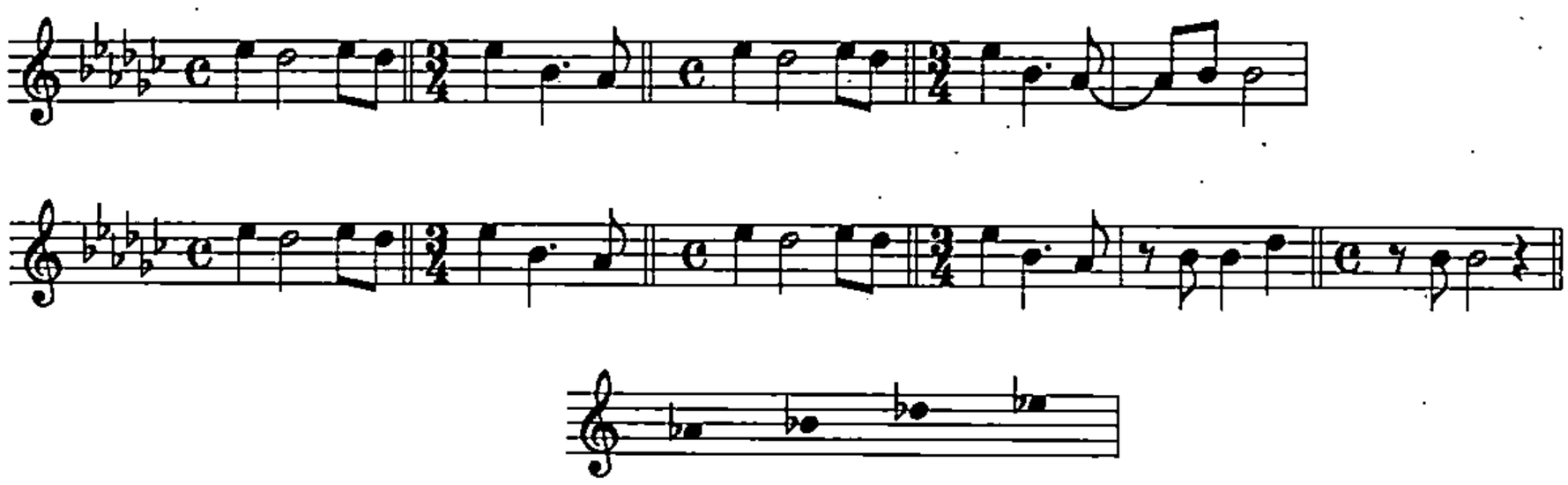
La *Cantata sobre textos quechuas* y el *Concierto para piano* son, a mi juicio, las obras de mayor trascendencia formal.

Mientras la primera, escrita en Madrid en 1952, maneja elementos melódicos pentáfonos sobre bases armónicas politonales, la segunda, escrita en Lima en 1970, responde a planteamientos seriales, estructuras móviles y notación gráfica.
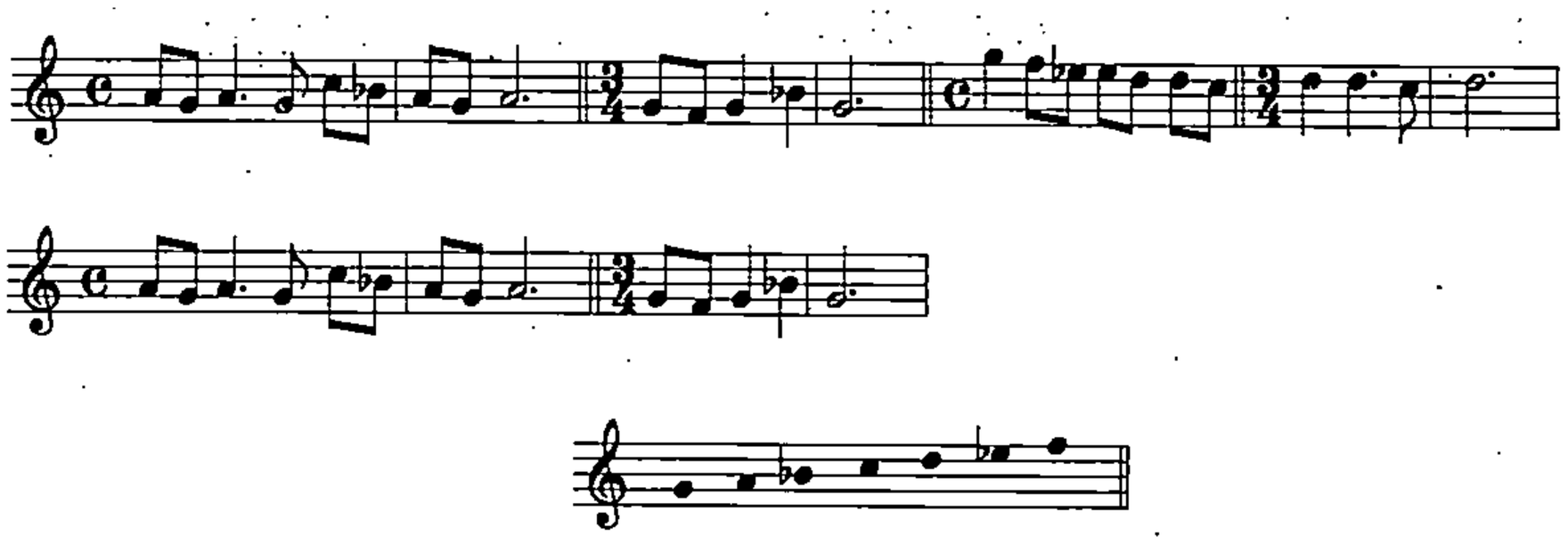
La Cantata está escrita en tres movimientos. El autor los denomina "partes" y utiliza para cada uno de ellos textos populares quechuas seleccionados por José María Arguedas, dilecto amigo del compositor

El primer movimiento presenta dos melodías de corte tradicional andino, la primera tetráfona y la segunda modal, de procedencia mestiza. Pinilla construye con ambas una estructura ternaria cuya parte central se sostiene con las frases de la melodía mestiza (ejemplo 5), en tanto que las partes extremas lo hacen con los elementos de la melodía tetráfona (ejemplo 4):

Ejemplo 4



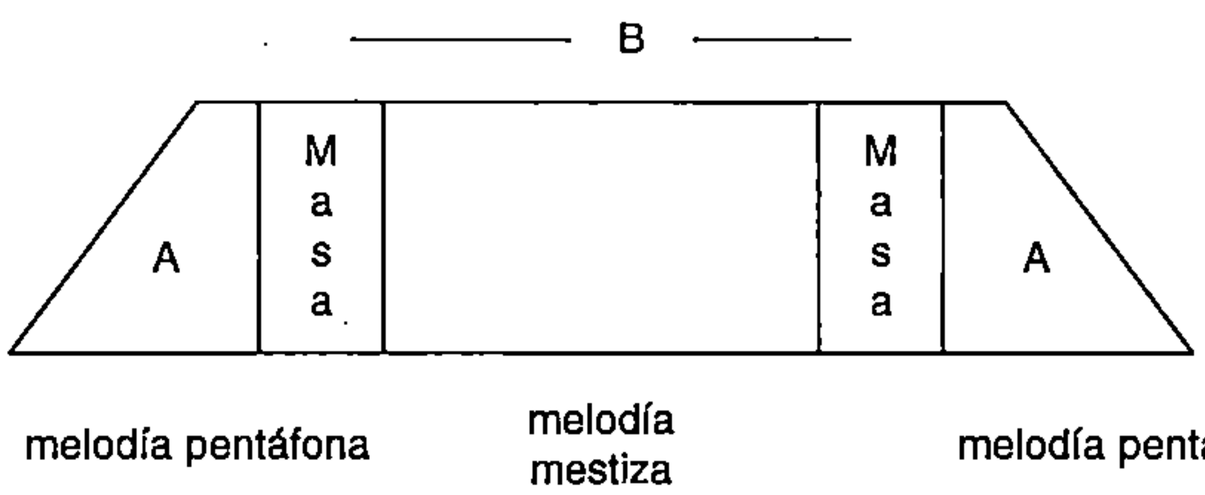
Ejemplo 5



Es interesante destacar que el compositor intenta construir una estructura expresiva casi trapezoidal, que se inicia con una línea monófona (soprano solista) y termina con un solo sonido (timbal). En la parte central del trapezoide sonoro, plana sin relieves climáticos, Pinilla hace gran despliegue de superposiciones armónicas politonales y densa polifonía, que partiendo del tradicional cuarteto vocal, alcanza masas sonoras de voces en movimiento paralelo o columnas y pedales de agresiva y heterogénea construcción. Ello puede observarse en los compases 12-36-46 y siguientes para cada caso.

Reafirma la intensión casi geométrica de la estructura sonora el presentar al inicio la melodía tetráfona en su versión original: frase A de 5 compases seguida de frase B de 6 compases y, luego, al final, la misma melodía en disposición alterna retrograda en su orden formal, es decir, primero la frase B de 6 compases seguida de la frase A de 5 compases, con la que termina el primer movimiento (ejemplo 6):

Ejemplo 6



El segundo movimiento se inicia con un "ostinato" del timbal que se distorsiona y prolonga a lo largo de 86 compases, asumiendo un rol protagónico. A él se agrega un vibrante coral; luego, en relación paralela, isocrónica, los bajos y, finalmente, un "tutti" orquestal de hondo lirismo.

A partir de este punto (sección central) aparece el narrador (compás 79) dialogando en forma alterna con fragmentos del coral de la sección anterior, reminiscencias del "ostinato" de la percusión y con breve pedal figurado del piano que en la segunda versión aparece considerablemente ampliado tanto como sustento orquestal como "ostinato" del timbal, ambas en estructura más elaboradas.

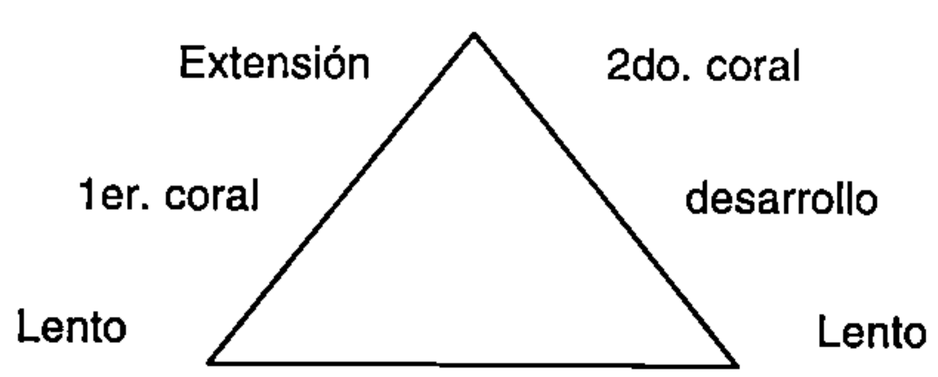
En el compás 205, en forma recapitular, se vuelve al "ostinato" del timbal con la intervención del coro con elementos similares al coral del inicio, con un pedal percutido del piano y con una escalonada cadencia final de los vientos, similar al del tercer movimiento.

Cabe señalar finalmente, como ya se mencionara líneas arriba, la existencia de una segunda versión entre los compases 90 a 134 .

El tercer movimiento se inicia también con la presentación monófona de la soprano solista, para luego extenderse en complejas secciones politonales, similares a las del primer movimiento.

El compositor define la estructura formal y pone de manifiesto como sustento de su concepción formal una propuesta plena de analogías geométricas. Esta vez se trata de un esquema triangular (ejemplo 7):
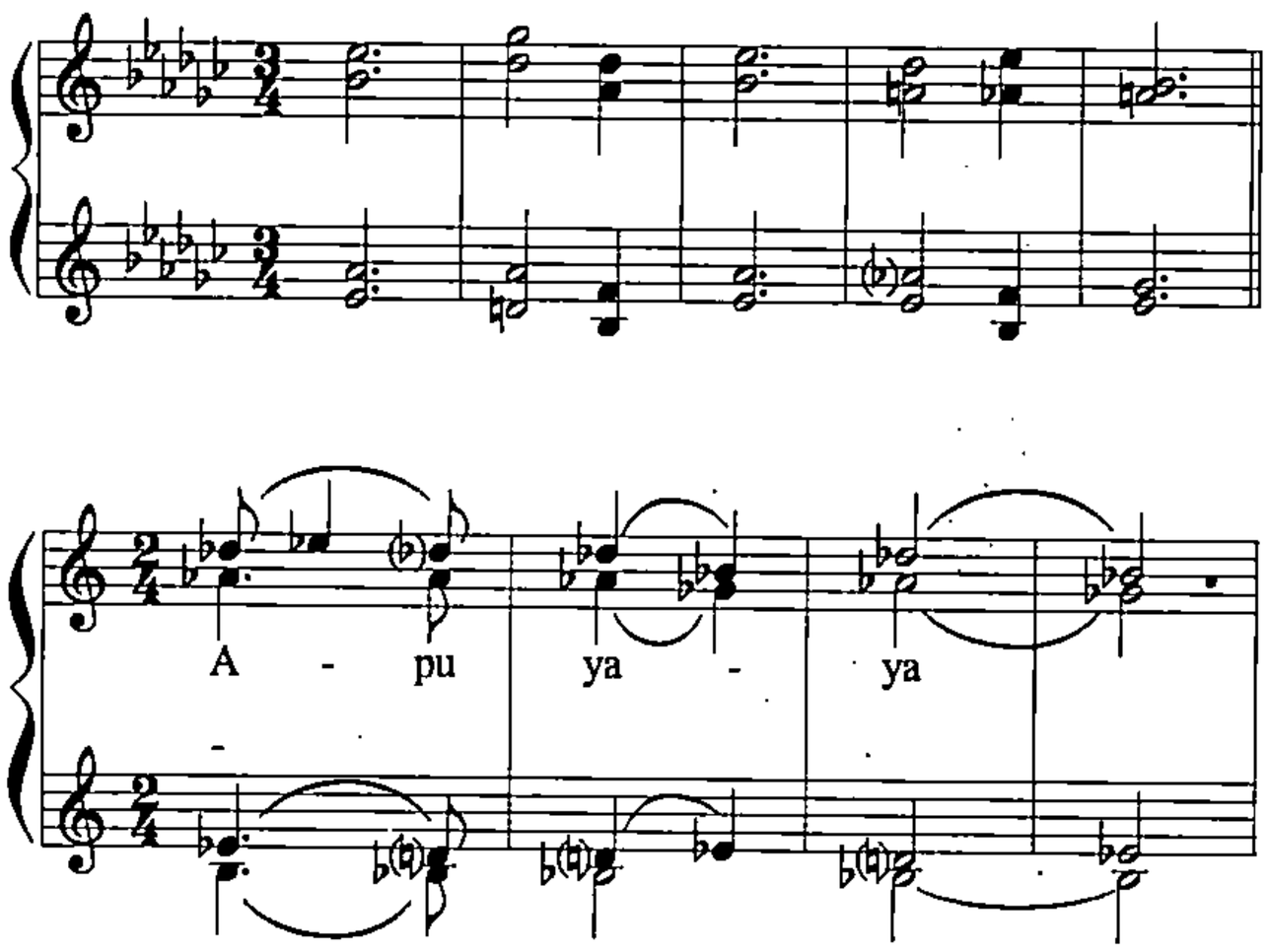
Ejemplo 7



En este esquema triangular como en el trapezoidal del primer y segundo movimientos el inicio y final corresponden también a extremos de quietud que encierran situaciones climáticas centrales de gran tensión.

La dulzura, no frecuente en la paleta expresiva del compositor, irrumpe nítidamente en algunos fragmentos de los corales con reminiscencias alusivas al espectro armónico tan características en obras de Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga (ejemplo 8):
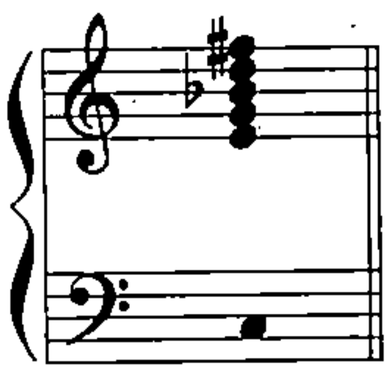
Ejemplo 8



Por otra parte,en el caso del clímax presentado en el interludio orquestal (vértice del esquema geométrico) cabe resaltar su textura puntillística apoyada en un "ostinato" del timbal extraído de las figuras rítmicas del inicio del segundo movimiento.

La "coda" final insinúa un desesperado grito que se apoya en la superposición escalonada de los vientos y el timbal, y en un acorde de oncena sostenido por el coro, acorde que coincidentemente es el mismo en sus sonidos superiores (Sol, Sib, Re, Fa#) al acorde conclusivo del primer coral (ejemplo 9):

Ejemplo 9



El pronunciado eclecticismo en la técnica de composición de Pinilla, puesto de manifiesto en una obra relativamente temprana como es la "Cantata sobre textos quechuas" (1952) constituye no solo una intensión de búsqueda, sino, muy por el contrario, un tipo de expresión constante, propia del compositor y que, en cierta forma, proviene de su vocación universalista.

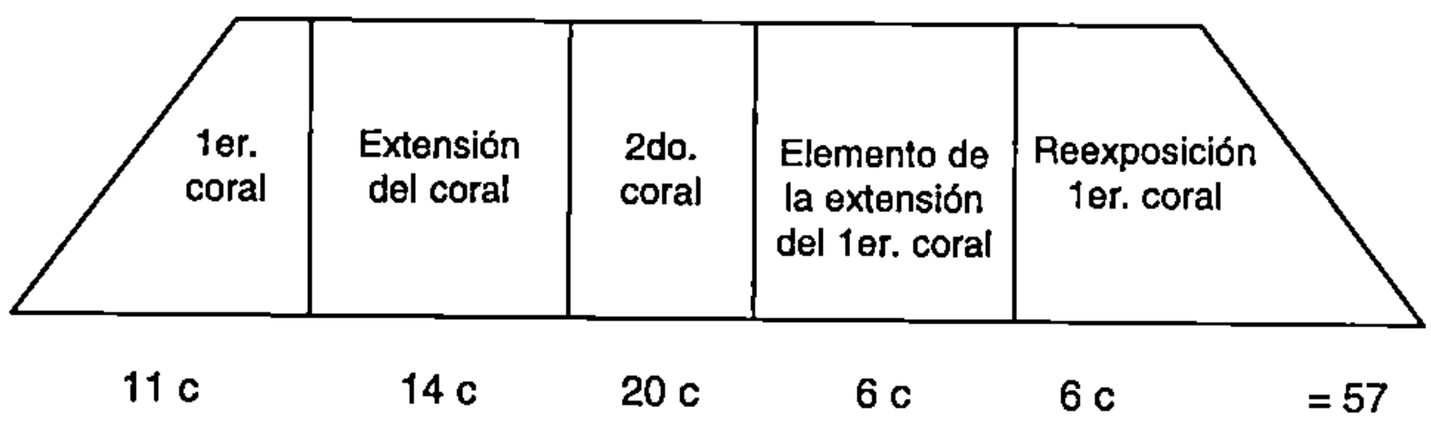
La estructura total del segundo movimiento no difiere de la primera ni de la última. La parte central contiene un extenso coral cuya melodía principal (21 compases) es presentada con metro variado para luego reexponerse con metro uniforme (28 compases), manteniendo la misma compleja armonía y la heterogénea superposición polifónica, todo ello unido a la persistente intervención del narrador.

Luego de breves comentarios siguen sendos corales de invención libre pero con connotaciones pentáfonas, remarcable en ambos los saltos de 10ma menor y de 10ma mayor, de fuerte sabor andino.

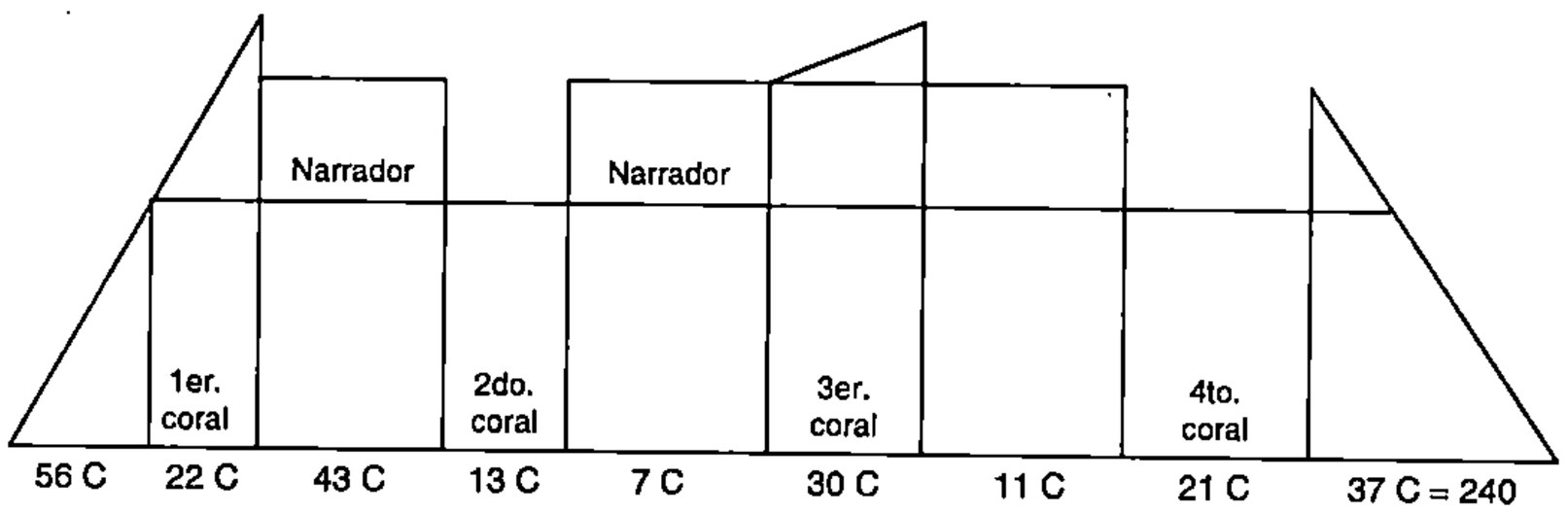
Por lo expuesto, se configura una segunda analogía trapezoidal para la estructura de este movimiento, pero con dos pronunciamientos triangulares internos que preparan la clara configuración geométrica del tercer movimiento.

El diseño geométrico-analógico de los tres movimientos en el siguiente ejemplo 10:

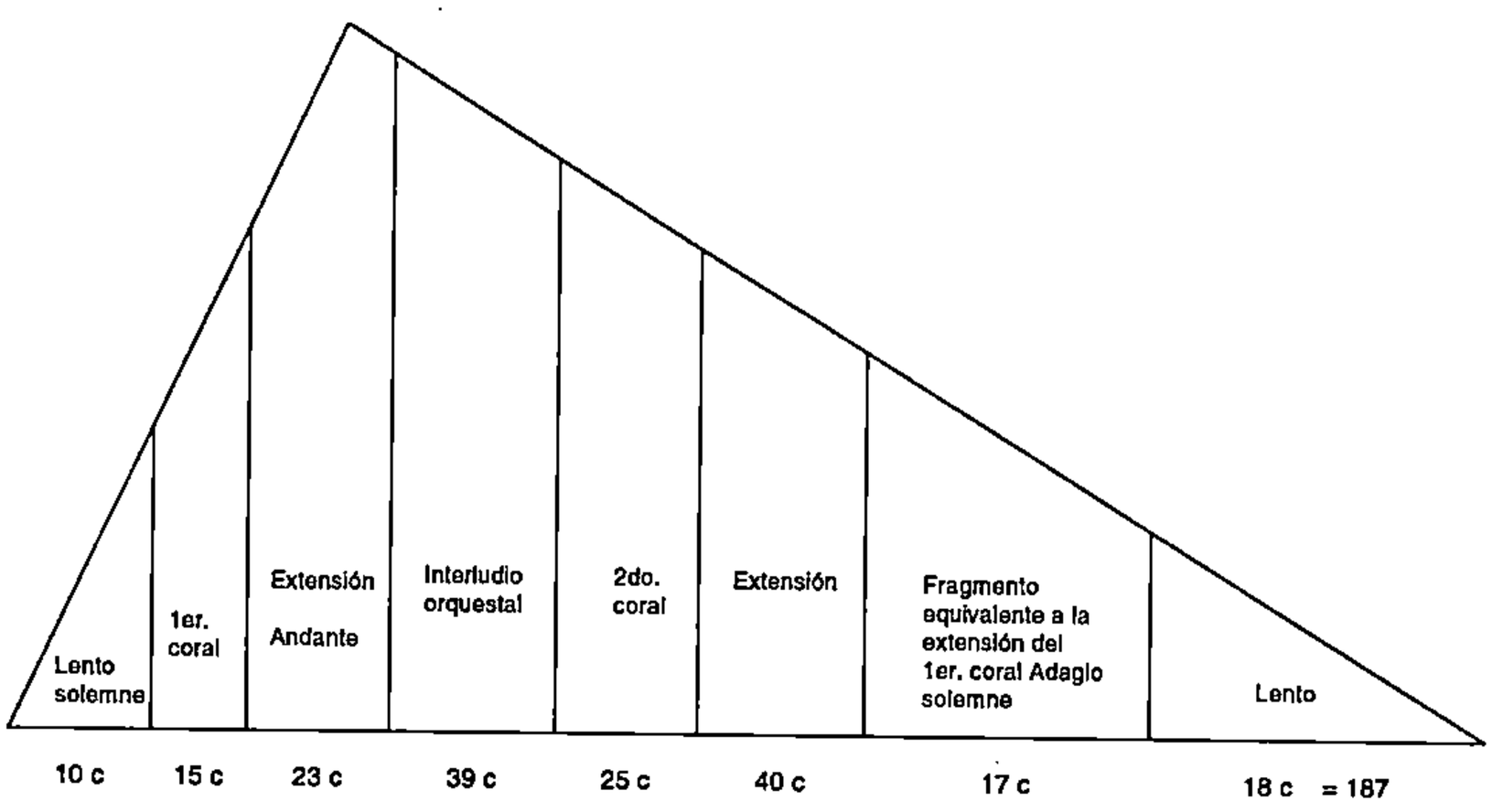
Ejemplo 10
Primer movimiento



Segundo movimiento



Tercer movimiento
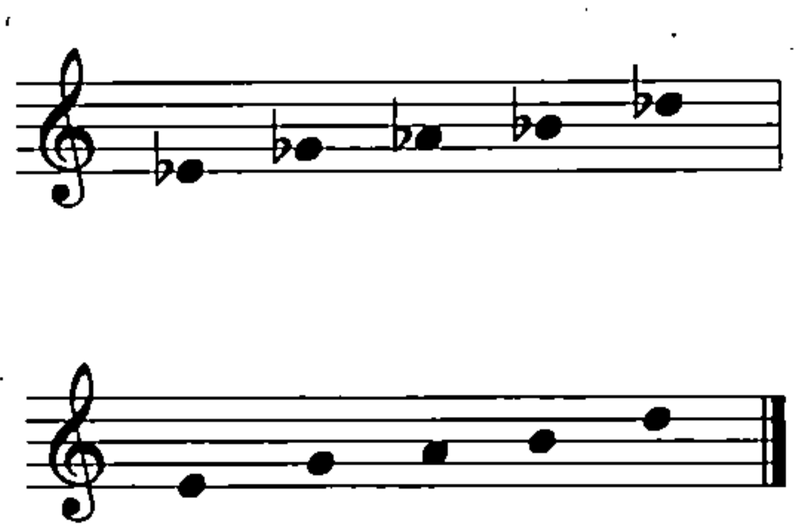


Variaciones sobre un tema pentáfono (1954)

Pinilla dedica esta obra al maestro Celso Garrido Lecca, amigo de la infancia, en estos términos:

> *"Para Celso, mi mejor obra para piano, de la cual él es un tanto responsable.*
> *Lima, enero de 1981".*

El tema está construido sobre una superposición politonal de dos escalas pentáfonas a distancia de un semitono cromático (ejemplo 11):

Ejemplo 11



Las cinco variaciones corresponden al tipo "amplificatriz" y "de carácter", y presentan una composición pianística de sumo interés.

La primera variación (Andante) es acórdica y utiliza, principalmente, superposiciones de cuartas y quintas con planteamientos politonales.

La segunda variación (Allegro ma non troppo), de manejo casi clavecinístico, muestra una primera parte (14 compases) que bien podría constituir una variación independiente, de la misma forma que los siguientes 14 compases. Ambas, a su vez, difieren de los 49 compases inmediatos –la segunda parte–, que tienen una unidad rítmica muy concreta y unitaria.

La tercera variación (Andante) es un coral triádico tonal sobre un pedal "ostinato".

La cuarta variación (Allegro vivo) se presenta en cuatro niveles politonales (cuatro sistemas), con reminiscencias rítmicas de la marinera y esquemas desfasados.

La quinta variación (Solemne) es un final con gran riqueza acórdica sobre la base de texturas de cuartas y quintas de tipo panmodal.

Una "coda" de 17 compases evoca el dulce canto pentáfono del tema inicial.

Canciones de la costa (1958)

El título original de estas canciones es: *Mélodies du folklore du Perou. Chansons de la côte*. Fueron escritas en Madrid en 1958 e, inexplicablemente, no figuran en el *Catálogo cronológico clasificado* publicado por la Unión Panamericana en 1965 y revisado posteriormente por el autor.

Cinco canciones populares de la costa peruana conforman la versión para flauta, fagot y orquesta de cuerdas; ellas son:

"Socavón"

"Chongoyapana"

"Festejo"

"Tondero"
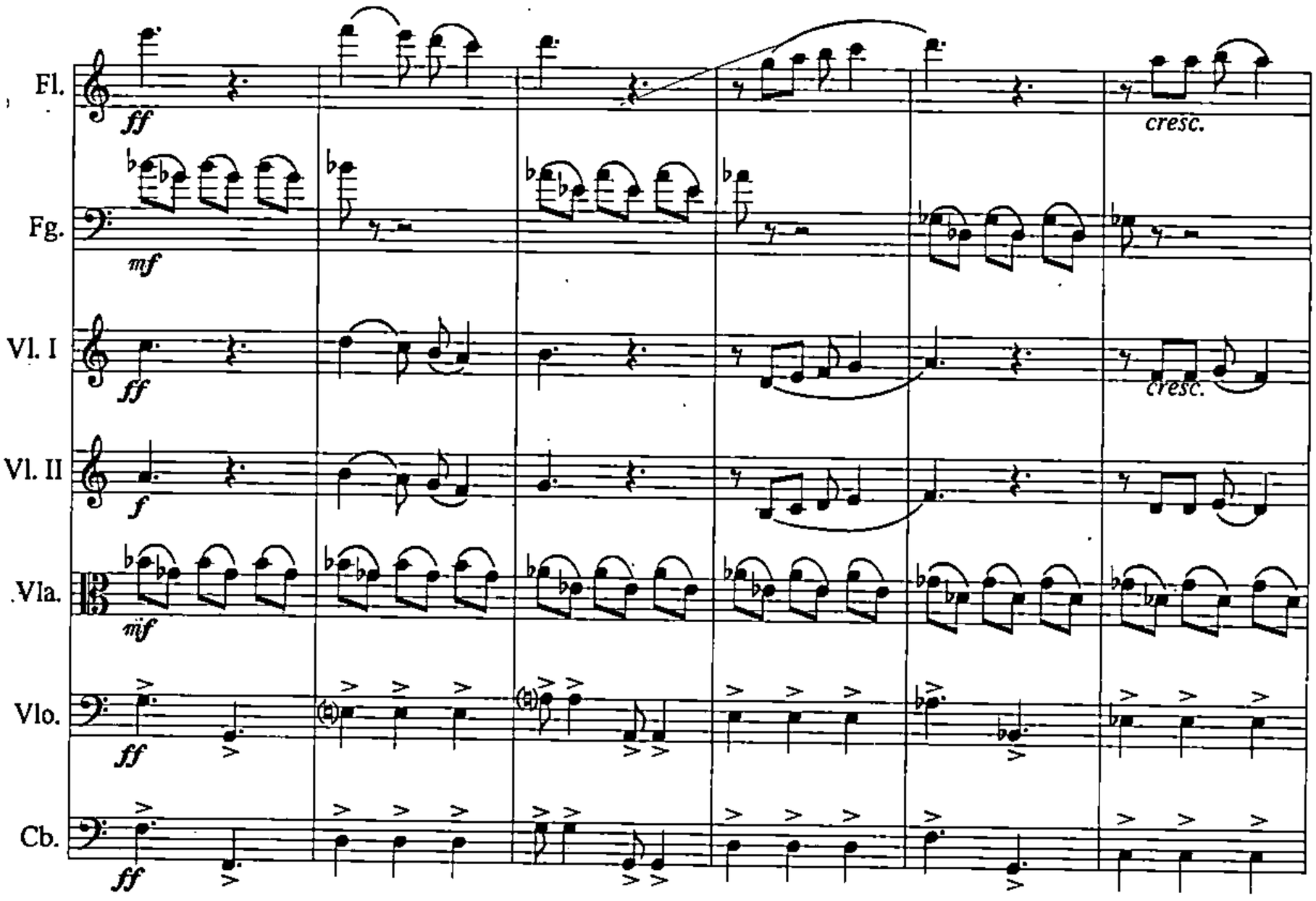
"Resbalosa"

Todas ellas proceden de sus propias captaciones. La segunda, "Chongoyapana", fue agregada posteriormente a las *Diez canciones populares*, en su versión vocal.

El manejo armónico, si bien inusual dentro de la habitual textura tonal de todas las transcripciones del presente siglo y ya plenamente incorporadas al lenguaje de la música mestiza, constituye y origina lugares comunes en el reiterado uso de los paralelismos disonantes y las superposiciones politonales, tal como se observa

–para citar un caso aislado– en los compases 25-30 de la "Resbalosa" (ejemplo 12):

Ejemplo 12



La concepción armónica de Pinilla va mucho más adelante de la de Theodoro Valcárcel; en este último encontramos, dentro de su abierta modernidad, un preciosismo impresionista que no perturba la ternura y placidez de las melodías quechuas o aymaras. En cambio, lo áspero y las aristas armónicas de las *Canciones de la costa* refuerzan vigorosa y fundamentalmente el carácter percutido del ritmo costeño.

Seis piezas para cuerdas y maderas (1958)

Partitura de procedencia neoclásica, correspondiente a una etapa de transición que se inicia en los claustros madrileños en viejos tiempos de reclusión académica, hasta el reencuentro con su verdadera vocación vanguardista de profundo aliento latinoamericano.

La obra –escrita para 2 flautas, 2 clarinetes en si b, 2 fagotes y el grupo de cuerdas– presenta los siguientes movimientos:

Preludio (cuerdas)
Canon (maderas)
Coral (cuerdas)
Intermezzo
Lento
Final

He encontrado en el atiborrado archivo de Pinilla dos versiones de esta obra. Una de ellas con evidentes enmendaduras que ponen de manifiesto una vez más la disciplina, el rigor y la implacable autocrítica del compositor.
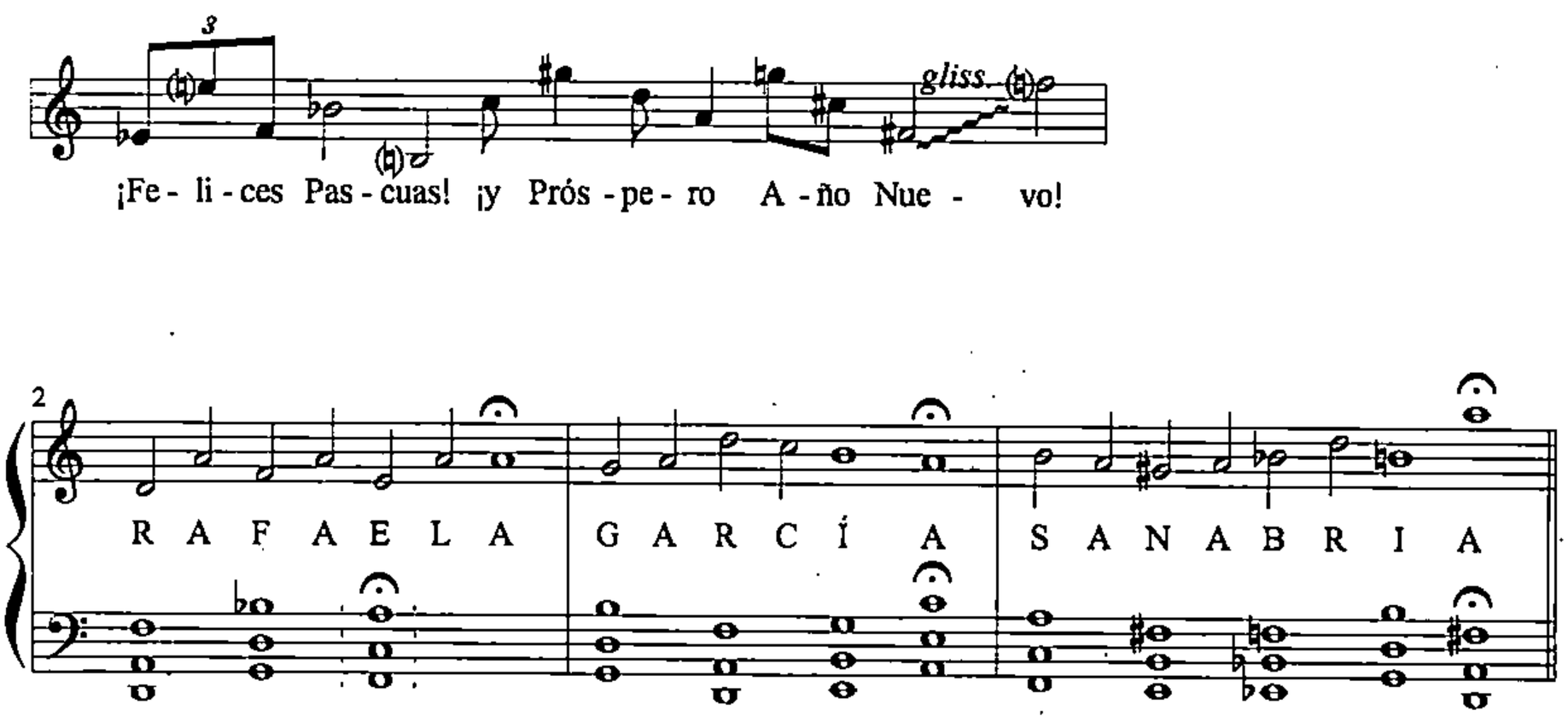
Confrontando las correcciones, he observado que algunas de ellas son no sólo variantes objetivas, sino razonables y severas revisiones de fragmentos escritos con premura en la primera versión. Con su habitual sencillez y honestidad, el compositor no oculta el

error primigenio y así permite al estudioso encontrar en la corrección la habilidad propia de un maestro.

La textura de las seis piezas puede compararse también con un esquemático barroquismo en el que están incrustados los hábitos modernistas de composición tanto técnicos como expresivos, característicos de obras posteriores: el *ostinato*, el pedal, el impulso reiterativo de sonidos o acordes y el paralelismo en estructuras acórdicas disonantes, pero, por sobre todo, su apego irrenunciable al atonalismo y su obsesión por la serie y por el simbolismo de los sonidos.

A propósito, se conservan dos muestras de esa pasión lúdica por el mundo sonoro: el primero es la adaptación de la serie al saludo navideño y el segundo es una suerte de anagrama familiar de contenido más bien modal (ejemplo 13):

Ejemplo 13
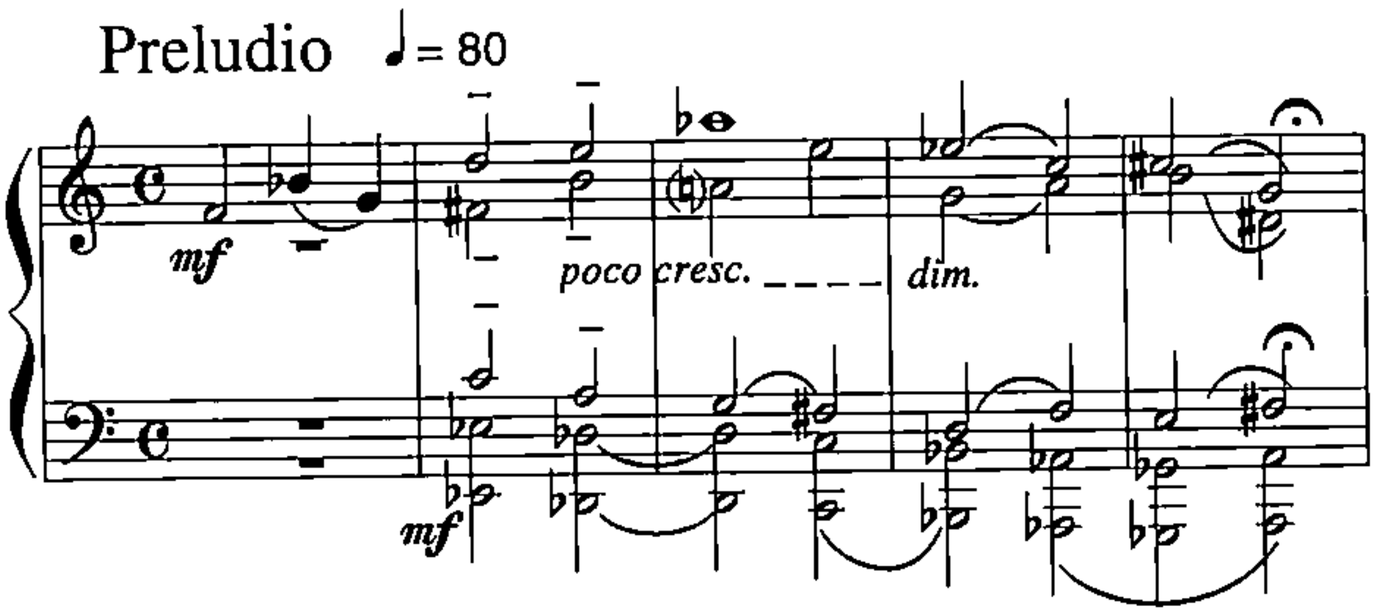


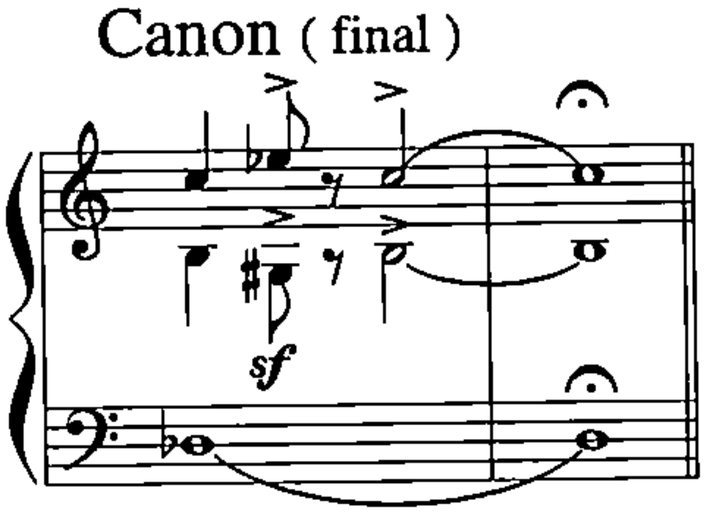
Pinilla nunca se aferró a fórmulas o giros lingüísticos ni en lo melódico ni en lo armónico. Su expresión musical siempre se sostuvo por una incontenible y permanente libertad y búsqueda, sobre todo en su etapa de abierto vanguardismo. En cambio, y contrariamente a lo dicho, su personalidad rítmica sí estuvo plagada y aferrada a lugares comunes.

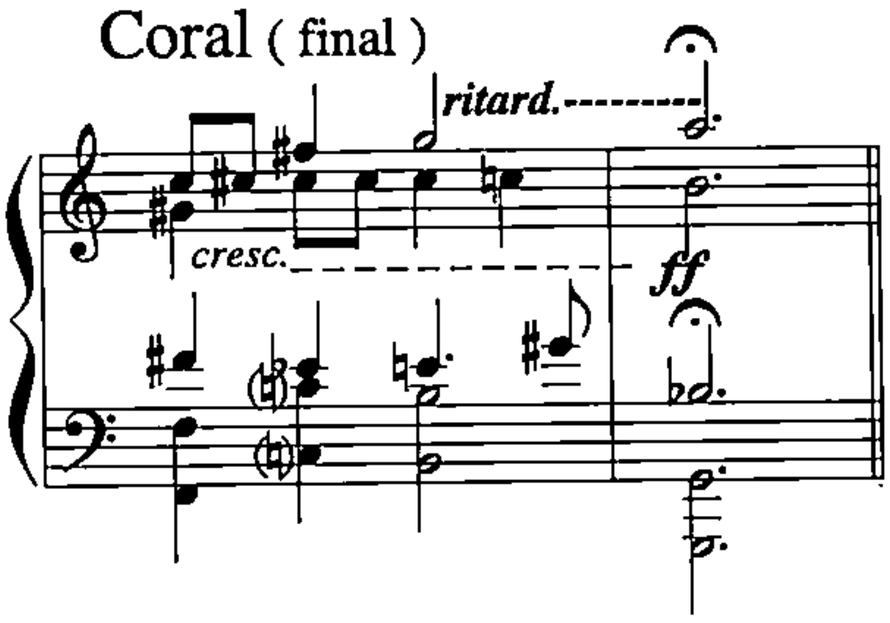
En las *Seis piezas...* aparecen recursos extraños e inesperados, por ejemplo: compases de 1/8, un "Allegro con brio" con redondas ♩ = 160, que luego transformaría en blancas (cambio, por cierto, no tan radical).

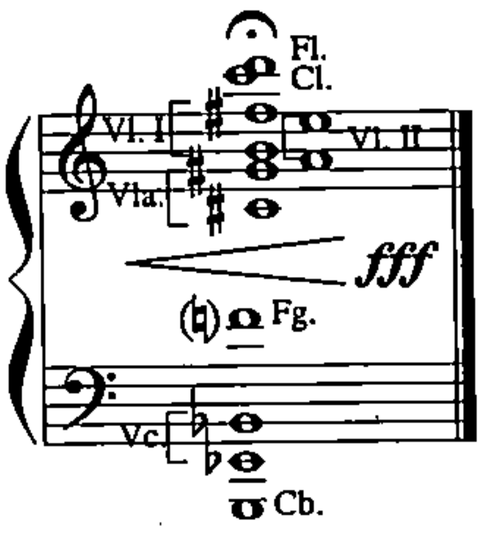
Los cuatro fragmentos siguientes muestran, respectivamente, el inicio de la obra y los finales del canon, del coral y de la sexta pieza (acorde de 12 sonidos), todos ellos en armonía descarnada e impredecible (ejemplo 14):

Ejemplo 14







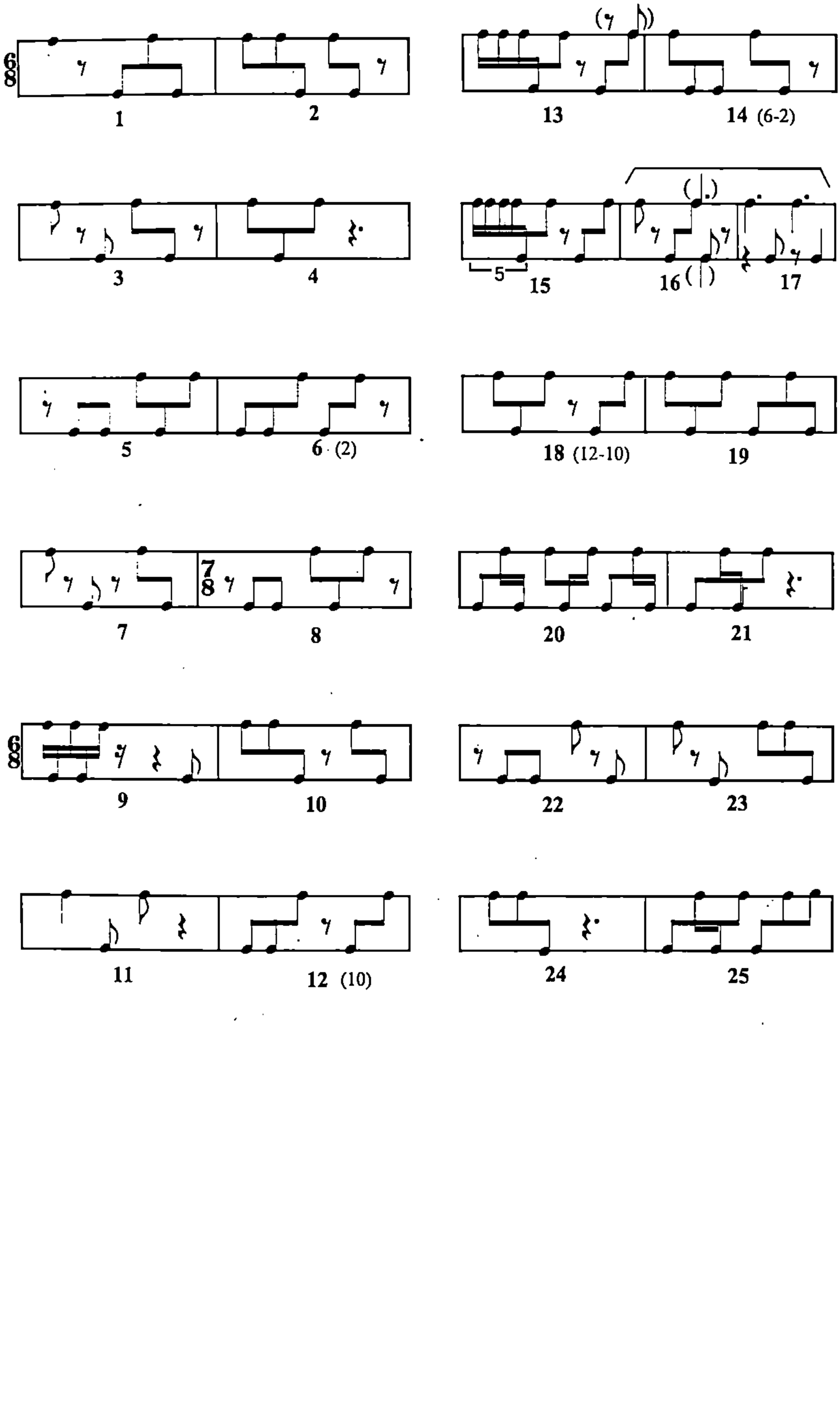


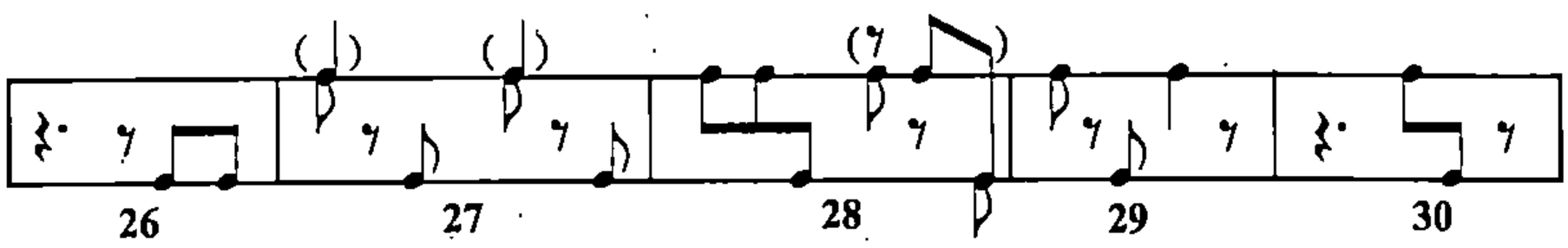
Estudio sobre el ritmo de la marinera (1959-1960)

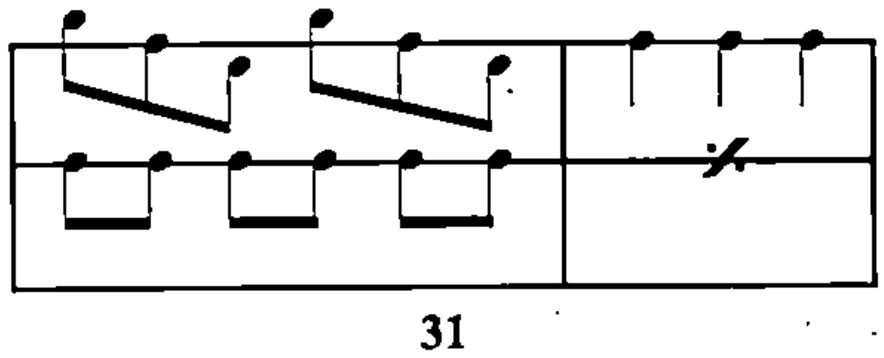
Desde los primeros esbozos, en plena adolescencia, la marinera fue una de las obsesiones rítmicas de Pinilla. Aparecen varios planteamientos de juventud que derivan, finalmente, en el estudio rítmico escrito y revisado en Berlín en 1959-1960. La pasión de Pinilla por los ritmos populares no fue coyuntural, fue esencial, y lo ha acompañado a lo largo de toda su vida. Sus primeros trabajos juegan con el huayno y la marinera, y –significativa y dramáticamente– el último cuarteto, inconcluso, incluye en su primer movimiento el ritmo andino. Por lo demás, son muchas las composiciones donde los ritmos no sólo costeños sino latinoamericanos están presentes.

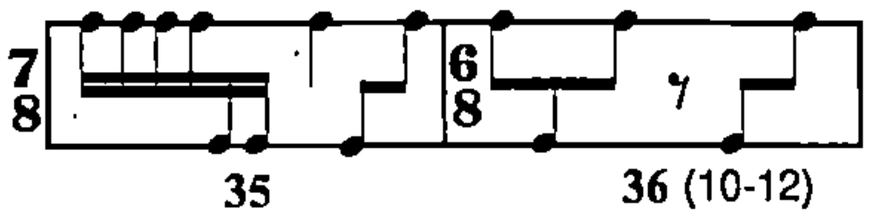
El *Estudio...* es una obra en la que el piano "percute" y en muy pocos pasajes "canta". Es una apoteosis del ritmo en la que 47 formas y combinaciones diversas de los ritmos básicos de la marinera fluyen inconteniblemente. Es una obra de gran virtuosismo, estrenada y grabada por Jorge Zulueta en 1962 (ejemplo 15):

Ejemplo 15

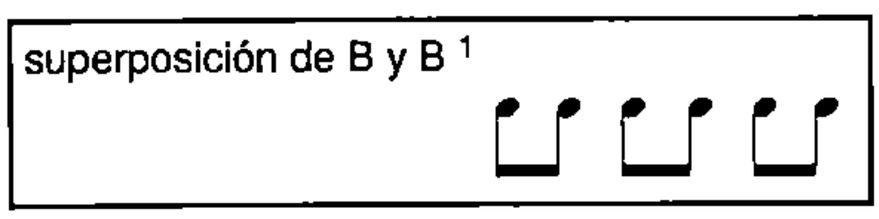

1
2
13
14 (6-2)
3
4
5
15
16
17
5
6 (2)
18 (12-10)
19
7
8
20
21
9
10
22
23
11
12 (10)
24
25



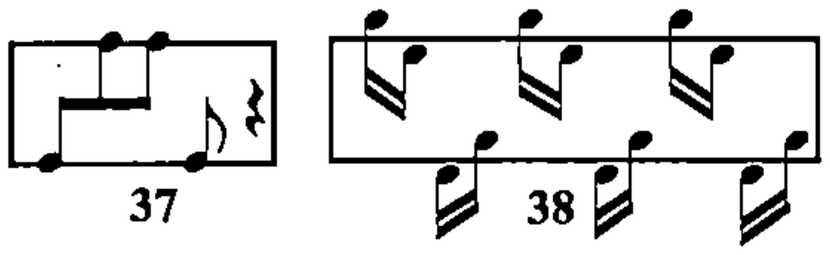

31

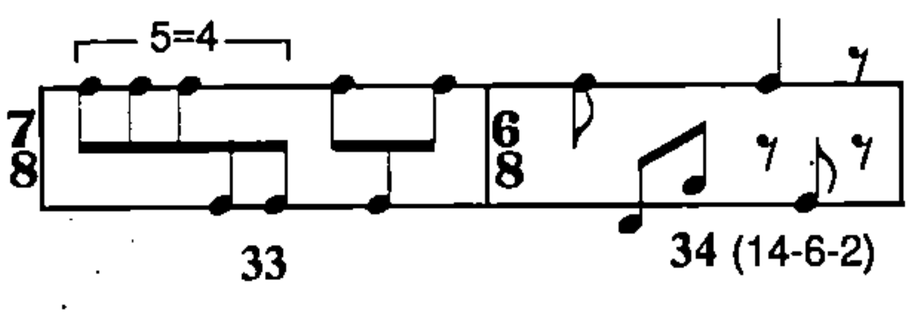


35 36 (10-12)

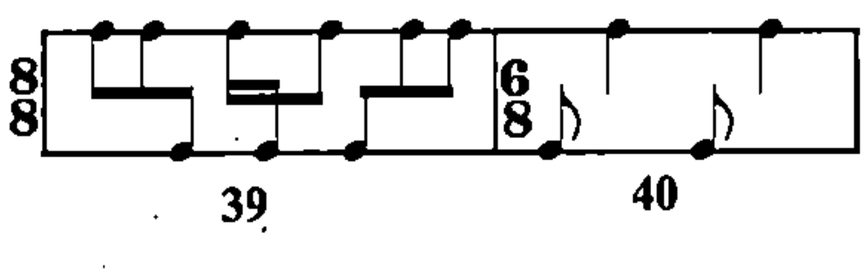


32


37 38

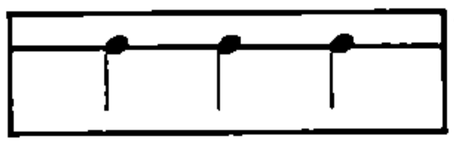


33 34 (14-6-2)

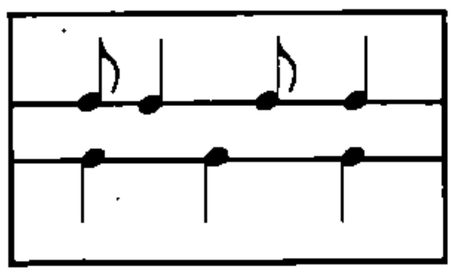


39 40

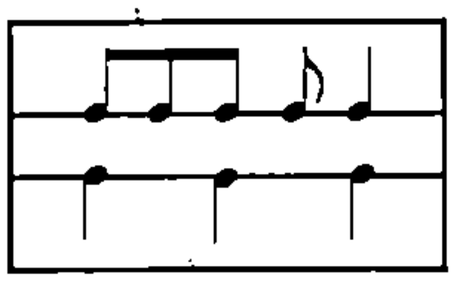
(A)



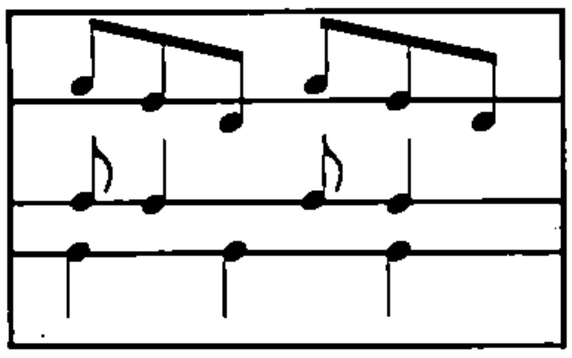
(B)



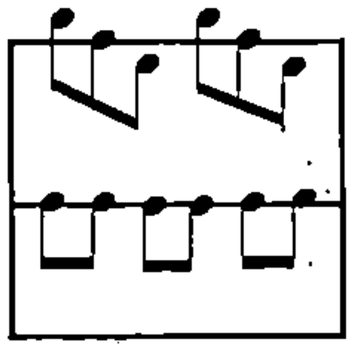
(B1)



(C)



(D)
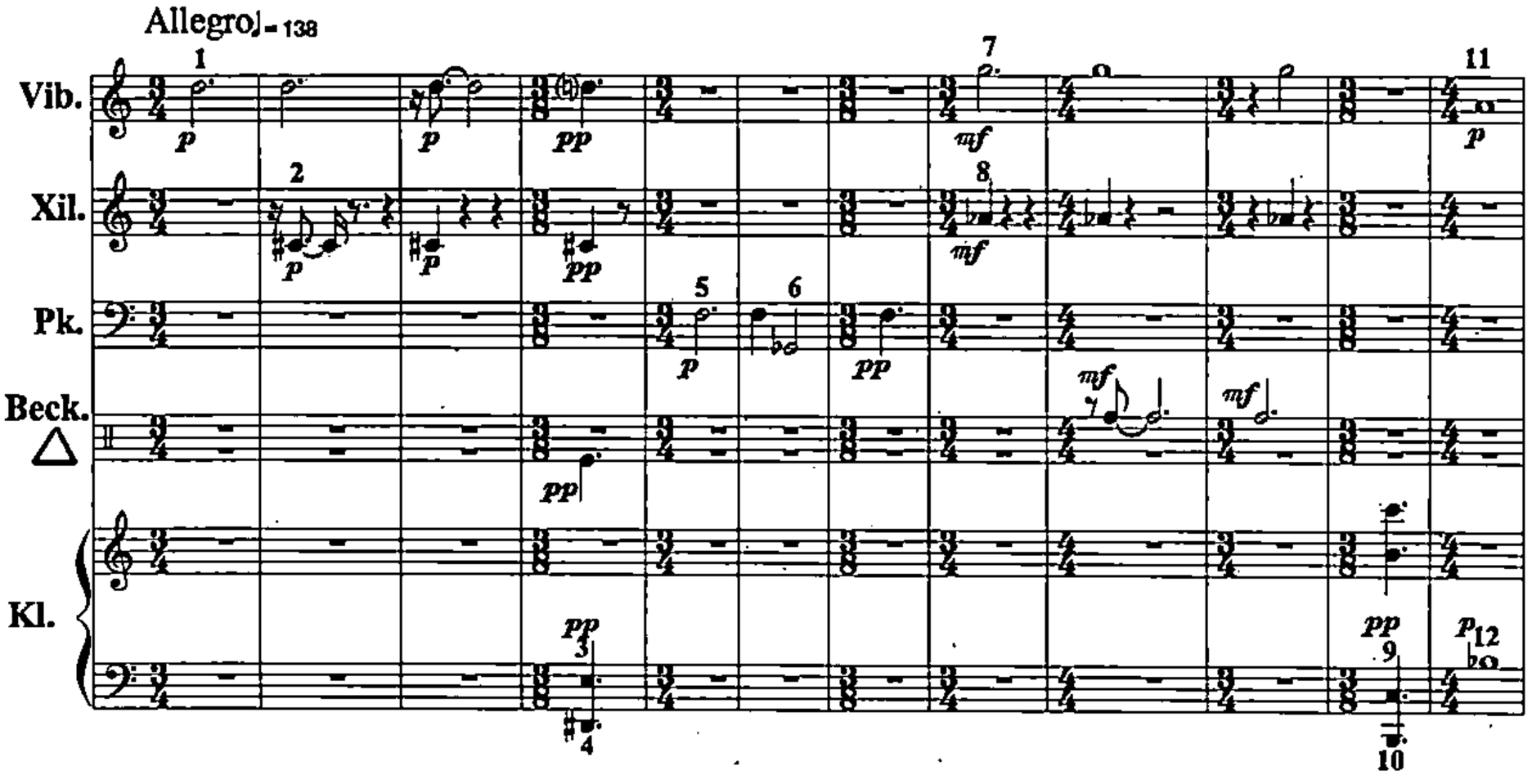


Tres movimientos para percusión y piano (1960)

Sätze für schlaginstrumente und klavier

Sin duda ésta es una de las obras más diáfanas en el manejo de los instrumentos de percusión que tanto fascinaron a Pinilla. Sus tres movimientos no llegan a ser tan contrastantes como para imaginar un tríptico sonoro como en otras de sus obras.

El primer movimiento se inicia con la exposición de la serie en los 12 primeros compases (ejemplo 16):

Ejemplo 16



Luego, por elisión, la retrógrada en los compases 12-19 y así, hacia adelante, el tratamiento serial continúa en proceso no siempre riguroso.

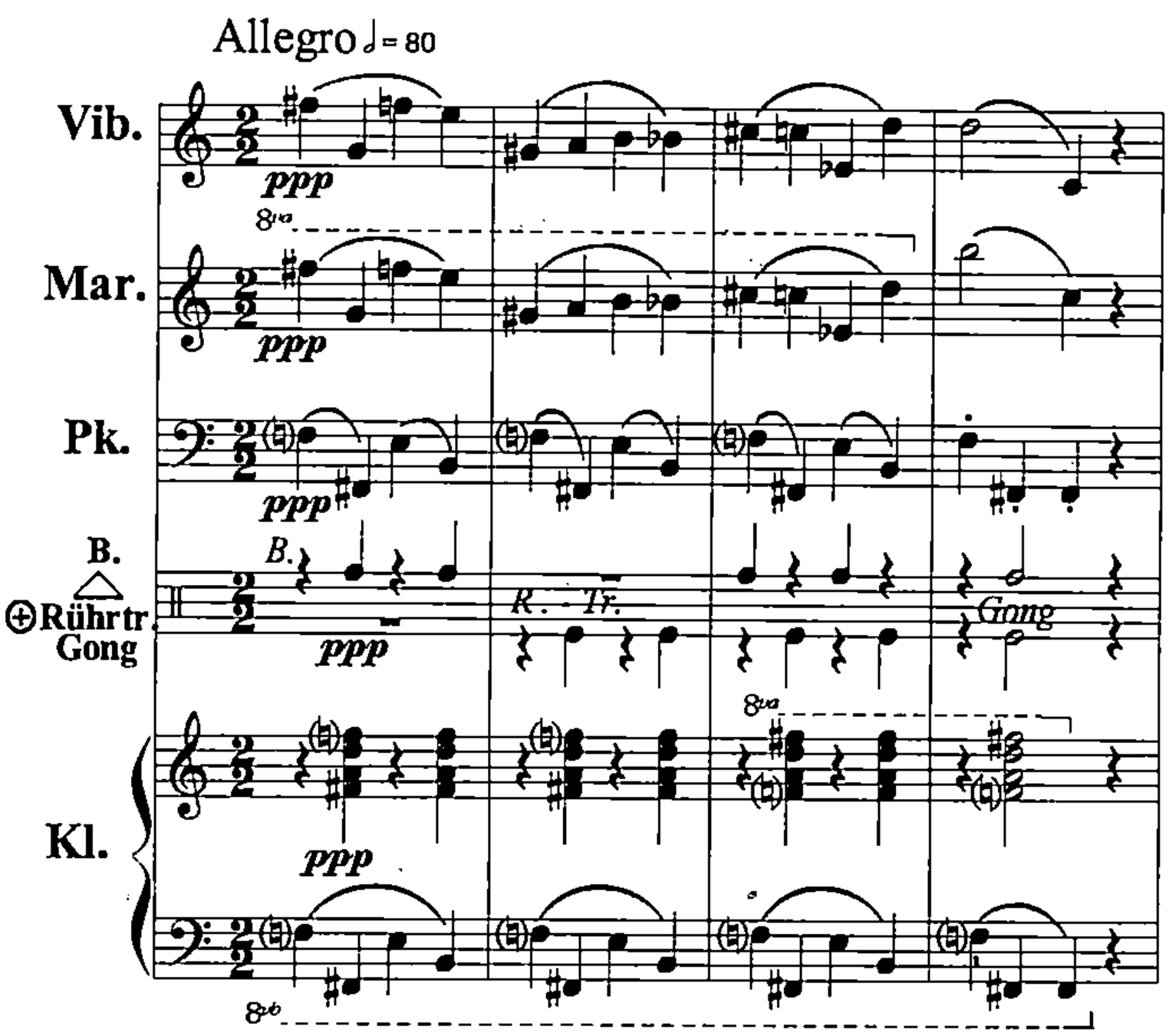
Los 20 compases del final reexponen más o menos el planteamiento inicial, pero sólo los ocho últimos retrogradan la serie. Así, el movimiento se inicia y termina en un centro referencial (do# - re).

El movimiento presenta cinco secciones, de las cuales la segunda y la cuarta (C.78-84 y C.147-174) muestran un vigoroso comentario pianístico.

El segundo movimiento es estático. El sombrío pedal de los ocho primeros compases se repite desde el compás 35 hacia el final (C. 60). La parte media insinúa un centelleante episodio.

El tercer movimiento equivale a un rondó, donde el estribillo se presenta cuatro veces, exponiendo la serie invertida (ejemplo 17):

Ejemplo 17



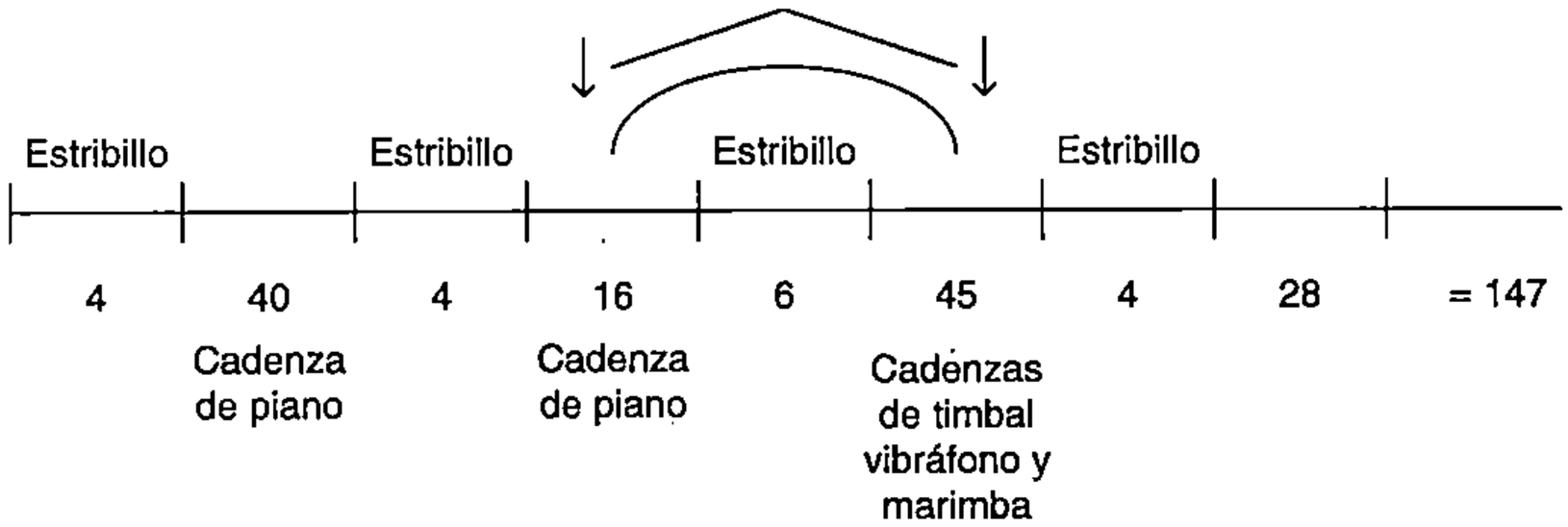
La primera, segunda y cuarta versión exponen los 12 sonidos en base a un unísono de vibráfono, marimba y piano, y con "acompañamientos" variables. En cambio, la tercera versión amplía el unísono, incluyendo siempre el piano con *ostinatos* de pedal y polarizando fragmentos de la serie invertida.

Los primeros estribillos son seguidos por comentarios pianísticos vigorosos a la manera de "soli". El tercero entrelaza breves *cadenzas* del timbal, vibráfono y de la marimba, con intervenciones muy sonoras del piano.

El cuarto estribillo conduce a la última copla, y retrógrada en sus últimos compases, como lo manifesté anteriormente, los compases iniciales.
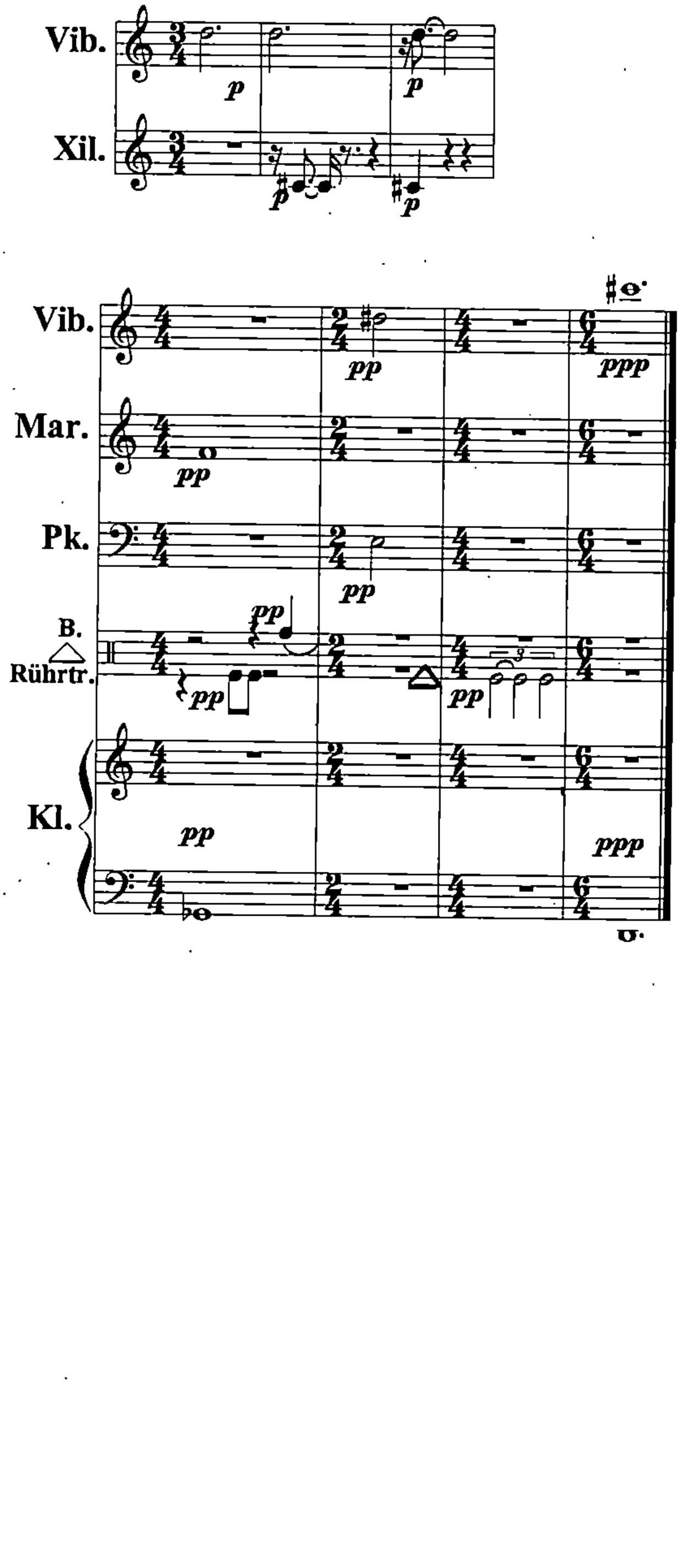
El piano, en los compases 66 a 71 utiliza la serie original transportada e incompleta y, en cierta forma, enmarca la tercera versión del estribillo (ejemplo 18):

Ejemplo 18



Confirma así un intenso clímax, no tanto de volumen sino de engrosamiento de la textura. Nuevamente el final del movimiento es la serie retrógrada, y los sonidos finales, a manera de tónica figurada, se fijan en la segunda menor do#-re, que son los mismos del inicio del primer movimiento (ejemplo 19):

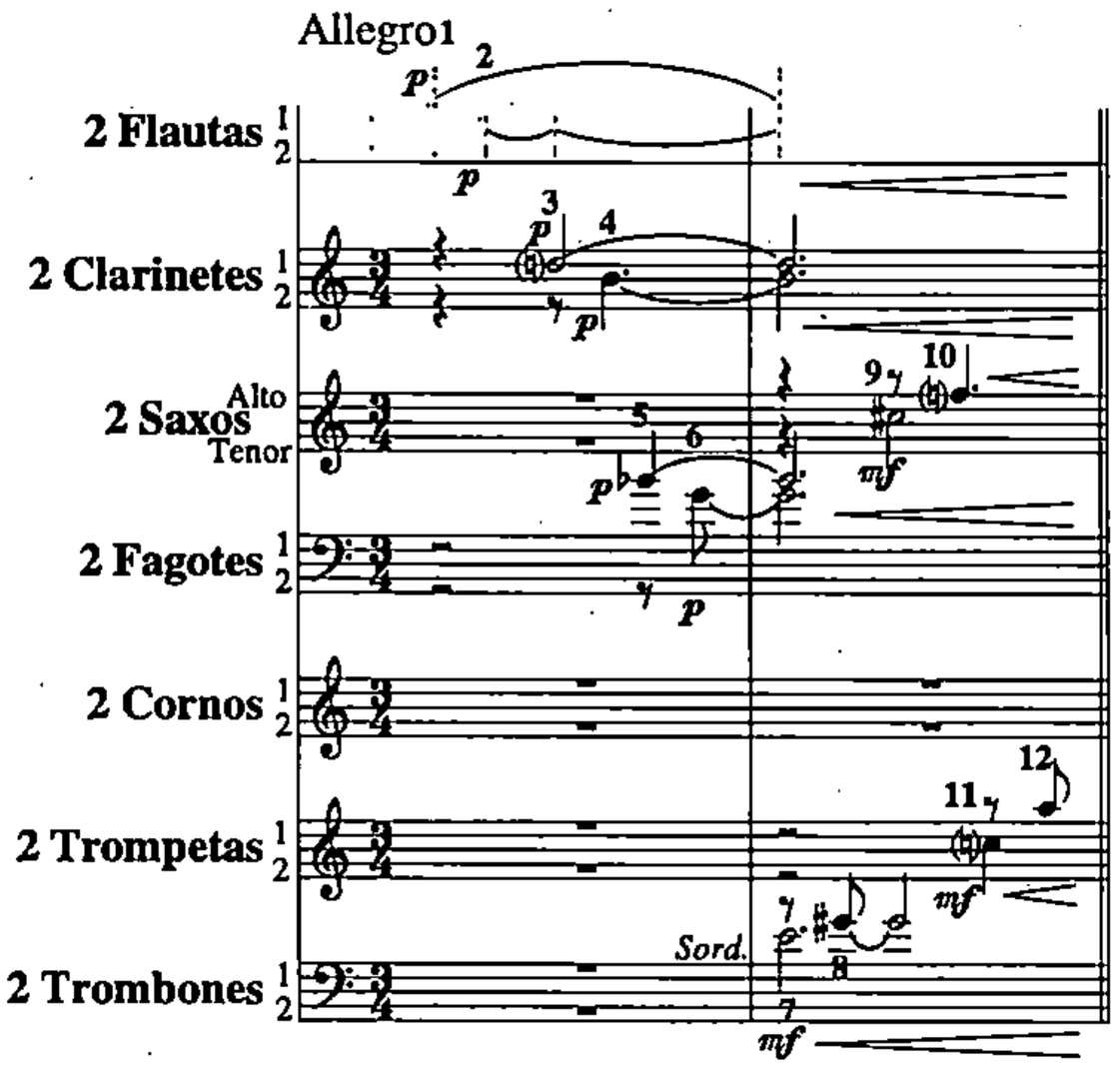
Ejemplo 19


Allegro ♩= 138
Vib.
p
p
Xil.
p
p
Vib.
pp
ppp
Mar.
pp
Pk.
pp
B.
pp
Rührtr.
pp
pp
Kl.
pp
ppp

Cuatro piezas para instrumentos de viento (1959-1960)

Esta composición incluye 14 instrumentos de viento: 6 maderas (2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes), 2 saxos (alto y tenor) y 6 metales (2 cornos, 2 trompetas y 2 trombones), y tiene como material básico la serie expuesta rigurosamente en sus dos primeros compases (ejemplo 20):
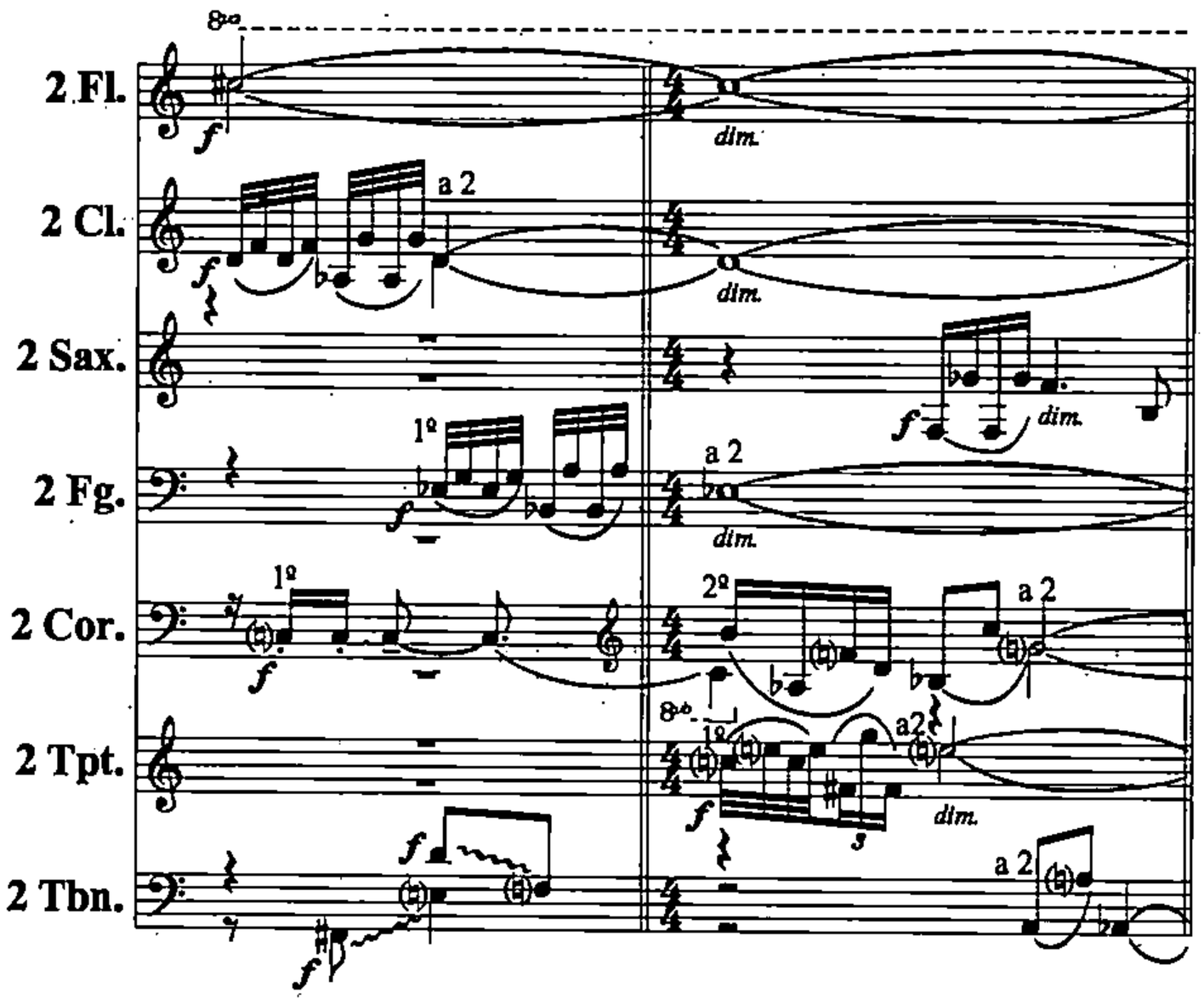
Ejemplo 20



Sus movimientos son:
Allegro
Allegro moderato
Andantino
Andante con moto

Esta obra posee una métrica inusitadamente regular tanto como su textura armónica. La reiteración de sonidos o acordes desaparece casi en su totalidad, sin abandonar el recurso del pedal, y se advierte, en cambio, una mayor atención al elemento melódico y a las relaciones contrapuntísticas (C. 30-31) del segundo movimiento (ejemplo 21):

Ejemplo 21



Su ordenamiento casi conservador y su tono mesurado ubican esta obra fuera del acento vanguardista común a la mayoría de las obras de Pinilla. Incluso, tal como se observa en sus borradores, la elaboración del material básico (serie original y sus derivadas) evidencia un control académico mucho más severo.

Cuatro piezas para orquesta (1960 - 1961)

Las cuatro piezas están escritas para orquesta completa. Con excepción de la última, que lleva el subtítulo "Serenata", las demás, en concordancia con su carácter abstracto, sólo llevan indicaciones de "Tempi":

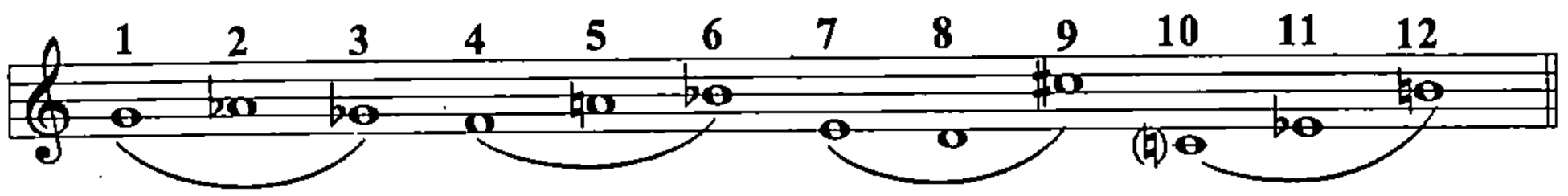
Primera-Largo

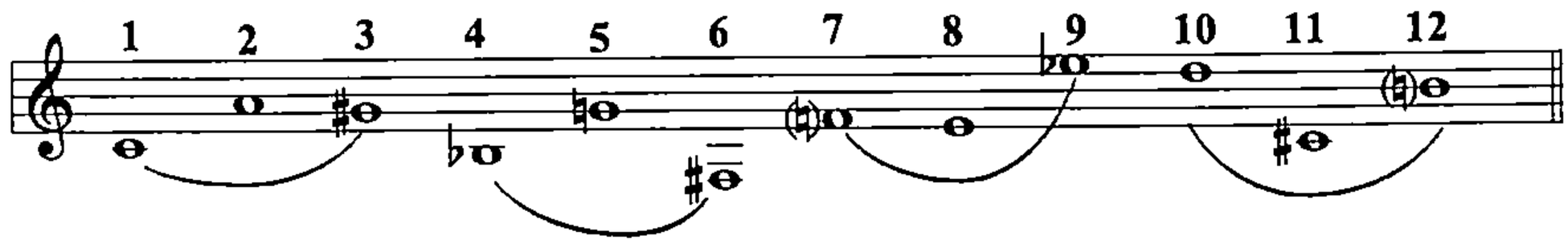
Segunda-Allegro

Tercera-Largo Allegro Andante

Cuarto-"Serenata" - Allegro

En los cuadernos de trabajo aparecen dos series o más destinadas como materiales básicos de la obra (ejemplo 22, 23):



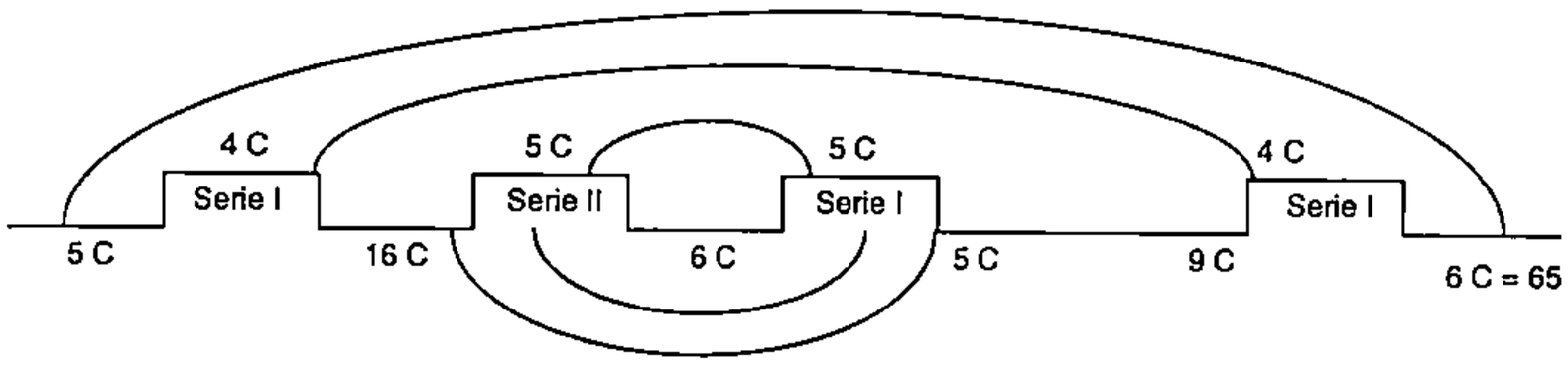


En la primera pieza, 65 compases están organizados de acuerdo con un esquema lineal tipo "Rondó", con alternancia de dos elementos contrastantes, uno casi puntillístico y el otro, melódico, aunque breve, intensamente lírico.

Se observa la referencia a la serie O1 en lugares equidistantes y, en el medio, la retrógrada de la serie 2 contrapuesta a la serie O1.

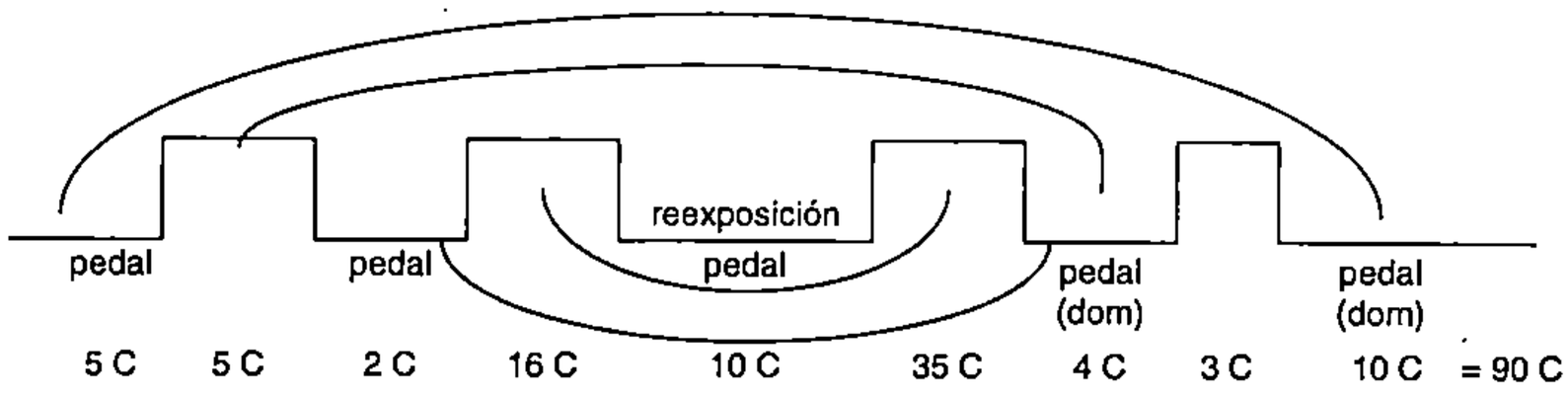
Cada vez que aparece la serie O1 lo hace con instrumentación diferente y, entre todas las presentaciones de la mencionada serie, Pinilla construye una forma de arco (ejemplo 24):

Ejemplo 24



La segunda pieza se inicia con un pedal de timbal, similar a otras obras, en particular, a los *Tres movimientos para percusión y piano* pero, esta vez, en Allegro y en contratiempo. Al finalizar la pieza reaparece el mismo timbal con pedal en una "dominante" ficticia. Su estructura se aprecia en el ejemplo 25.

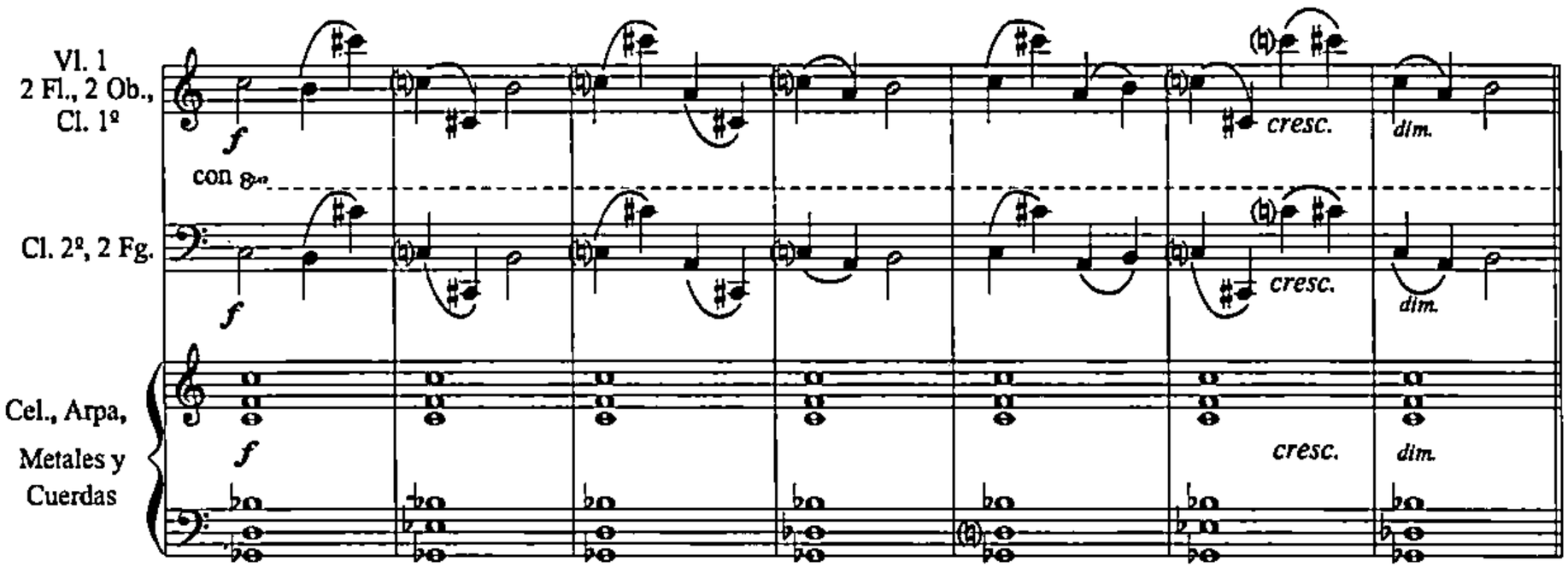
Ejemplo 25



También aquí se insinúa una forma de arco, teniendo en el punto central la reexposición y, en los extremos, la singular relación de pedal tónica-dominante. Pedal de carácter estático que contrasta con el dinamismo de las secciones alternas de carácter más bien virtuo-

sístico. En estas se encuentra, reiteradamente, el recurso de la superposición escalonada, tan frecuente en Pinilla, y el del "ostinato" o pedal múltiple con movimiento interno en los compases 59 a 65, que definen esa angustia reprimida tan particular en el carácter del hombre artista (ejemplo 26):

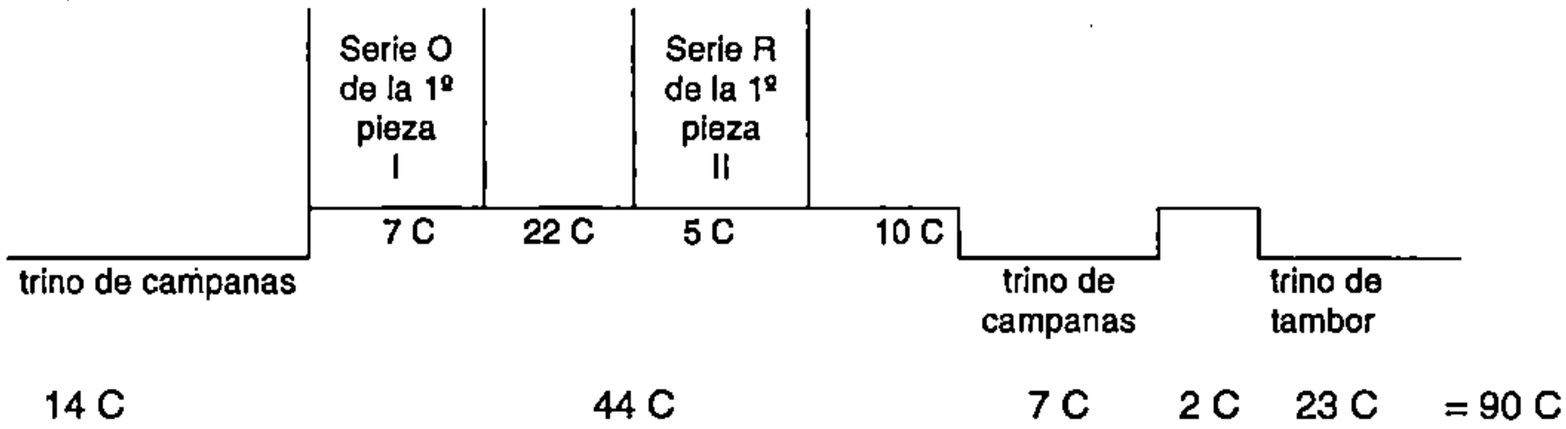
Ejemplo 26



La tercera pieza (Largo) se inicia con un hermoso trino de campanas violentamente interrumpido por un "tutti" (Allegro) de columnas armónicas de heterogénea construcción. Luego aparece (C. 15-21) una repetición textual (amplificada) del fragmento de los violines primeros de la primera pieza (C. 6-9), y la versión en sonidos graves de los compases 26-30 del primer movimiento que corresponde a la serie retrógrada en los compases 44-48 del tercer movimiento.

Visualizando el trino de campanas y tambor como elementos que enhebran un conducto lineal a lo largo de toda la pieza, se puede definir el siguiente esquema (ejemplo 27):
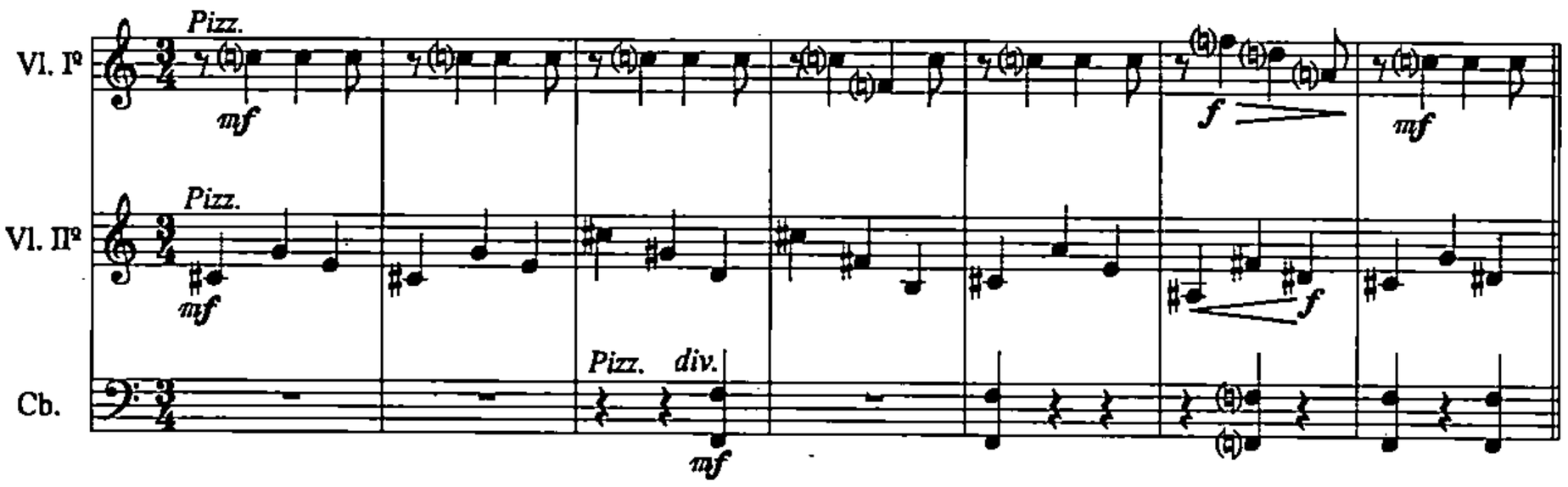
Ejemplo 27



coincidentemente la segunda y tercera piezas tienen 90 compases cada una.

La cuarta pieza titulada "Serenata" hace buen uso de los Pizzicati de los violines como elemento evocador de la imprescindible guitarra (ejemplo 28):

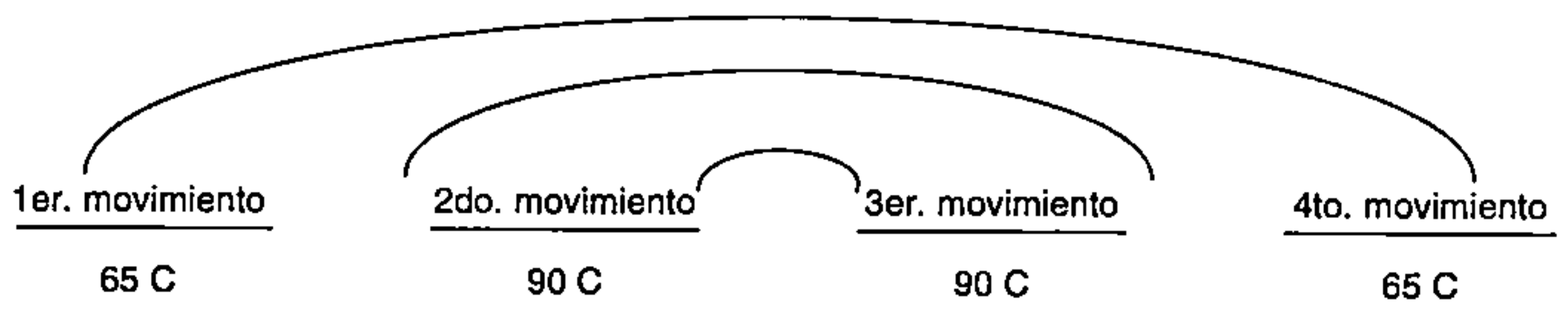
Ejemplo 28



Esta "quasi" guitarra se desenvuelve a lo largo de los 65 compases como un pedal figurado, pero con la sutileza de un encantador "ostinato" que en los 18 primeros compases sostiene fragmentos melódicos (flauta, oboe y trompeta) los que conducen a una extensa y apasionada melodía a cargo del oboe (C. 19-30) y, a otra, con motivo parecido al inicial, esta vez, entregado al píccolo y a la flauta (C. 30-42), para luego volver al inicio, es decir, a la presencia de la "quasi guitarra". Conteniendo, como en el principio, fragmentos melódicos .de la marimba, el corno y la trompeta (C 51 -60).

Coincidentemente, esta pieza como la primera tiene 65 compases; entre todas dibujan una forma de arco global en base al número de sus compases (ejemplo 29):

Ejemplo 29



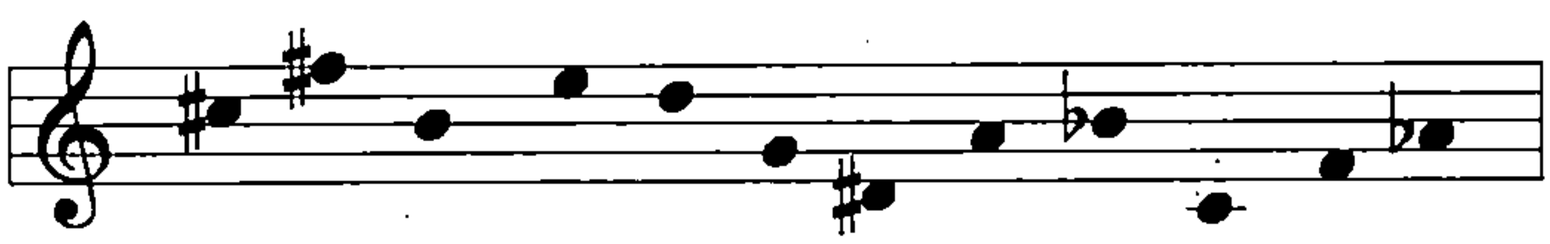
El final impresiona por su poder evocador: la "Serenata" termina con el encanto inicial y se aleja en busca del silencio....

Cuarteto de cuerdas Nº 1
(1960-1962)

Originalmente, el *Cuarteto de cuerdas* tuvo cuatro movimientos: Adagio, Allegro, Andante y Rondó, tal como aparece en el *Catálogo cronológico clasificado*, publicado en 1965 por la Unión Panamericana. Posteriormente, Pinilla eliminó el Allegro y el Andante, quedando en su versión final sólo el Adagio y el Rondó.

Si bien es cierto que en los cuadernos de trabajo figura una serie destinada a esta obra, y con cierta similitud a la frase del estribillo del Rondó, parece que fue también descartada (ejemplo 30):

Ejemplo 30
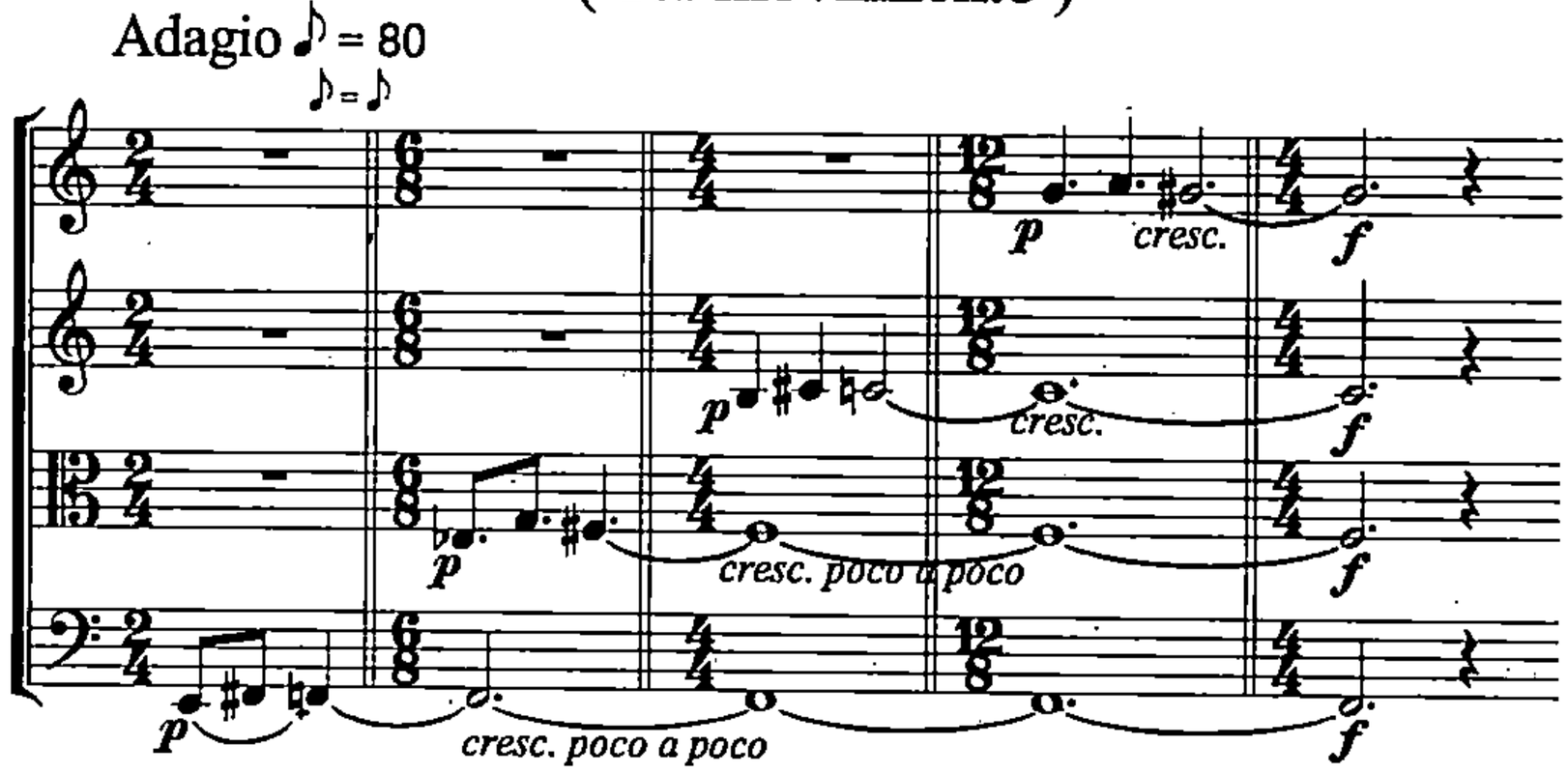


La obra, académica en sus lineamientos generales, tiene una evidente influencia de Boris Blacher, su maestro, y de Paul Hindemith (de éste, sobre todo, en el Rondó).

El primer movimiento, con una vertiginosa métrica variable y una evidente aplicación del concepto de valor agregado de Messiaen, no deja de ser una creación académica con ropaje atonal (ejemplo 31):

Ejemplo 31

(1er movimiento)



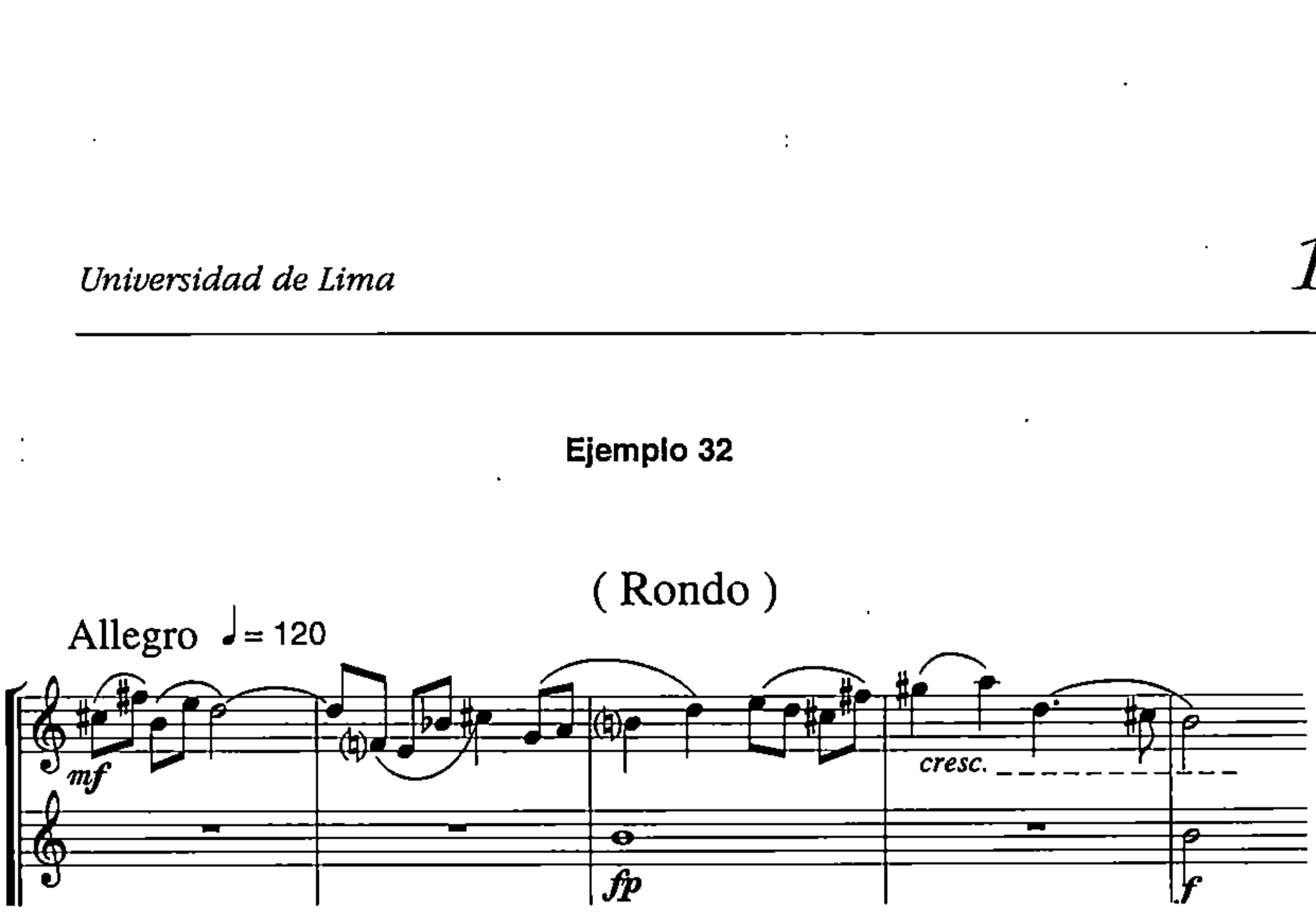
El Rondó sólo conserva los cinco primeros sonidos de la serie original y, en su contexto general, presenta una métrica estable con sólo dos interrupciones del 4/4 inicial, solitarios cambios de 3/4 en el compás 58 y en los compases 149-152, y un 6/8 en los compases 32-35, equivalentes ambos.

Aparece también una cita de los diez primeros compases del Adagio inicial en los compases 141-142 y 146-147.

Tanto la métrica contrastante entre ambos movimientos (en el primero, cada uno de los 90 compases tiene métrica variable, mientras que los 152 compases del segundo sólo en tres partes aisladas cambian de métrica) como la intención cíclica de incluir una cita casi textual del primer movimiento en el último, contribuyen a la unidad estructural de la obra.

En el Rondó aparece el "estribillo" cinco veces repetido: al inicio y una inmediata reexposición (C. 13); luego, en el compás 36 con ligeras variantes tales como la presentación invertida y su exposición contrapuntística en contraste con el carácter homofónico del resto del movimiento; inmediatamente después, en el compás 120 en forma textual; y en el compás 133, bastante elaborado (ejemplo 32):

Ejemplo 32



En las "coplas", secciones alternas, aparece una extensa melodía que eleva y descubre una faceta poco frecuente en Pinilla: la exaltación lírica. Tanto en éstas como en los "estribillos" resalta una inusitada inclinación por la melodía acompañada, hecho también poco frecuente en su paleta creativa.

Por lo demás, el cuarteto de cuerdas en Pinilla constituye una vieja pasión al igual que en otros compositores de su generación (Francisco Pulgar Vidal, Armando Guevara Ochoa, Celso Garrido Lecca y Edgar Valcárcel Arze). Este conjunto de cámara lo obsesionó desde su juventud, y ello lo prueban los esbozos y borradores tempranos.

Qué emocionante es saber que su última obra, escrita en forma inconclusa, fue un cuarteto de cuerdas, prueba inocultable de un entrañable amor.

Canto para orquesta Nº 1
(1963)

Esta composición se estructura orquestalmente sobre la base de un hilo conductor, una melodía troncal sobre la que Pinilla desenvuelve todo su arte de gran orquestador.

Intentando reconstruir el proceso creativo, encuentro que el primer paso fue la composición del grupo de canciones titulado *Tres canciones para soprano y orquesta* con texto del propio Pinilla. A partir de la primera de ellas: "Te he buscado entre la arena y la noche...", utilizándola como el hilo conductor al que me he referido anteriormente, construye el aparato instrumental.

Luego Pinilla convierte el canto de la voz de soprano en canto de color orquestal, lo que da el nombre a la obra. En este tránsito la línea melódica sufre mutaciones métricas y algunas veces de alturas. Hay una sola frase que se omite en la versión orquestal y que corrrespondería a la cuarta reexposición de la frase inicial.
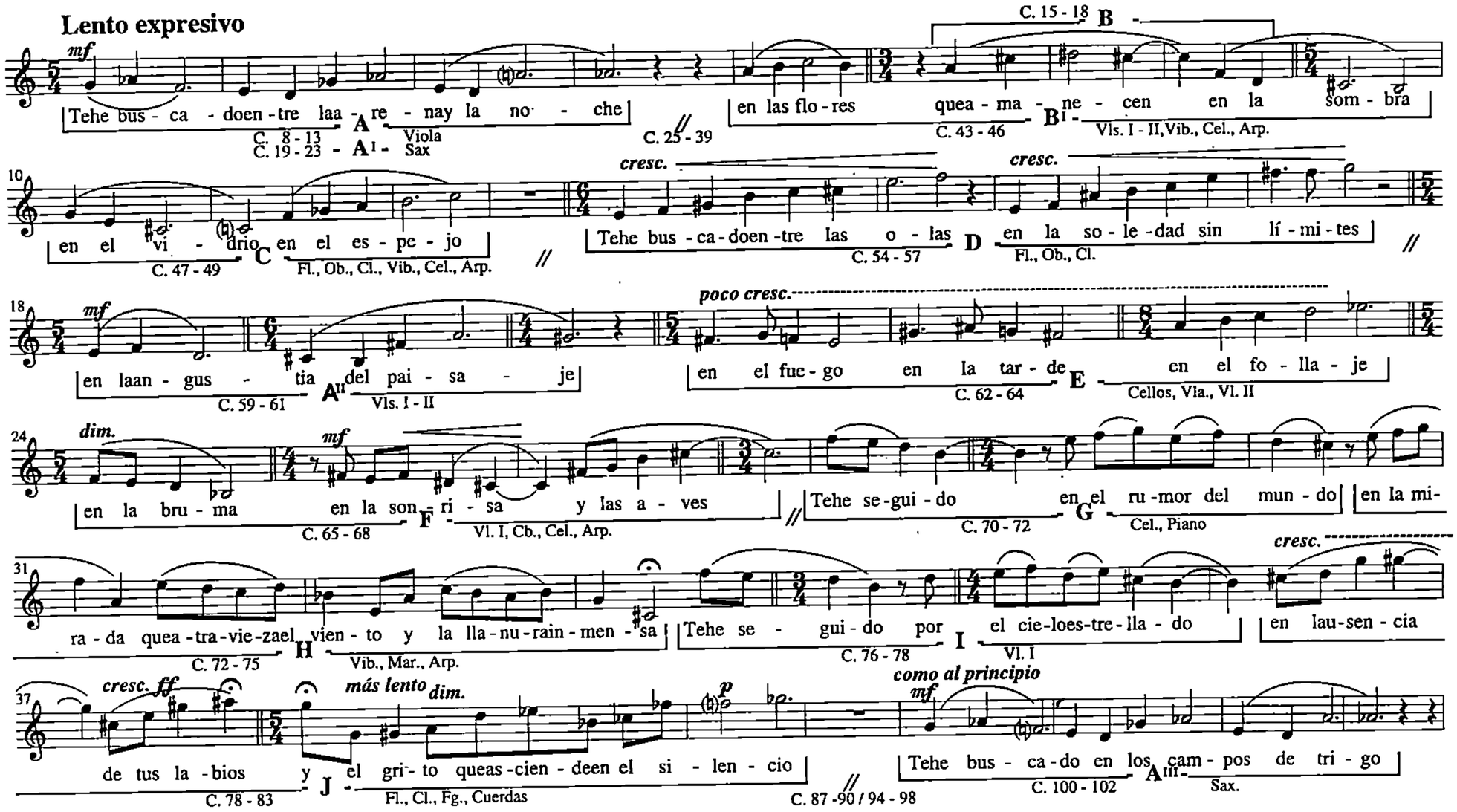
En algunos casos las frases de la canción original son separadas por episodios, en su mayoría muy breves (ejemplo 33).

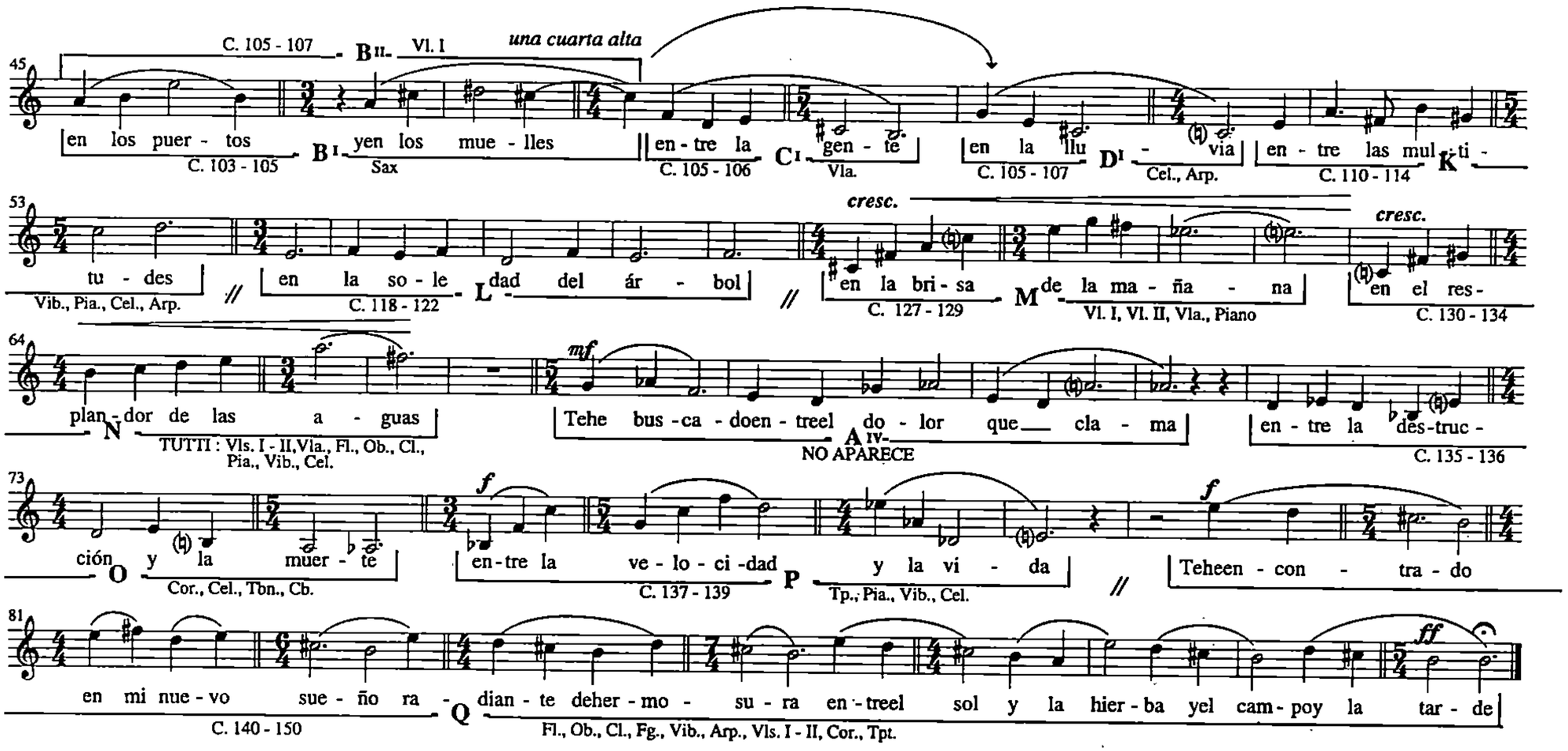
El manejo orquestal revela una faceta poco conocida del autor: su vocación lírica. En la mayoría de sus obras se descubre la pasión por el ritmo, pasión que es apoyada por un concepto armónico que tiende siempre al movimiento reiterado de colosales columnas. Tras

el ritmo y la armonía, se ven disminuidos los impulsos melódicos y contrapuntísticos.

En el *Canto para orquesta Nº 1*, en cambio, la melodía es condición fundamental de toda la estructura, a tal punto que los hábitos rítmicos (la reiteración de los sonidos y acordes) desaparecen totalmente. Existen sólo tres momentos (C. 27, 33, 89) en los que una muy controlada reiteración apoya más el impulso melódico que el rítmico.

Ejemplo 33


Lento expresivo
mf
Tehe bus - ca - doen - tre laa - re - nay la no - che
C. 8 - 13
C. 19 - 23 - A¹ - Sax
A Viola
C. 25 - 39
en las flo - res quea - ma - ne - cen en la som - bra
C. 15 - 18
B
C. 43 - 46
B¹ - Vls. I - II, Vib., Cel., Arp.
10
en el vi - drio
C. 47 - 49
C en el es - pe - jo
Fl., Ob., Cl., Vib., Cel., Arp.
cresc.
Tehe bus - ca - doen - tre las o - las
C. 54 - 57
D
cresc.
en la so - le - dad sin lí - mi - tes
Fl., Ob., Cl.
18
mf
en laan - gus - tia del pai - sa - je
C. 59 - 61
A¹¹ Vls. I - II
poco cresc.
en el fue - go en la tar - de
C. 62 - 64
E
en el fo - lla - je
Cellos, Vla., Vl. II
24
dim.
mf
en la bru - ma en la son - ri - sa y las a - ves
C. 65 - 68
F Vl. I, Cb., Cel., Arp.
Tehe se - gui - do en el ru - mor del mun - do
C. 70 - 72
G
Cel., Piano
en la mi-
31
ra - da quea - tra - vie - zael vien - to y la lla - nu - rain - men - sa
C. 72 - 75
H Vib., Mar., Arp.
Tehe se - gui - do por el cie - loes - tre - lla - do
C. 76 - 78
I Vl. I
cresc.
en lau - sen - cia
37
cresc. ff
de tus la - bios y el gri - to queas - cien - deen el si - len - cio
C. 78 - 83
J Fl., Cl., Fg., Cuerdas
más lento
dim.
p
C. 87 - 90 / 94 - 98
como al principio
mf
Tehe bus - ca - do en los cam - pos de tri - go
C. 100 - 102
A¹¹¹ Sax.


45
C. 105 - 107
B II. Vl. I
una cuarta alta
en los puer - tos
C. 103 - 105
B I. yen los mue - lles
Sax
en - tre la
C. 105 - 106
C I. gen - te
Vla.
en la llu
C. 105 - 107
D I. - via
Cel., Arp.
en - tre las mul - ti -
C. 110 - 114
K
53
cresc.
cresc.
tu - des
Vib., Pia., Cel., Arp.
en la so - le
C. 118 - 122
L dad del ár - bol
en la bri - sa
C. 127 - 129
M de la ma - ña - na
Vl. I, Vl. II, Vla., Piano
en el res -
C. 130 - 134
64
mf
plan - dor de las a - guas
N
TUTTI : Vls. I - II,Vla., Fl., Ob., Cl.,
Pia., Vib., Cel.
Tehe bus - ca - doen - treel do - lor que cla - ma
A IV-
NO APARECE
en - tre la des-truc -
C. 135 - 136
73
f
f
ción y la muer - te
O
Cor., Cel., Tbn., Cb.
en - tre la ve - lo - ci - dad
C. 137 - 139
P
y la vi - da
Tp., Pia., Vib., Cel.
Teheen - con - tra - do
81
ff
en mi nue - vo sue - ño ra -
C. 140 - 150
Q
dian - te deher - mo - su - ra en - treel sol y la hier - ba yel cam - poy la tar - de
Fl., Ob., Cl., Fg., Vib., Arp., Vls. I - II, Cor., Tpt.

La orquestación es minuciosa, con un uso muy delicado de la percusión, siempre supeditada a la línea melódica. Se inicia con un *pppp* de la percusión y eclosiona, luego de un prolongado *crescendo* instrumental, en un clímax muy hermoso en que la orquesta "canta" con el poeta –y ése fue el supremo anhelo de Pinilla–, revistiendo su verbo de timbres y colores. La orquesta "dice":

"Te he encontrado en mi nuevo sueño
radiante hermosura
entre el sol y la hierba
y el campo y la tarde".

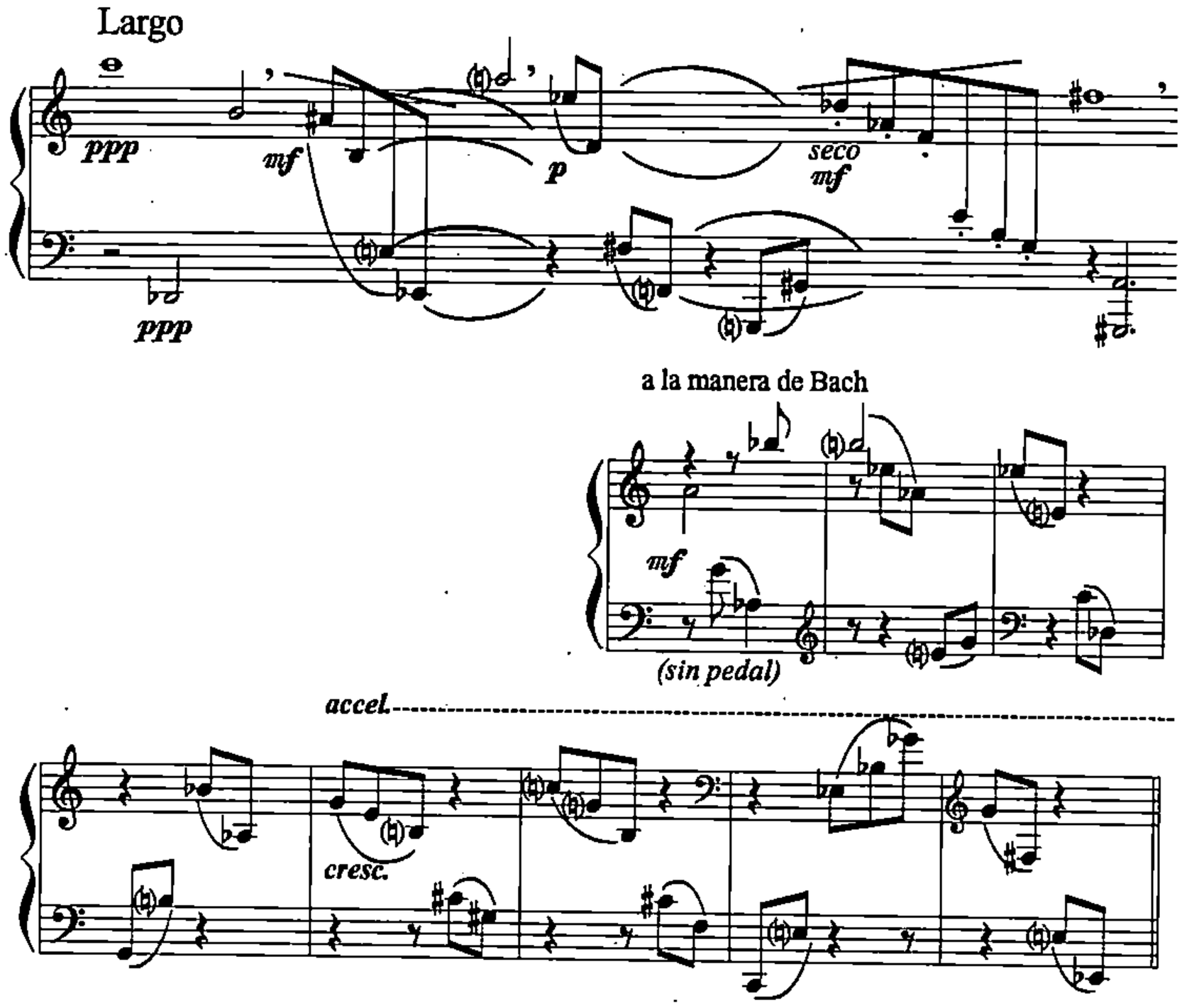
Collages I-II (1967)

Pinilla abordó todos los géneros y estilos de composición dentro de las tendencias contemporáneas y el *avant garde* musical.

Su sólida formación adquirida en el Perú y posteriormente en los conservatorios de Madrid y Berlín, le sirvió para explorar y manejar con soltura las nuevas técnicas de composición.

Estas piezas para piano, escritas y estrenadas en 1967 por Carla Hubner y posteriormente por Roberto Eyzaguirre, presentan una estructura rítmica abierta, sin métrica alguna, excepto en la sección central del primer *Collage* donde, a propósito, anota "A la manera de Bach". En su contexto total es una gran *cadenza* (ejemplo 34):

Ejemplo 34

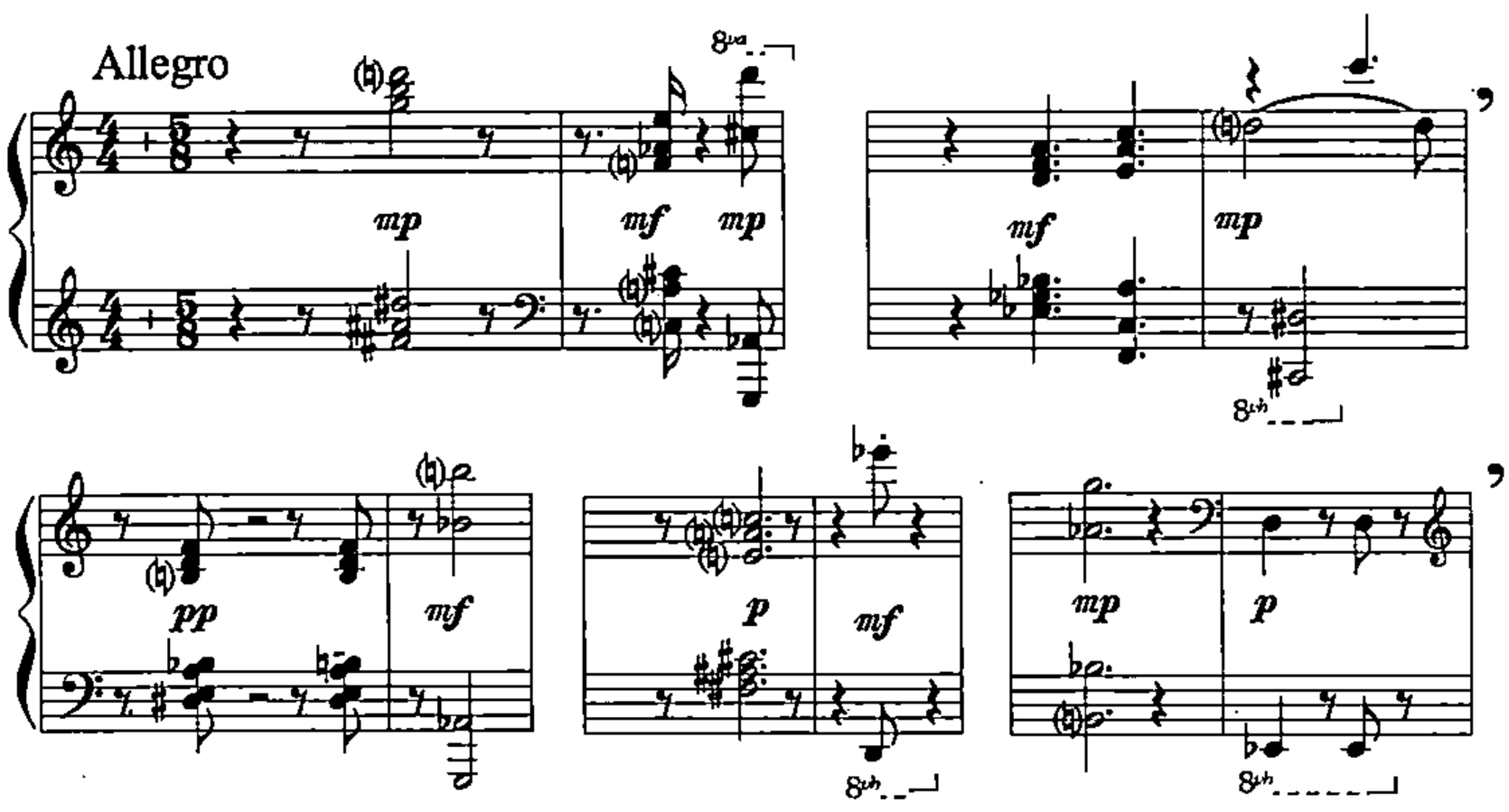


El segundo *Collage* utiliza pequeños "móviles" que, aunque no se indica, podrían ejecutarse en cualquier orden.

La reiteración rítmica es, en este caso, muy escasa. Pinilla elude este recurso, creo yo, en actitud consciente; recurso, por lo demás, utilizado en forma extensa y cargada en otra obra para piano, el *Estudio sobre el ritmo de la marinera.* Y lo hace así en *Collages II,* porque la propuesta del título exige contraste y variación rítmica en las texturas.

La estructura del primer *Collage,* tipo *cadenza,* es muy fluida, y la del segundo *Collage,* exposición fragmentada en base a "móviles", contrasta con el primero, enriqueciendo así las posibilidades pianísticas que el compositor propone (ejemplo 35):

Ejemplo 35



Evoluciones I para orquesta (1967)

Las *Evoluciones* están estructuradas en dos partes y una pequeñísima coda (ejemplo 36):

Ejemplo 36

Andante	Allegro	Coda
C1-C79	C80-146	147-148
79	66	2

En la primera, el autor se expresa dentro de los términos de la variación perpetua. Ninguno de los 79 compases se repite, no sólo como resultado de la métrica variable, sino, en especial, por el contenido polirrítmico de cada uno de ellos.

En la segunda parte, a diferencia de la anterior, el autor recurre al *ostinato* rítmico, que va incrementando progresivamente el impulso del movimiento y la dinámica internos.

El contenido de ambas partes (variación perpetua y movimiento *ostinato*) justifica la intención y significado del título de la obra: evolución: desarrollarse, hacer un movimiento.

La obra se inicia con sutiles toques de percusión que van desde el *pppp* en imperceptible *crescendo* que llega brevemente al *mf* (C. 47-59) y al *f* (C. 60-61-63), para luego retornar al *pppp* inicial.

La atmósfera de esta parte se sostiene con elementos tímbricos muy sutiles y con una sección interna con diseños melódicos entrecortados (C. 28-39) hasta alcanzar la exposición de un diseño melódico de los contrabajos y los violoncellos con plena intensión lírica (C. 40-56).

A pesar del carácter de perpetua variación, subyace en la estructura, en contraste, un rasgo característico del lenguaje rítmico-melódico de Pinilla: la repetición reiterada de sonidos, acordes, bloques o *cloisters* que confieren a su verbo musical un tono de llamada angustiante.

No siempre el ordenamiento de la posible serie es riguroso. Su manejo del total cromático se enturbia permanentemente por las necesidades expresivas. Así encontramos armonías, líneas melódicas o bloques estructurales que escapan al ordenamiento serial.

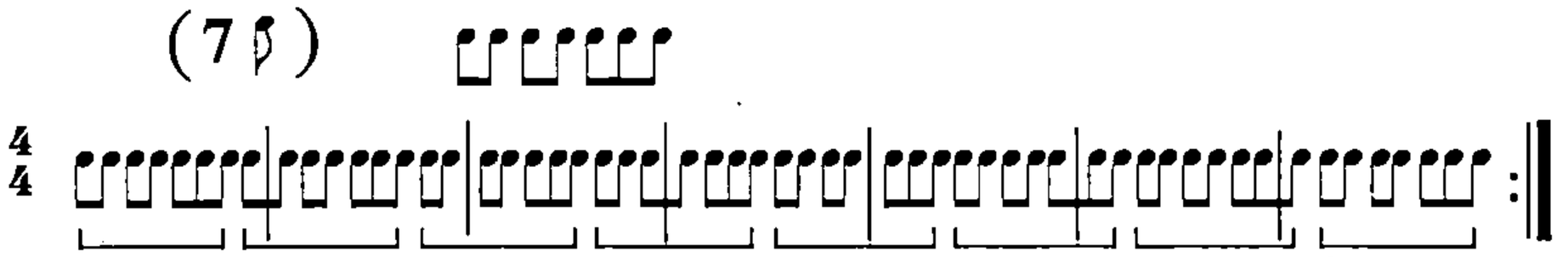
Casos de ordenamiento consciente los constituyen el compás 63 (orden armónico), el compás 40 y siguientes (orden melódico), los compases 66-71 (tímbrico y con sólo 9 y 10 sonidos) y el final, recurso reiterado en muchas de sus cadencias (C. 72-77), también con sólo 10 sonidos en las cuerdas superpuestas o en bloques armónicos de vibráfono, piano, celesta y arpa, algunas veces ordenados (C. 72-74) y libres los demás.

En la segunda sección de *Evoluciones* cambia el carácter de variación permanente por el de *ostinato* rítmico que va incrementando en tono progresivo el movimiento interno. El contenido de ambas secciones (variación y movimiento) responde, pues, al significado del título de la obra.

Los elementos característicos de esta sección son:

1. *Ostinato* del timbal, que, a partir del compás 119 hasta el final, reproduce casi in extenso el *ostinato* del segundo movimiento de la *Cantata*. Aparece también insinuado entre el compás 57 y 79 de la primera sección.
2. Ritmos en 7/8 que se mantienen en constante desfase sobre la métrica del 4/4 (ejemplo 37):

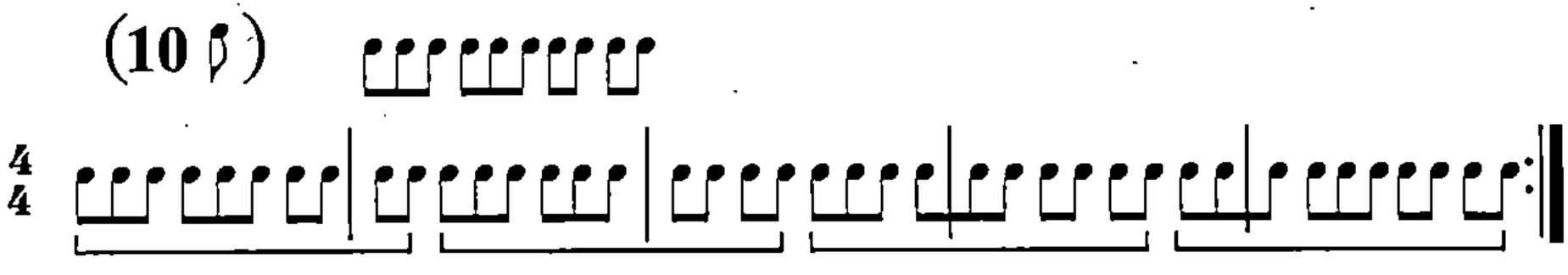
Ejemplo 37



Los mismos que luego de ocho repeticiones vuelven a la ubicación métrica inicial.

Otro ejemplo es el de los bongós (C. 126) en compás de 10/8 desfasado en 4/4 (ejemplo 38):

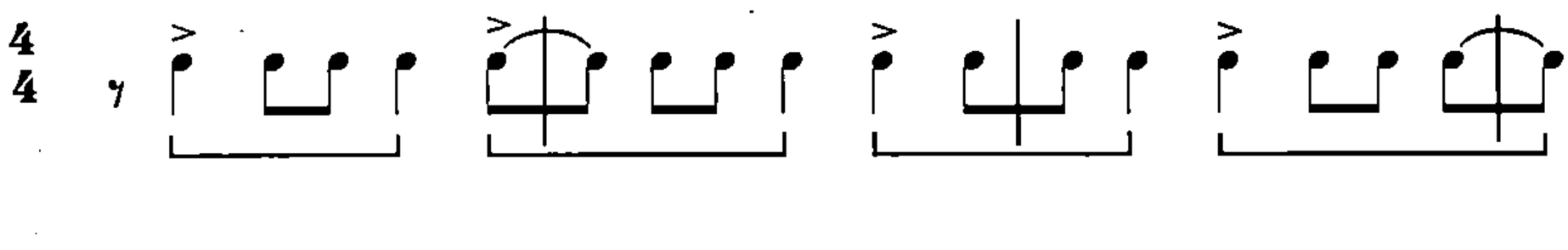
Ejemplo 38



En este caso la coincidencia inicial se produce luego de cuatro repeticiones.

Otra propuesta rítmica que sólo aparece en los borradores es (ejemplo 39):

Ejemplo 39

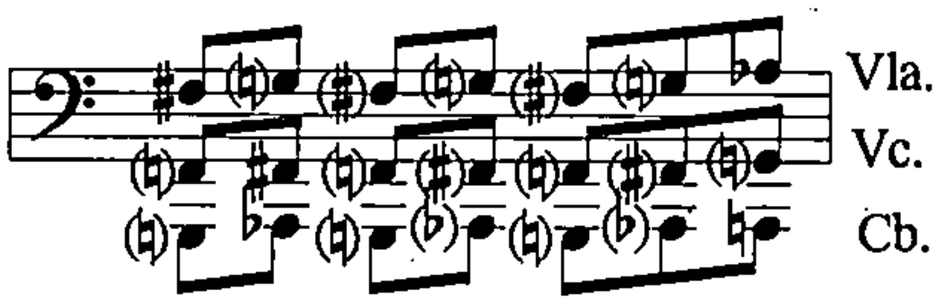


Cuya célula inicial es:

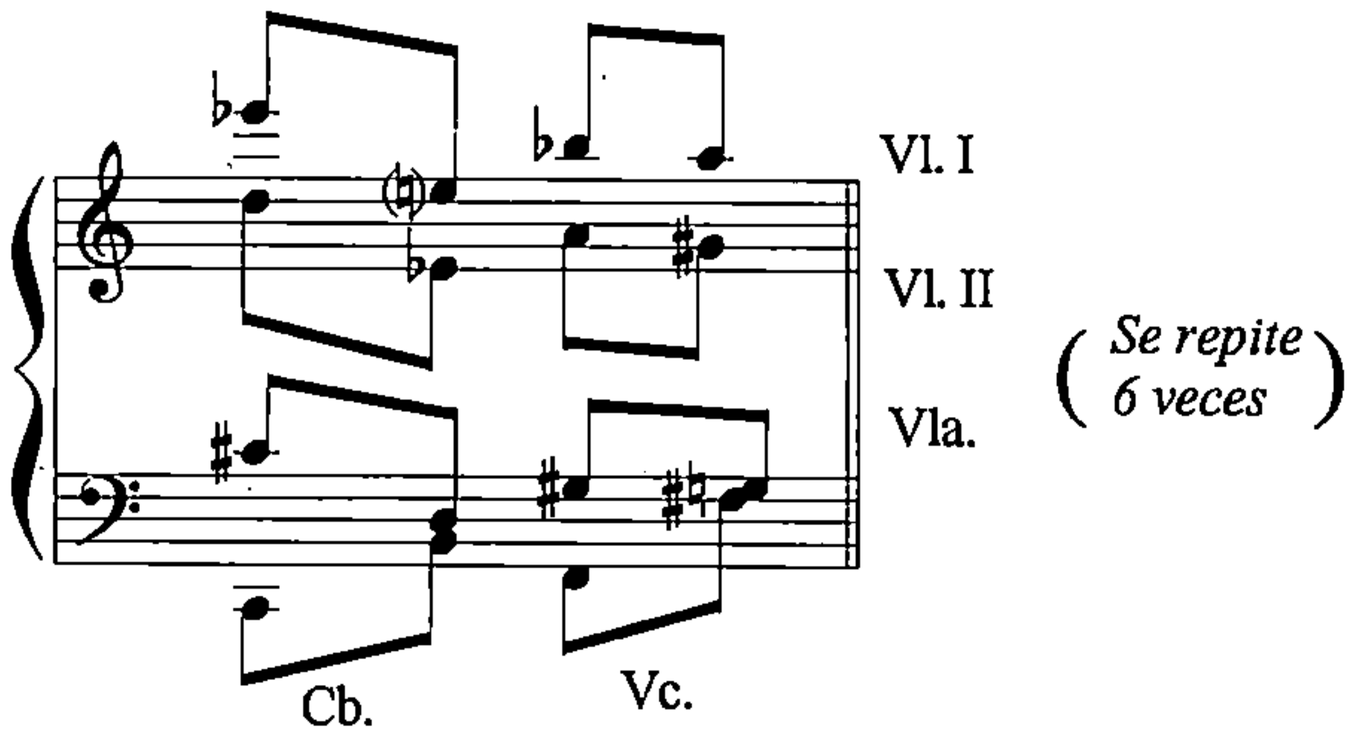


3. Las extensas melodías de los compases 87 a 105, cuyos sonidos superiores corresponden a la serie 2, y de los compases 106 a 111 están siempre superpuestas a melodías paralelas a distancia de 7mas mayores.
4. *Ostinatos* masivos en los compases 84-93 (ejemplo 40) y 131-143 (ejemplo 41):

Ejemplo 40

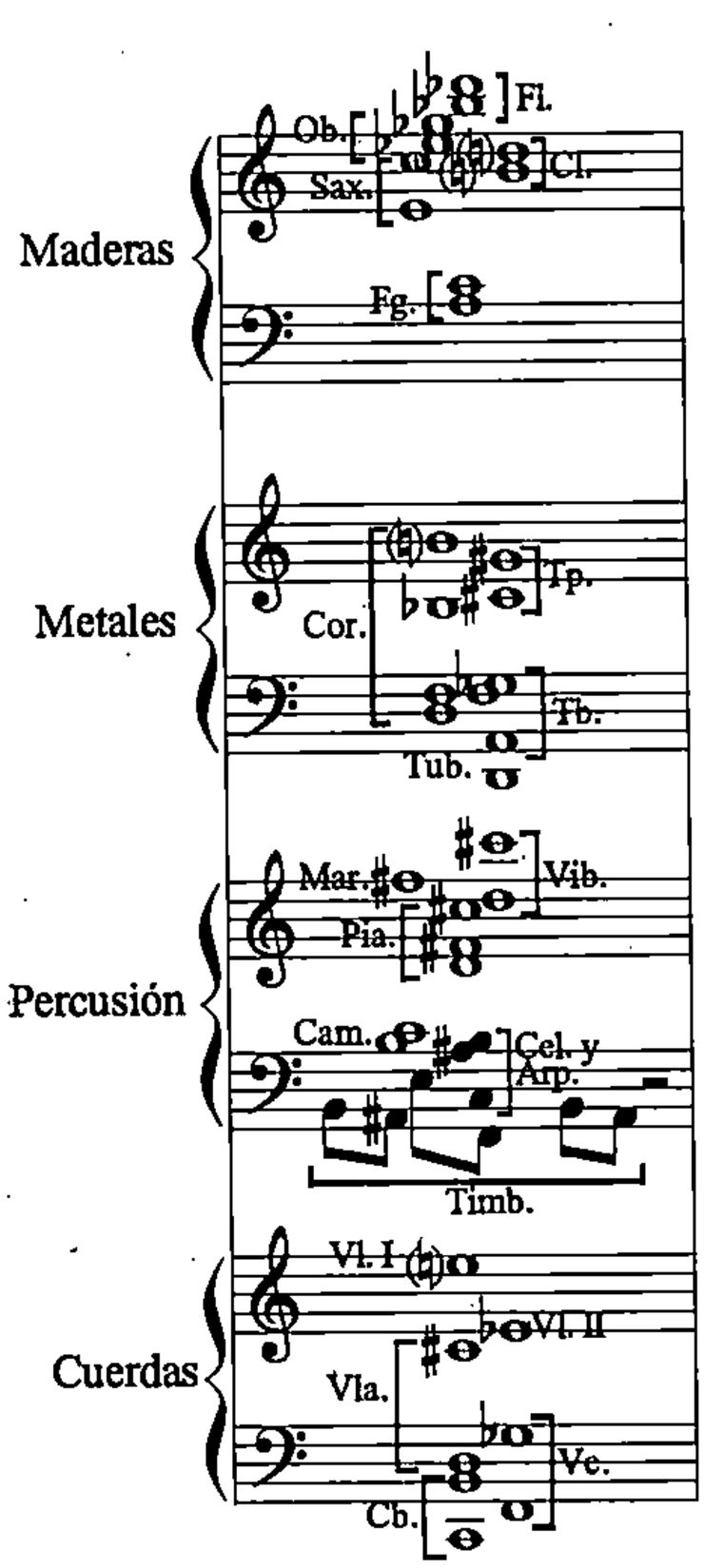


Ejemplo 41

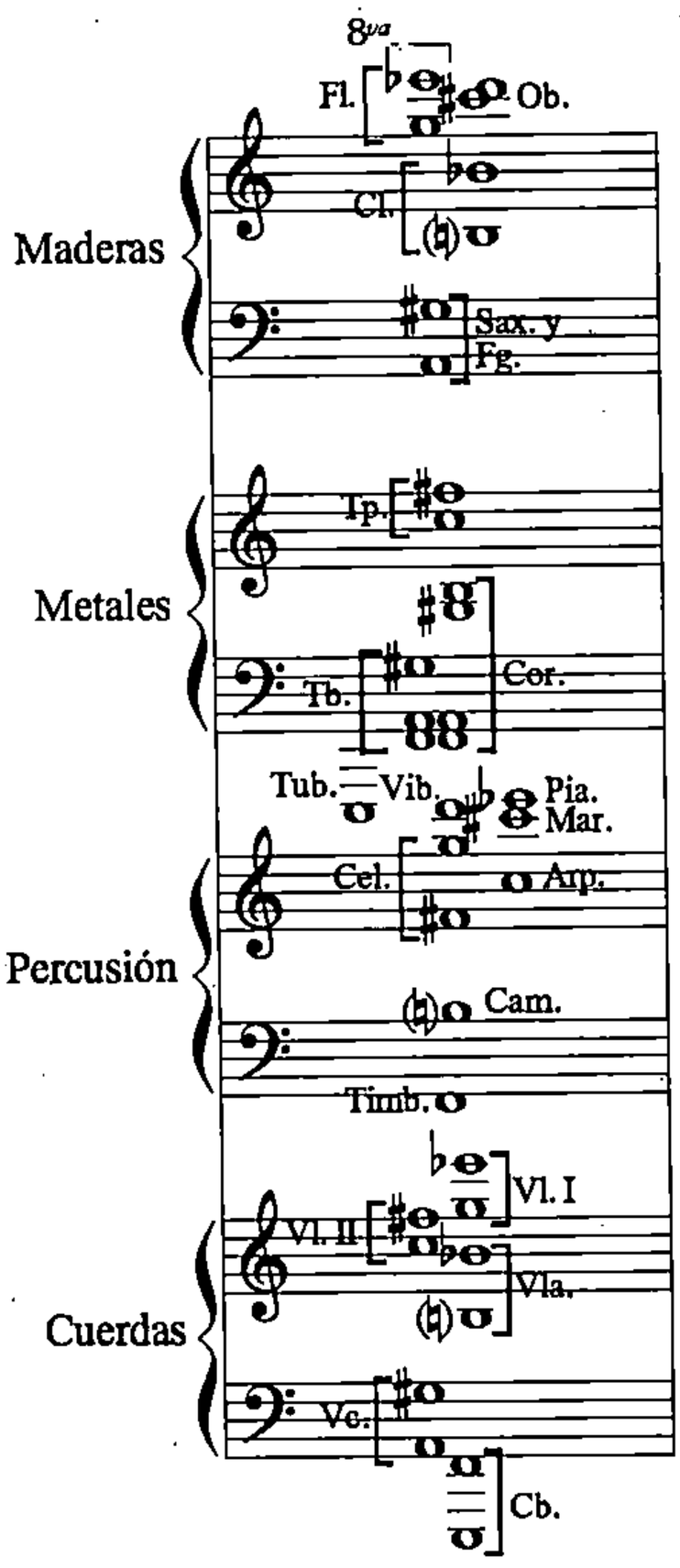


5. Columnas armónicas de conglomerados de sonidos o con el total cromático. Como ejemplo, tomaré sólo los acordes del compás 146 (ejemplo 42) y el del final (ejemplo 43):

Ejemplo 42



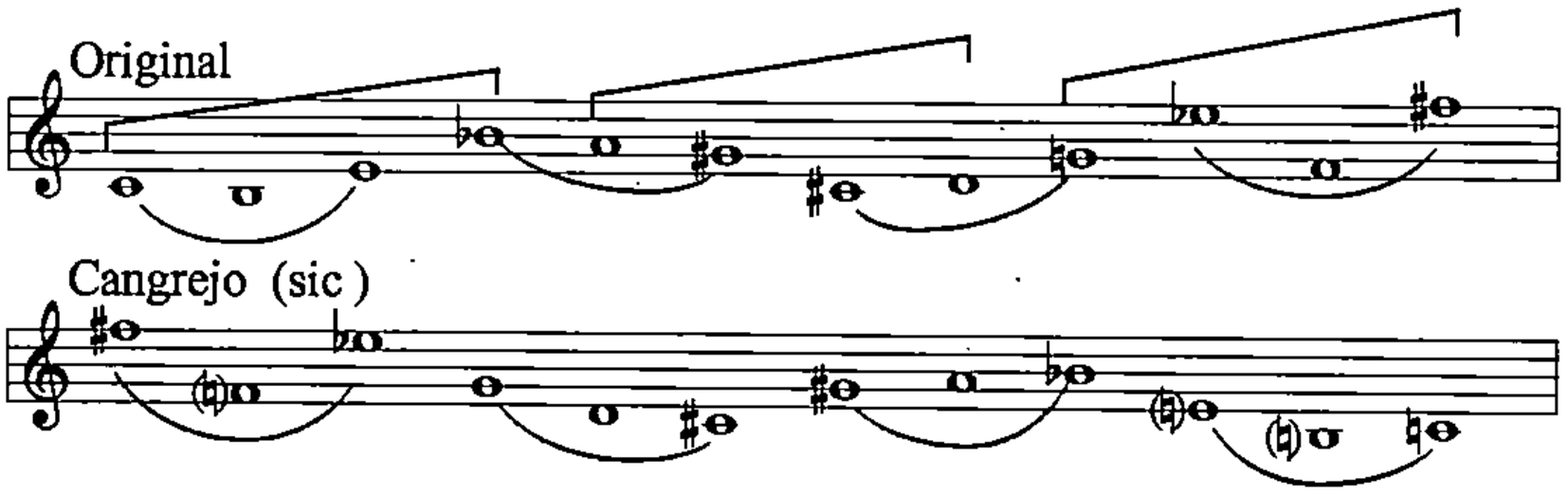
Ejemplo 43
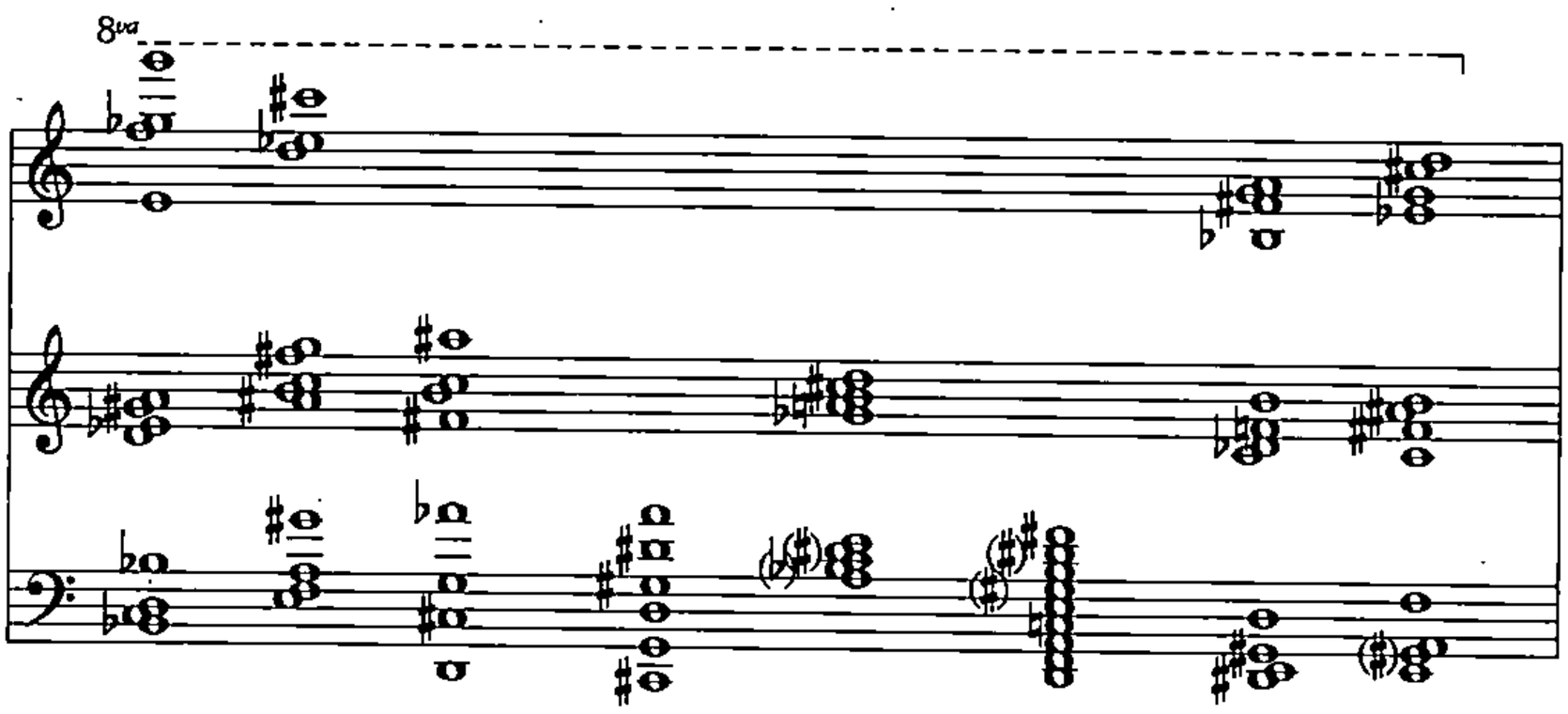


Los cuadernos de apuntes de trabajo e innumerables borradores encontrados en el casi insondable archivo personal de Pinilla ponen en evidencia la esmerada elaboración de material básico de la obra y la permanente transformación de los propios materiales básicos durante el proceso de creación.

Tal es el caso en la presente obra: abandono de las series inicialmente propuestas (ejemplo 44) y las columnas armónicamente diseñadas (ejemplo 45), carentes del significado original y en abierto cambio en el trance final. Cosa igual sucede con el plan armónico (ejemplo 46):
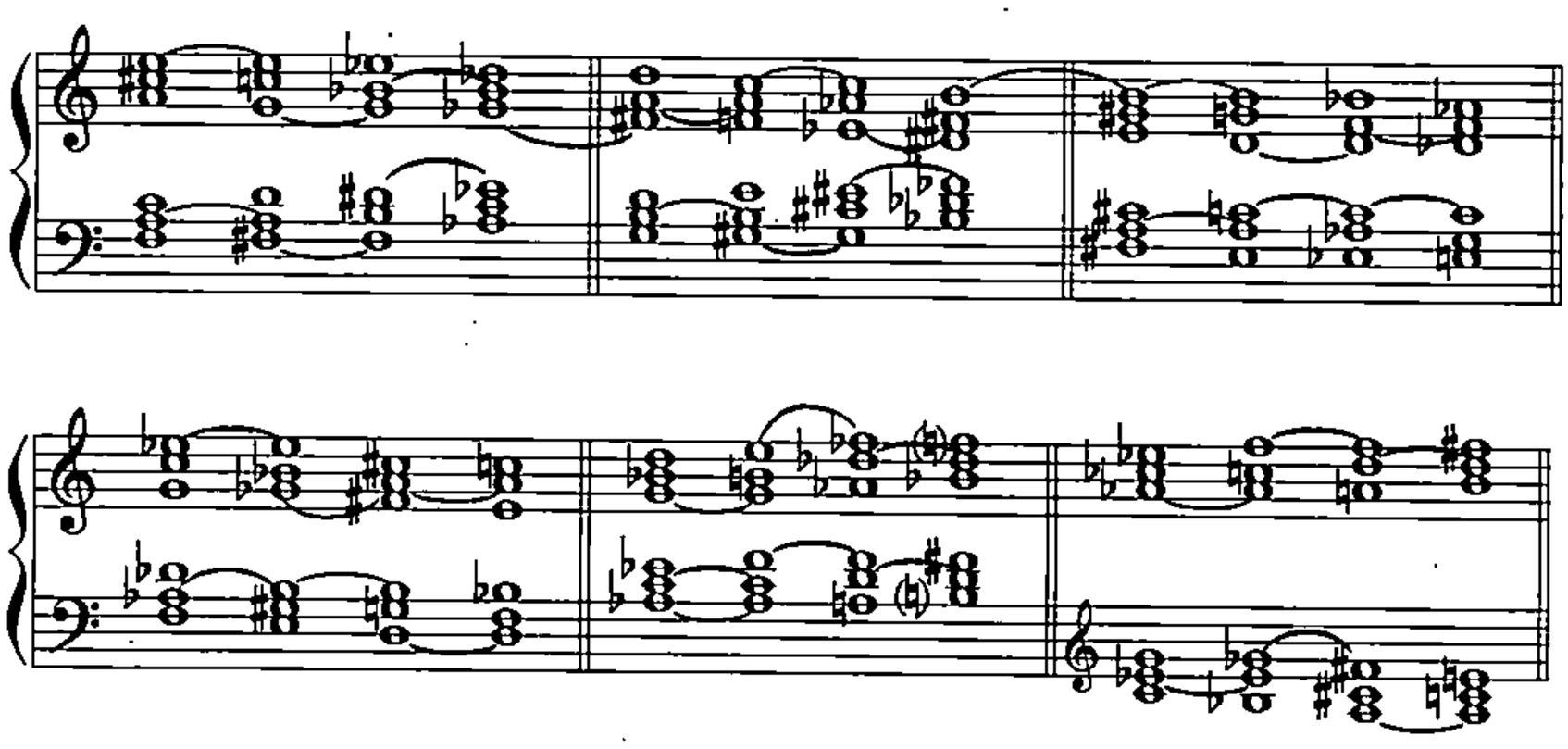
Ejemplo 44



Ejemplo 45



Ejemplo 46



Una buena cantidad de material melódico que aun después de ser anotado en la partitura final es duramente mutilado por obra de su constante y severa autocrítica.
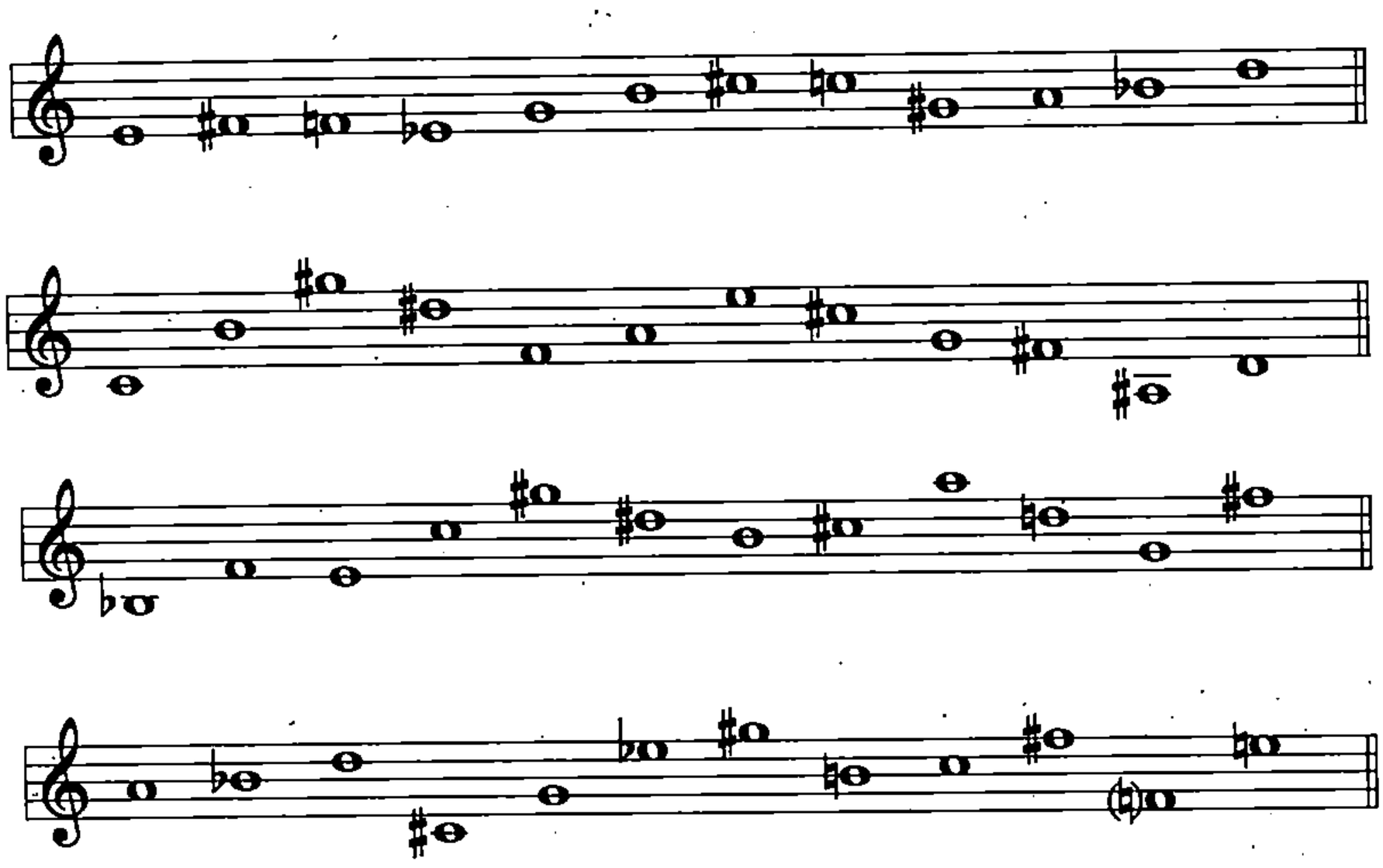
Casos aislados son los compases 38 a 52, donde nítidamente se observa el tránsito de los trazos iniciales, anotados en los borradores, hacia la versión definitiva de la partitura final. Son elementos que sobrevivieron al proceso selectivo.

En las *Evoluciones* se observan cinco compases tachados hacia el final, compases que Pinilla optó por eliminar en actitud candorosa, dejando en evidencia una opción evidentemente inapropiada, opción que su impulso inicial había aceptado, pero que la sabiduría propia del instante final descartó tajantemente.

Tres piezas para cuerdas (1968)

La plasmación final de la partitura de esta obra trasciende, una vez más, el planteamiento base de la serie o series originales (ejemplo 47):

Ejemplo 47



Pinilla ha fijado, de acuerdo con los borradores y apuntes encontrados, estas dos series y ha calificado, expresamente, el temperamento y textura de cada movimiento, usando, indistintamente, los términos "pieza" o "movimiento" y definiéndolos de la siguiente forma:

Primer movimiento - Andante - Armonías
Segundo movimiento - Largo - Melodías
Tercer movimiento - Allegro con brio - Ritmos

De hecho, las 11 partes que demanda el instrumental de cuerdas, con los respectivos "divisi" del primer movimiento, no permite completar el total cromático. Así, en los tres primeros compases se omiten los sonidos sol#, do# y la, respectivamente, en el levantamiento de cada columna armónica. Del mismo modo, en los compases 11 y 12 no se incluyen sol y mi b.

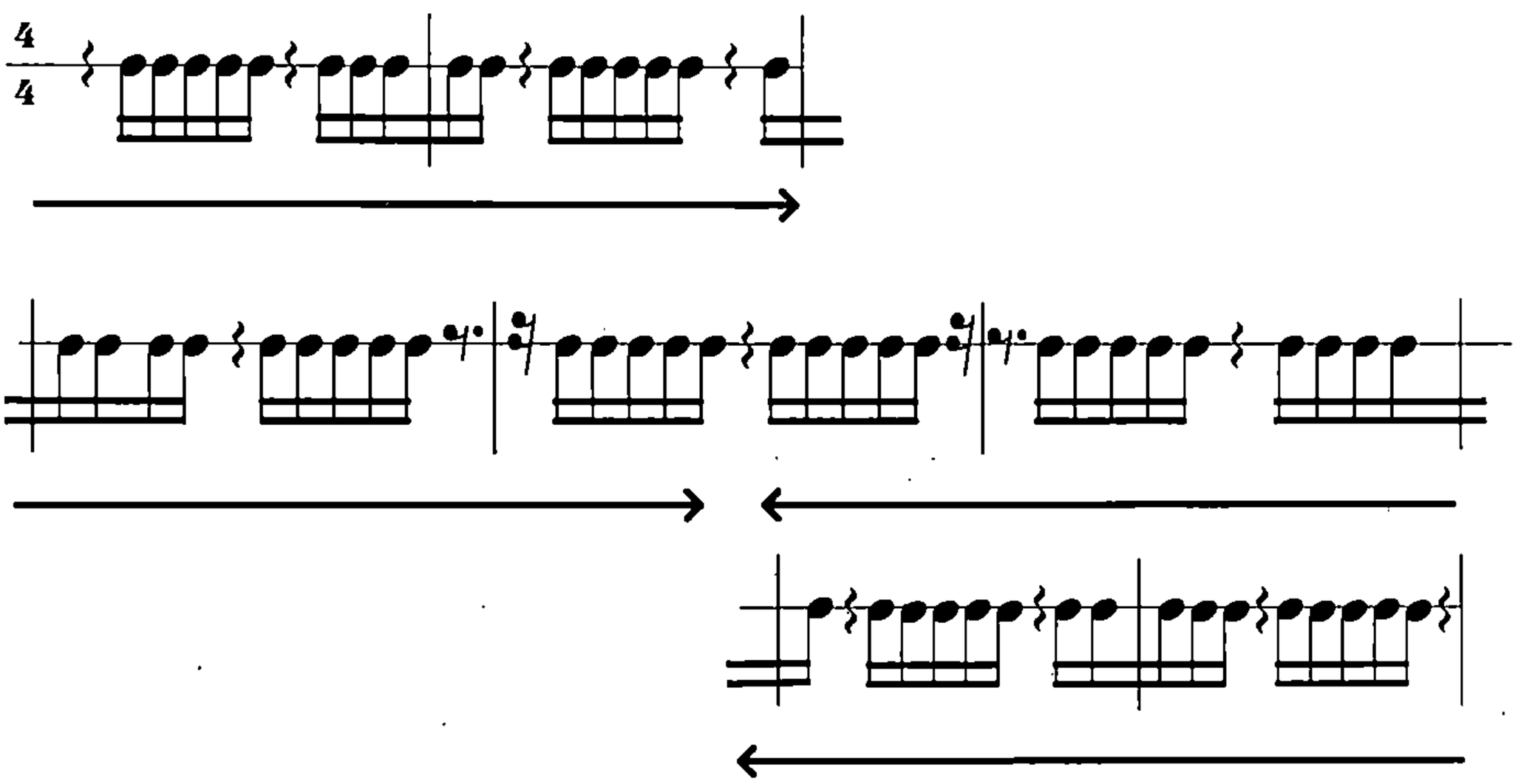
Una vez más estamos aquí ante un tríptico de volúmenes gráficos y colores. El primer cuadro presenta *cloisters*, columnas armónicas de contextura diversa; luego, uso de notación analógica convencional; y, finalmente, amplios vibratos, trémolos y armónicos, además de diversos modos de ataque que enriquecen el color y volumen requerido.

El segundo cuadro –así prefiero calificarlo– es una muestra notable de una rica polifonía a cinco voces, con excepción de la viola (C. 17 a 25), pequeños fragmentos fugaces en el contrabajo (C. 9-13 y 29-30), otros muy menores en la viola (C. 55), y nuevamente en el contrabajo (C. 56) la obsesión de Pinilla por la reiteración percutida de sonidos o acordes desaparece totalmente, dando paso a un encendido lirismo, poco común en el universo vanguardista del compositor.

Cabe destacar también un evidente propósito de evitar paralelismos y repeticiones de estructuras métricas. Se advierte un especial cuidado en la variación permanente y pluralidad rítmica en la superposición de voces.

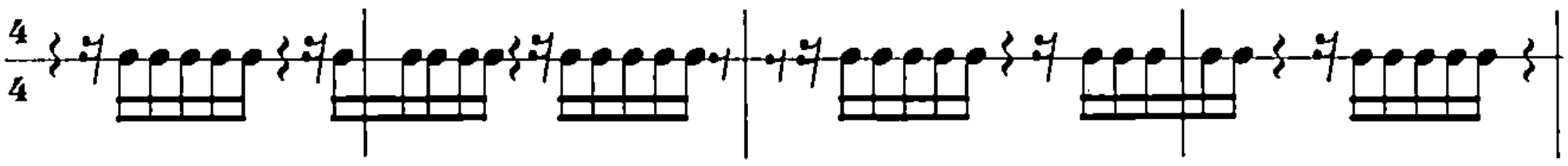
El tercer cuadro es una virtuosística profusión de ritmos y colores. Un buen ejemplo lo da su planteamiento de un permanente desfase métrico –así aparece en los borradores– de grupos rítmicos no pares, repetidos e intercalados con un silencio fijo y que yo ordeno en su formación retrógrada correspondiente (ejemplo 48):

Ejemplo 48
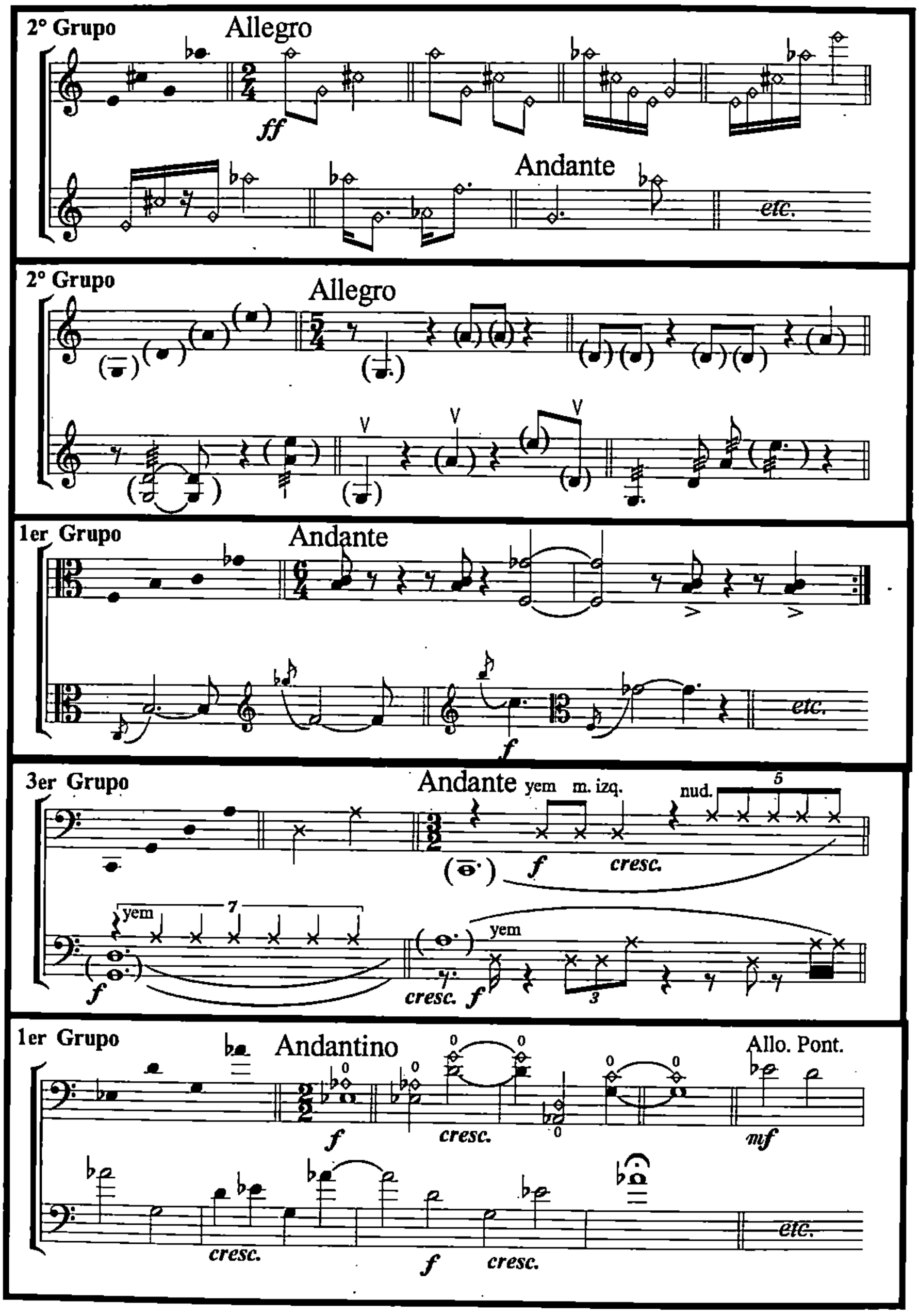


Luego, el mismo proceso, intercalando silencios impares (ejemplo 49):

Ejemplo 49



En el último cuadro aparece una sección "aleatoria" con una duración de dos minutos, a la manera de una gran *cadenza* en la que el *tutti* juega y se envuelve en una atmósfera electrizante (ejemplo 50):

Ejemplo 50


2° Grupo
Allegro
ff
Andante
etc.
2° Grupo
Allegro
1er Grupo
Andante
etc.
f
3er Grupo
Andante yem m. izq.
nud.
5
f
cresc.
yem
7
f
yem
cresc. f
3
1er Grupo
Andantino
Allo. Pont.
f
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.
etc.

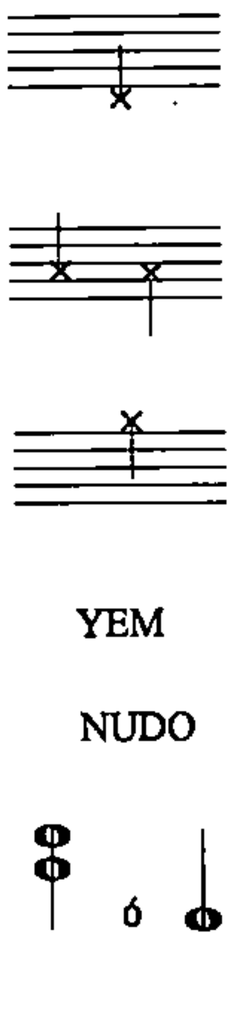
El contexto de todo el cuadro se vierte en una estructura tripartita: Allegro con brio - Cadenza (parte aleatoria) - Coda.

El Allegro con brio está dedicado al ritmo y al color. El ritmo, en la forma del recurso de desfase métrico, y el color, en el uso polícromo de ataques y matices varios.

- Ataques percutidos con la yema sobre las cuerdas al aire.
- Ataques con los nudillos de los dedos.
- *Pizz* con uña tras *ponticello.*
- Arco y *pizz* normal.
- Trémolos *col legno.*
- Arco *ponticello col legno.*
- Armónicos.

Las indicaciones del propio autor resumen sus propuestas de ataque y variantes de color (ejemplo 51):

Ejemplo 51



= golpear espalda del instrumento

= golpear en los aros

= golpear del puente hacia abajo

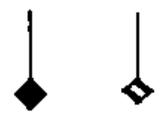
YEM = con la yema de los dedos

NUDO = con los nudos de la mano

= golpear ò presionar con fuerza sobre la digitación correspondiente, sin arco



= tocar tras "pont" (detrás del puente)



= estas notas se digitan sin presionar la cuerda al diapasón, con roce del arco en forma natural. No son armónicos

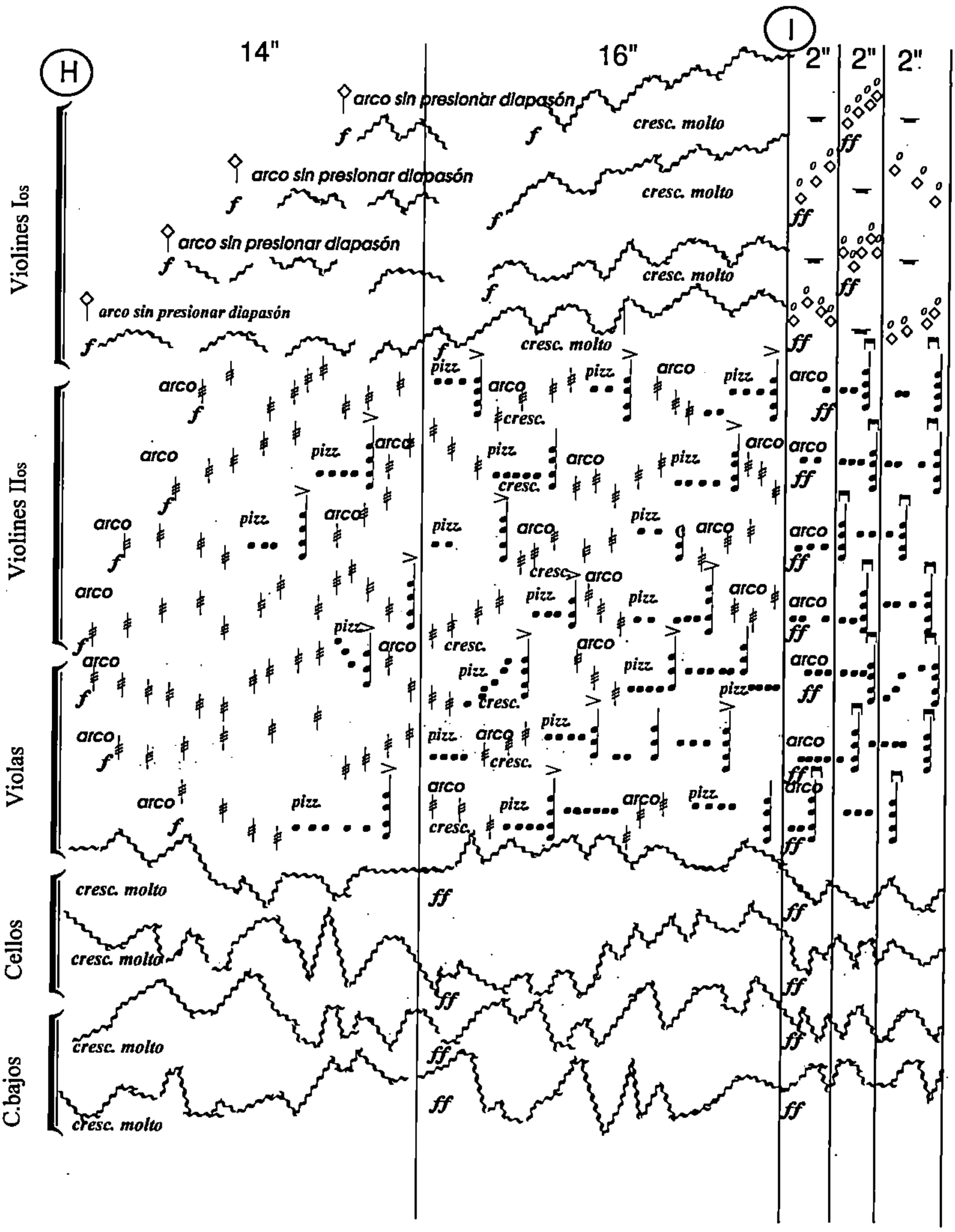
m. izq = mano izquierda

m. der = mano derecha

En la Coda hay una entrega total a los recursos preferidos de Pinilla, es decir, a la reiteración y al pedal como medios para crear tensión climática violenta, llena de inocultable pasión.

Figura también un *perpetuum mobile*, agregado quizás a la manera de una *cadenza* alternativa en la que Pinilla hace uso de una escritura gráfica globalizante (ejemplo 52):

Ejemplo 52



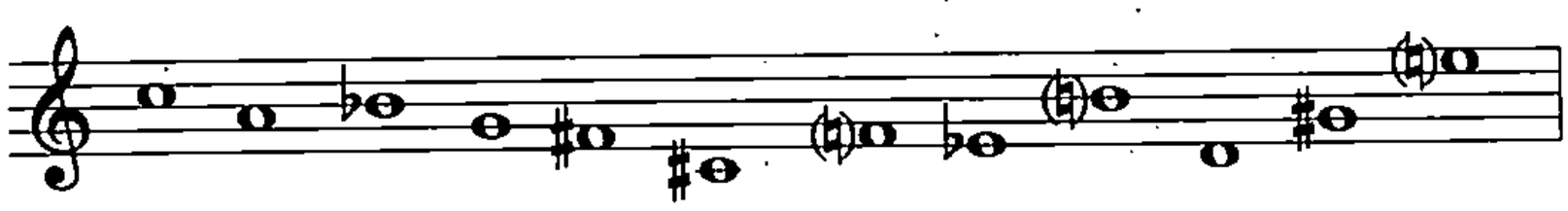
Canto para orquesta Nº 2
(1968)

El análisis de esta partitura nos lleva, definitivamente, a planteamientos y soluciones instrumentales y de textura muy diversos a los del *Canto Nº 1.*

Si bien es cierto que en este último la gran línea melódica es la sustancia misma de la obra, con muy pequeñas presencias de los hábitos rítmicos del compositor, en el *Canto Nº 2,* en cambio, la reiteración rítmica, el puntillismo preciosista y la presencia dominante de los lugares comunes en la percusión es el fundamento de la estructura de la obra, decorada con muy breves apuntes melódicos.
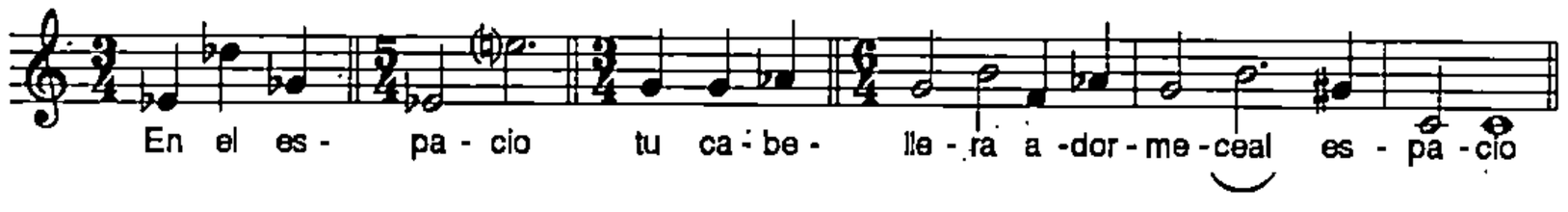
Es verdad que en los borradores aparecen detalles importantes en cuanto al material melódico: series y bosquejos lineales, pero ninguno de ellos se mantiene intacto en la partitura final (ejemplo 53):

Ejemplo 53



Inclusive aparece una melodía con el siguiente texto que no figura en el manuscrito de la partitura original (ejemplo 54):

Ejemplo 54



La serie se presenta con mutaciones y alteraciones entre los compases 52-58, se reitera, alterada también, en sus seis primeros sonidos en los compases 75-77 y 185-188. Entre los compases 90-168 no aparecen melodías; es un largo episodio eminentemente puntillístico. Todo se convierte, más bien, en un canto de colores, en una "melodía de timbres", muy distantes, ambas, del canto lírico.

En los 202 compases de la obra sólo aparecen 15 frases más o menos cortas. Éstas son:

C. 52-55 (flauta, oboe, clarinete)
C. 56-58 (cuerdas)
C. 63-64 (violines)
C. 65-67 (flautas)
C. 69-70 (piano, arpa)
C. 71-72 (celesta y arpa)
C. 75-76 (violines primeros)
C. 80-83 (clarinete, trompeta)
C. 86-87 (flauta, oboe)
C. 89-90 (arpa, vibráfono y violines primeros)
C. 169-174 (cuerdas)
C. 176-183 (oboe, flauta y violines primeros)
C. 185-188 (flauta)
C. 192-197 (celesta, arpa, piano y vibráfono)
C. 198-202 (flauta, oboe y violines primeros)

La obra termina delicadamente en un unísono de flauta, arpa y armónicos de violín (C. 201-202).

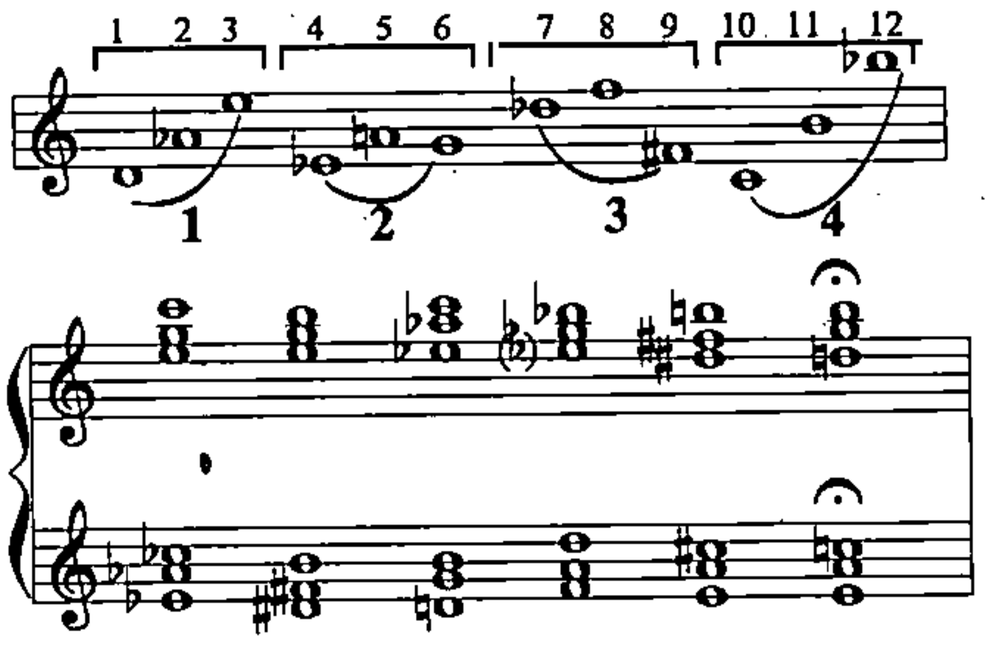
La proporción de los elementos melódicos es, pues, muy corta en relación con el aparato rítmico. Me inclino a creer que Pinilla, voluntariamente, evadió la entrega plena al canto absoluto, ya anunciado en el *Canto Nº 1*, seducido involuntariamente por su pasión rítmica y por el carácter solístico de la percusión.

Concierto para piano y orquesta (1970)

Tuve el honor de estrenar esta obra en 1970, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima, y posteriormente con las sinfónicas de Río de Janeiro y de La Habana.

Todo compositor-pianista anhela escribir un concierto para piano y orquesta como supremo acto de entrega musical. Pinilla logró este ideal poniendo en juego sus más altos conocimientos pianísticos y los de composición musical, obteniendo resultados desconcertantes para el común intérprete del repertorio tradicional. Pinilla ha consignado en sus cuadernos de apuntes un material básico para este concierto, que incluye series y acordes (ejemplo 55):

Ejemplo 55



La parte solista en el primer movimiento no tiene mayor relieve virtuosístico. Me recuerda, por su sencillez, el *Concertino para piano* de Arthur Honneger. En la mayoría de los casos dialoga con la orquesta, pero en ningún momento asume un impulso mayor.

Se presenta en los cuatro compases iniciales una serie incompleta que no corresponde a ningún ordenamiento del material original propuesto.

Pinilla, consecuente con su concepción técnica de la composición, maneja con extrema libertad sus materiales básicos. En algunos momentos es fácil reconstruir el bosquejo primario, que en la mayoría de los casos se oscurece, oculta o confunde con nuevos materiales surgidos durante el proceso de unir y armar la estructura final. En los borradores aparecen mencionados materiales que Pinilla denomina "temas" con ordenamiento serial.

Así, el "tema I" se encuentra en el fragmento final en los compases 91-93 (violines primeros) y, en forma completa, en los compases 111 y 117 (*tutti* de cuerdas y maderas, cornos y trombones y, sucesivamente, flautas y clarinetes).

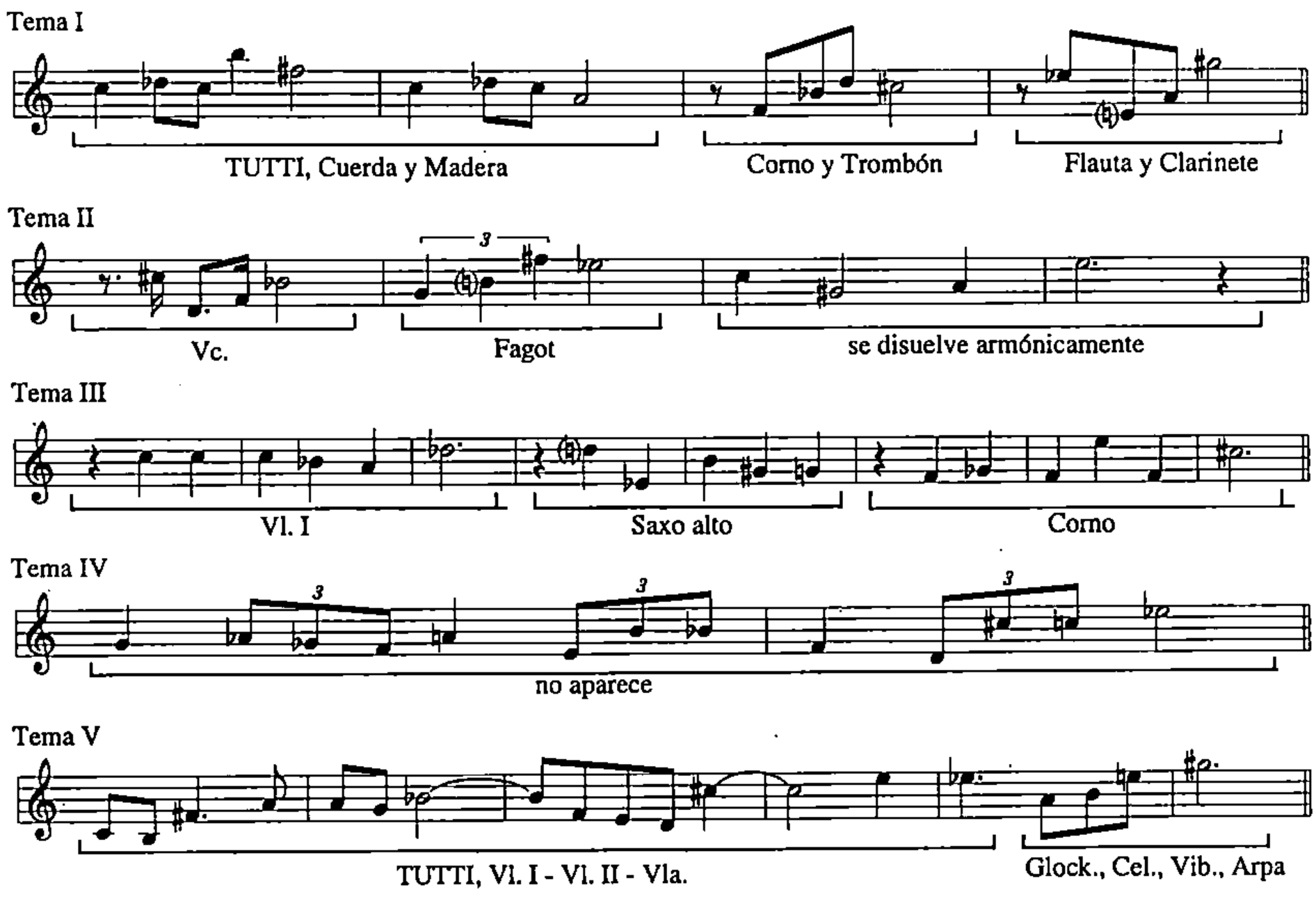
El "tema II" aparece en sus ocho primeros sonidos en los compases 118-121, quedando los cuatro últimos disueltos armónicamente (cellos, bajos y luego fagot).

A continuación, el "tema III" se ubica en los compases 130-136 (violines primeros, saxo alto y cornos sucesivamente).

El "tema IV", en cambio, quedó descartado. El "tema V" sí figura expuesto en forma de un gran clímax en los compases 137-144 (*tutti* de cuerdas y luego las maderas superpuestas y después glock, celesta, vibráfono y arpa doblados a la octava).

Previamente, aparece un fragmento del mismo tema en los compases 105-108 (violines primeros) (ejemplo 56):

Ejemplo 56



Resulta inexplicable que el material temático previsto para el *Concierto para piano* no haya sido en parte dedicado al solista o, por lo menos, compartido por la orquesta. Tal vez Pinilla evitó, intencionalmente, todo viso de alarde de pasión y canto en un género –el del concierto con solista– por antonomasia de hondo contenido expresivo.

En este movimiento, la parte previa a la *cadenza* es muy mesurada en su desenvolvimiento solístico. La *cadenza* misma, por el contrario, mantiene el tono virtuosístico de "bravura" propio del tradicional tratamiento, con gran despliegue y alarde de medios, uno de ellos el pulsar las cuerdas directamente.

La parte final vuelve al temperamento de la inicial con mayor énfasis en los aspectos acórdicos y rítmicos, ambas con el sustento reiterativo tan peculiar a la forma de expresión musical de Pinilla.

El segundo movimiento es afín con los homólogos de los *Tres movimientos para percusión y piano* y muy similar al primero de las *Tres piezas para cuerdas.*

Su estatismo, posible gracias a un manejo colorístico en el que Pinilla fuerza al piano a compartir con la paleta tímbrica de la orquesta, más rica, por cierto, que la limitada monocromía del teclado.

Una breve *cadenza* conduce los 11 compases finales en los que aflora una frase que devuelve al piano, junto con la mencionada *cadenza*, el rol protagónico de instrumento que no sólo "percute" sino también "canta" con extrema delicadeza.

En este movimiento, Pinilla no se aparta de sus hábitos y obsesiones rítmicas, pero su búsqueda del color absoluto encubre los riesgos de una textura debilitada por la reiteración de los recursos casi convencionales.
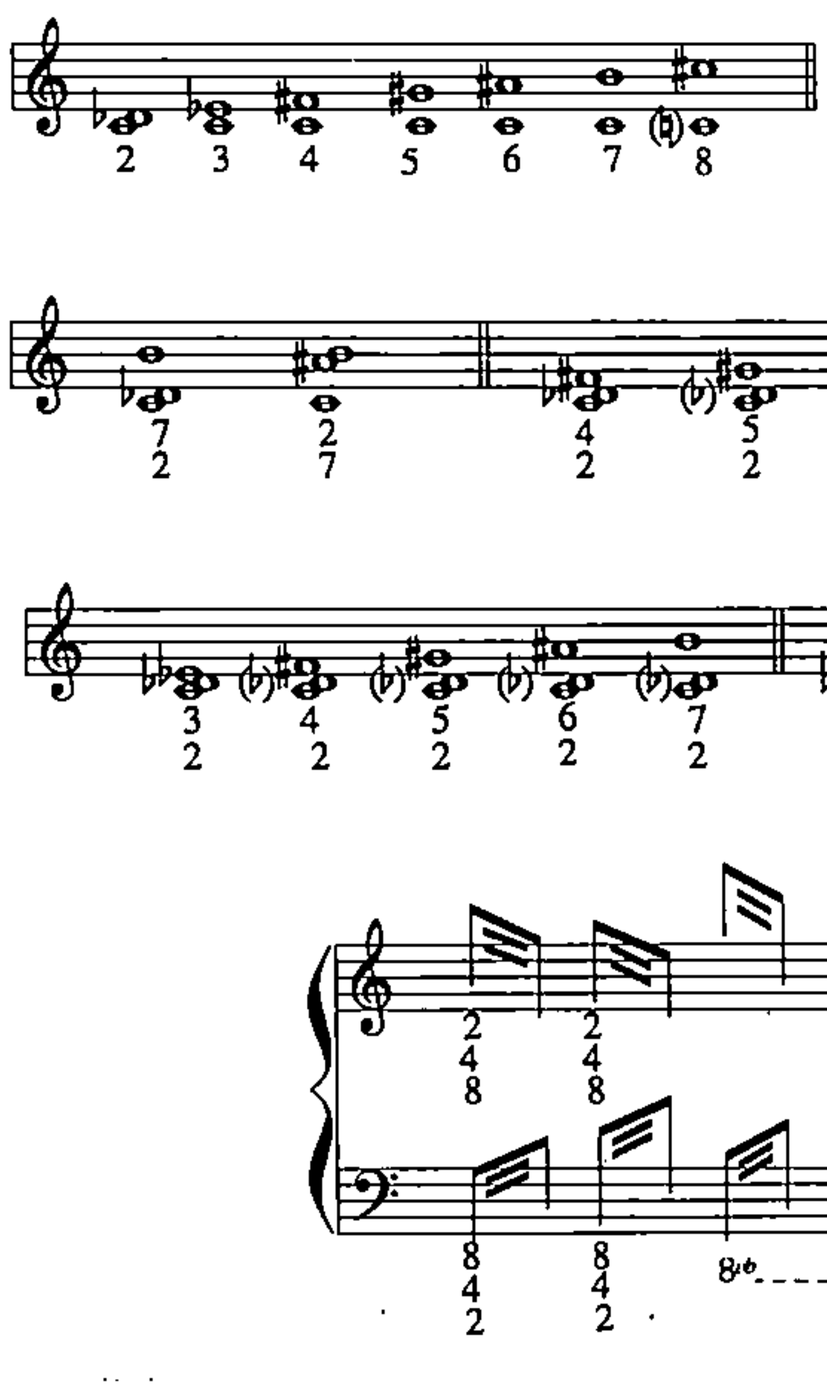
El tercer movimiento crea una atmósfera agresiva que obliga al pianista a reforzar su primacía como solista, dentro de un contexto saturado de *cloisters*, violentos ataques, oscuros y rutilantes trémolos en regiones graves y sobreagudas.

Creo que el desarrollo de la *cadenza* es intencionalmente brutal. El riesgo que conlleva este movimiento es el de quedar en manos de una orquesta y solista irreverentes, sin actitud para recrear el código y desnudo grafismo que el compositor establece.

Pinilla propone en los borradores del *Concierto* una nomenclatura sui géneris que no ha quedado debidamente anotada en la partitura original ni, mucho menos, en las copias posteriores.

Es mi intención presentar a los futuros solistas de este *Concierto* la tabulatura inventada por el propio Pinilla para que ellos interpreten los signos gráficos de la *cadenza*, en especial, evitando así que ellos queden librados al azar en manos de intérpretes (solistas y orquesta) no muy responsables (ejemplo 57):

Ejemplo 57


2 3 4 5 6 7 8
7 2
2 7
4 2
5 2
6 2
7 2
7 4 2
7 5 2
7 6 2
3 2
4 2
5 2
6 2
7 2
7 3 2
7 4 2
7 5 2
7 6 2
9 7 3
9 7 4
9 7 5
9 7 6
2 4 8
2 4 8
8 4 2
8 4 2
8va

Suite peruana (1972)

El propio compositor ha definido la estructura de la obra. Sus tres movimientos los califica así:

Ritmo Culina
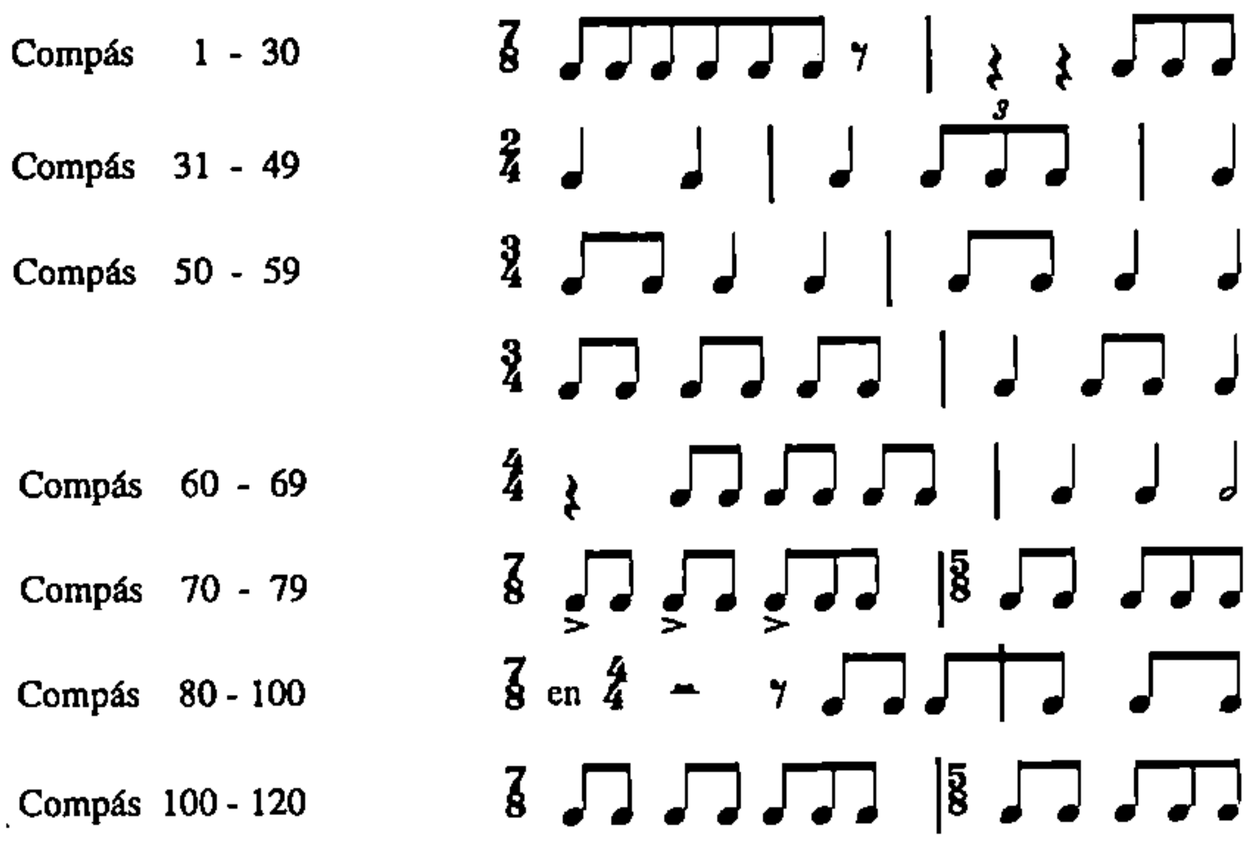
Triste

Jarana (de esta última hay dos versiones)

Los tres movimientos quedan configurados de acuerdo con un "plan" que aparece en el archivo del compositor (ejemplo 58):

Ejemplo 58

RITMO CULINA



Triste: "Centonización" dodecafónica de melodías serranas. Melodías muy largas y recitativos, varias simultáneas y diferentes. Tranquilidad en el ritmo. Armonías con cierta desolación.
Jarana: Estudio atonal de los ritmos de marinera, tondero, festejo y socavón.

En mi opinión, la *Suite peruana* es un gran tríptico en el que los extremos de un definido figurativismo rítmico enmarcan un mural central cuya abstracción estática sugiere –así lo destaca el compositor– un mundo desolado.

Pero dentro de la abstracción se percibe una estructura muy concreta: los primeros 18 compases se repiten casi textualmente entre los compases 75 a 92, estableciendo con ello una estructura A B A' -coda, en donde la sección central va perfilando esbozos melódicos que se quiebran en el compás 62 con el único *ff*. Las secciones A A' se desenvuelven en los matices *pp* y *pppp*, respectivamente. La coda, con nuevos elementos melódicos, presenta sólo 10 compases (ejemplo 59):

Ejemplo 59

A	B	A'	CODA
C1-18	19-74	C75-92	C93-102
18	56	18	10

Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824 (tercer movimiento) (1974)

Obra inconclusa escrita para el concurso de composición musical convocado por el Ejército Peruano al conmemorarse el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho en 1974.

Composición incidental, rapsódica pero no exenta de las características del lenguaje vanguardista de las demás obras del compositor Pinilla.

Está estructurada en cinco partes:

Lento	–	Retirada del ejército realista
Andante	–	Repliegue del ejército libertador
Andantino	–	Escaramuza o combate de Corpahuayco
Largo	–	Abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos
(Allegro)	–	La batalla de Ayacucho

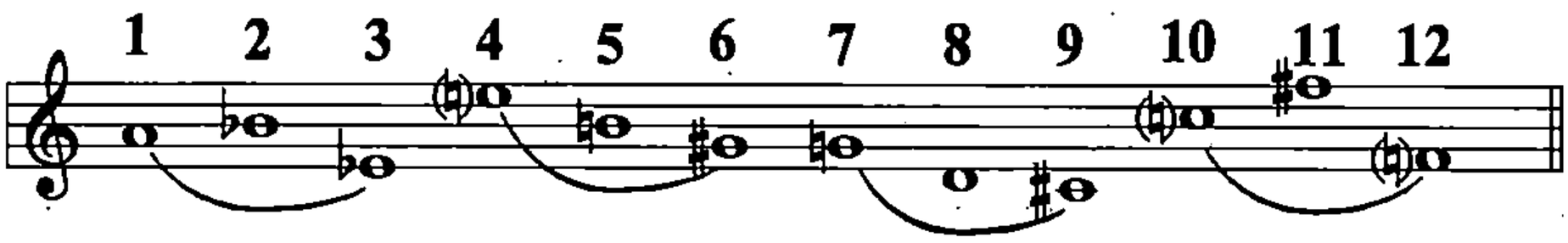
El sentido lúdico, actitud característica de Pinilla como lo resaltara el compositor Celso Garrido Lecca, se manifiesta en este fragmento sinfónico.

Dato anecdótico es el siguiente: las condiciones del encargo del concurso arriba mencionado señalaban que debía incluirse en el tercer movimiento una cita textual del *Himno Nacional*, sugerencia, por cierto, que incomodó a la mayoría de los compositores participantes.
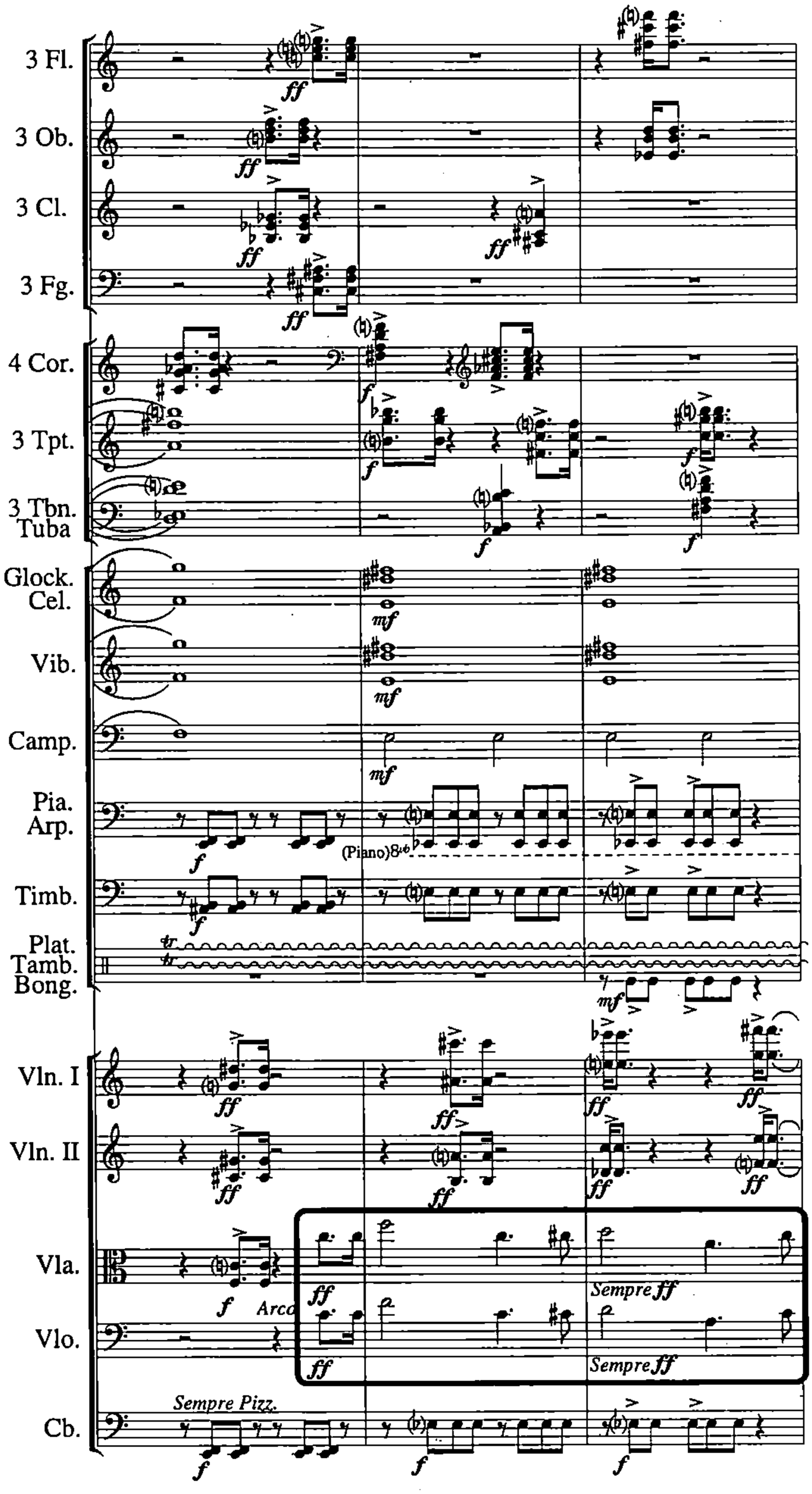
Pinilla, consecuente con las bases, cumplió con incluir la cita patriótica, pero, con su acostumbrada ironía, comentó a Garrido Lecca que sí cumplió, que sí lo hizo, dando la melodía del himno "a las violas y violoncellos... para que no se escuchara".

El desenfado con el que Pinilla maneja su propio lenguaje con las propuestas programáticas puede apreciarse en el fragmento que corresponde a la anécdota: compases 291-295, en donde su universo sonoro –plagado de habituales *cloisters*, grafismos, reiteraciones percutivas de sonidos o acordes y una serie propuesta como material básico (ejemplo 60)– enmarca la cita de la primera frase del *Himno Nacional* dentro de una textura abiertamente surrealista (ejemplo 61):

Ejemplo 60



Ejemplo 61


3 Fl.
3 Ob.
3 Cl.
3 Fg.
4 Cor.
3 Tpt.
3 Tbn.
Tuba
Glock.
Cel.
Vib.
Camp.
Pia.
Arp.
(Piano)
Timb.
Plat.
Tamb.
Bong.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Arco
Vlo.
Cb.
Sempre Pizz.
Sempre ff
Sempre ff

Piezas para niños (1986)

Pinilla, sin abandonar los ideales musicales de gran creador, versátil en todos los géneros, dedicó, con entrega admirable, composiciones para niños.

Como Bartók, recurrió a las fuentes del folclor para "dibujar" bellas páginas musicales destinadas a la educación musical temprana. Algunas las ubica en los grados 2º y 3º, y otras en 4º y 5º.

Escribió un total de 13 pequeñas piezas distribuidas en tres grupos:

- "Tres piezas a la manera antigua"
  - Preludio
  - Coral
  - Soleriana (para el empleo de la *appoggiatura*)

- "Cinco piezas fáciles para piano con motivos populares"
  - Canción popular (notas negras y notas blancas)
  - Serenata (corcheas y blancas)
  - Modo pentafónico E
  - Modo pentafónico D
  - Escala árabe

- "Cinco piezas fáciles para piano con motivos populares"
  - La misma "Canción popular" del grupo anterior
  - Variación de la primera pieza (distintas intensidades a la vez, notas ligadas y *staccato*)
  - San Juanito (distintos ritmos indígenas simultáneos)
  - Gongorito (ritmo negroide)
  - Marinera y resbalosa (ritmos costeños)

- "Unísono", para piano

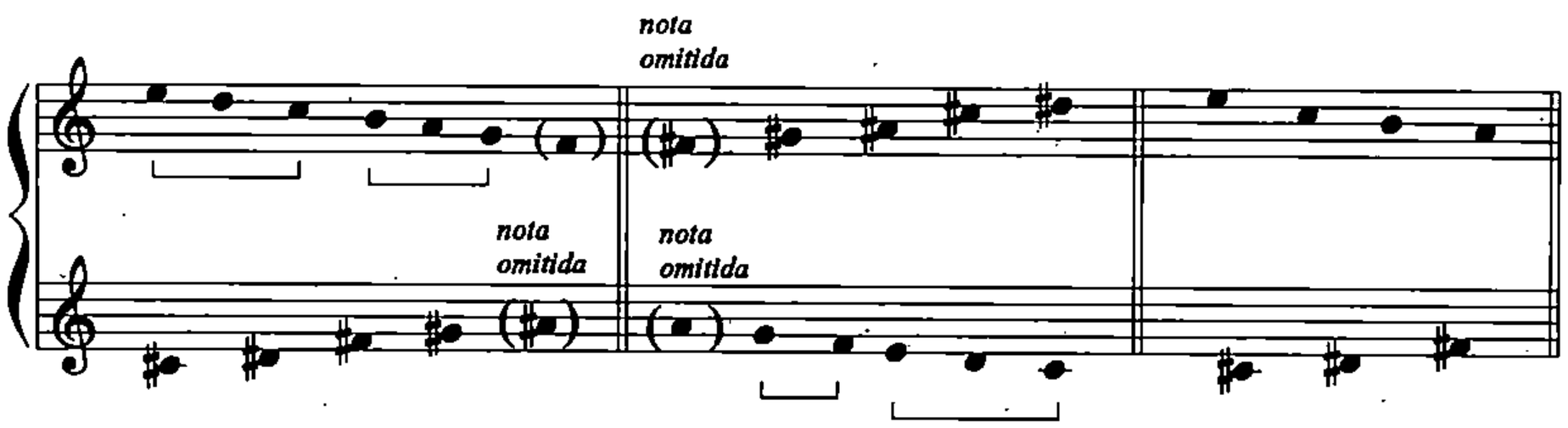
De estas trece piezas, la segunda del primer grupo proviene de un coral para coro *a capella* escrito en 1964. En él aparecen extensos "melismas" sobre la combinación simultánea de las vocales A, U, O, A, de acuerdo con la siguiente propuesta, según las propias palabras del compositor:

> *Las sopranos cantan sobre la letra A, las contraltos cantan sobre la letra U, los tenores y los bajos cantan sobre O y A, respectivamente.*

A continuación, sólo me referiré al detalle del primer grupo de cinco piezas sobre motivos populares. La primera, "Canción popular", utiliza dos escalas pentáfonas contrapuestas (ejemplo 62):

Ejemplo 62
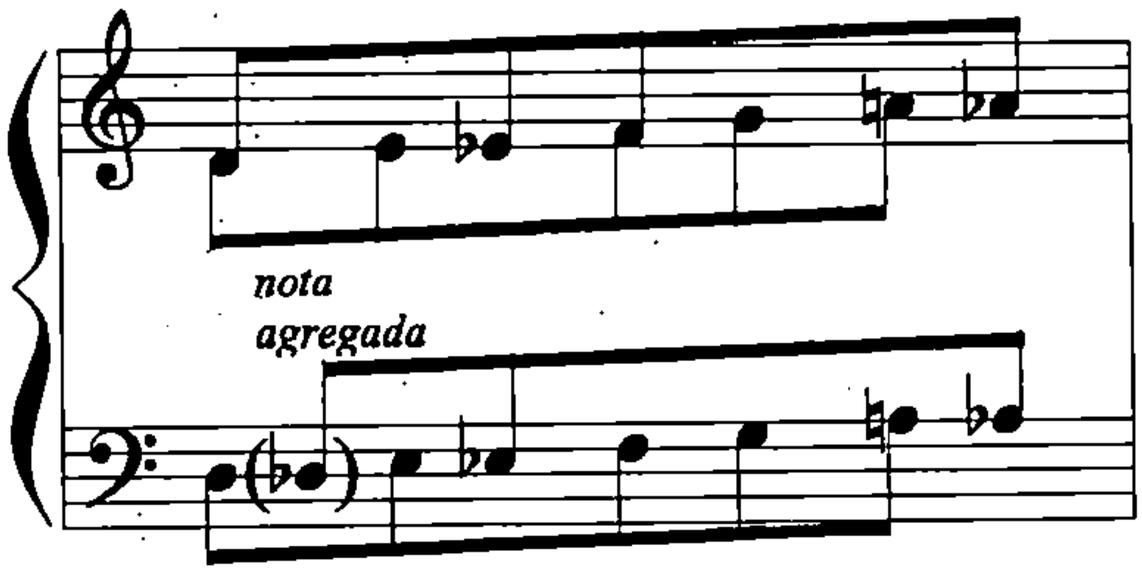
I Pieza



En la segunda parte, "Serenata" reúne las cinco primeras notas de la escala dórica con sonidos agregados (ejemplo 63):

Ejemplo 63
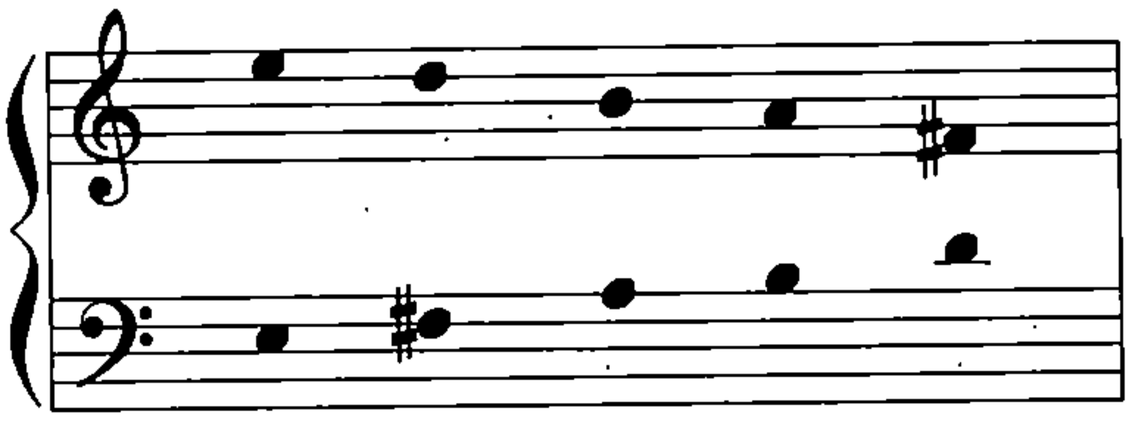
II Pieza



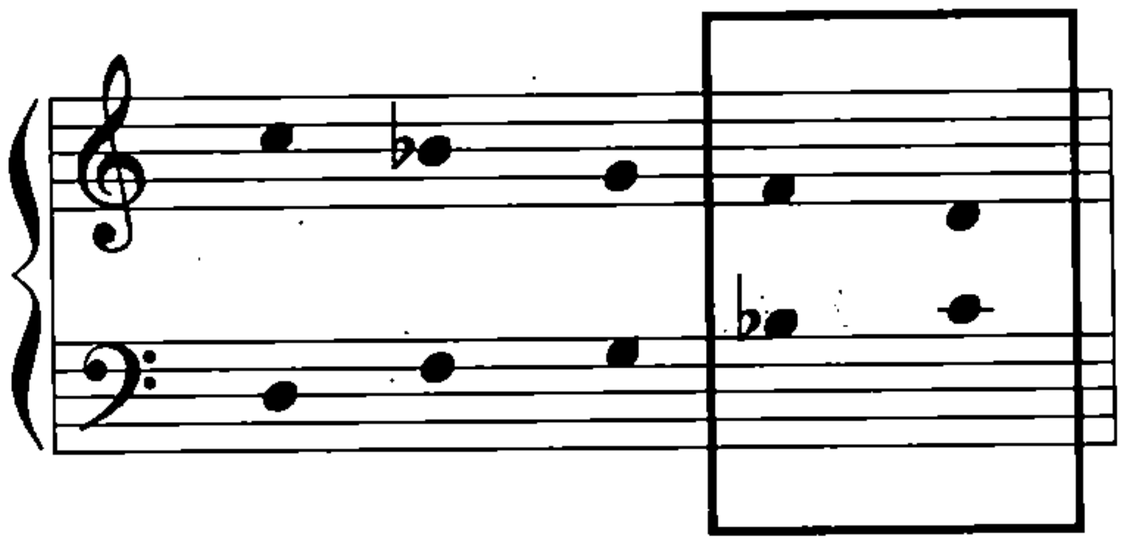
En la tercera y cuarta se presentan escalas pentáfonas sin superposición politonal alguna (ejemplo 64):

Ejemplo 64

III Pieza
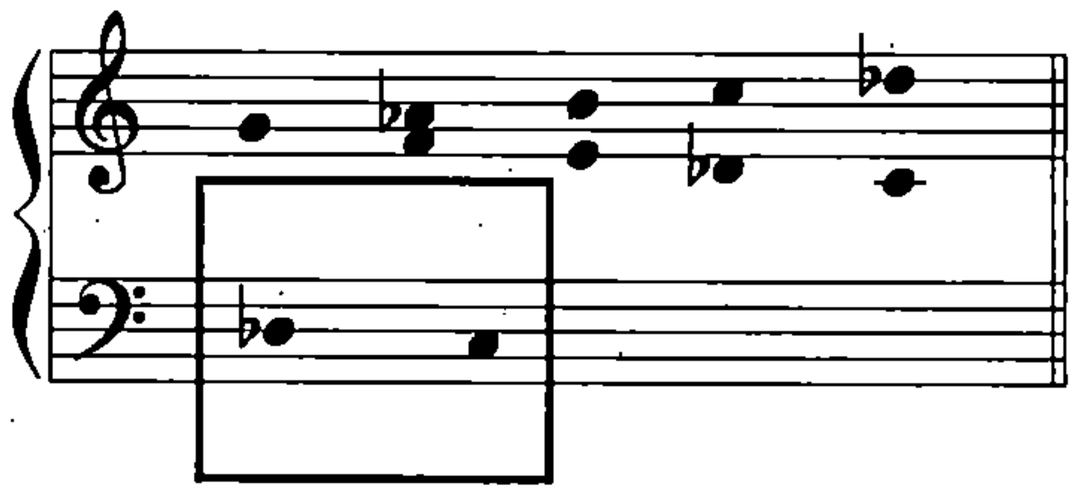


IV Pieza



Finalmente, en la quinta pieza incorpora la escala árabe, tal vez como inconsciente homenaje a su experiencia vital en la península ibérica (ejemplo 65):

Ejemplo 65

V Pieza



Tercera parte

Experiencias personales y testimonios familiares

Contrariamente a lo que manifestara en mis palabras introductorias, el caso de Enrique Pinilla trasciende las sentenciosas y contundentes afirmaciones del musicólogo Adolfo Salazar, puesto que él constituye, caso único en la música peruana, el prototipo de músico humanista por excelencia, con plena capacidad y lucidez para transitar en los insondables caminos de la filosofía, de la estética y en los no menos complejos laberintos del pensamiento y de las reflexiones críticas en el mundo del arte y la cultura universales.

Su permanente preocupación por problemáticas tan diversas en los campos de la educación, creación, interpretación y difusión musicales, se encuentra contenida y dispersa en innumerables trabajos de investigación, entrevistas, artículos periodísticos, conferencias, estudios, diarios íntimos y correspondencia varia.

De esta riquísima fuente de información he seleccionado un pequeño grupo de escritos referentes a los siguientes aspectos:

a. Comentarios breves a manera de autoanálisis de las obras que a continuación detallo:

Seis piezas para cuerdas y maderas	1958
Cuatro piezas para vientos	1959-1960

Estudio sobre el ritmo de la marinera	1959-1960
Cuatro piezas para orquesta	1960-1961
Cuarteto de cuerdas Nº1	1960-1962
Canto para orquesta Nº 1	1963
Evoluciones I para orquesta	1967
*Dos piezas para cuerdas**	1968
Concierto para piano y orquesta	1970
Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824	1974
Cinco piezas para percusión	1976

En todos ellos –si bien carentes de propósito analítico riguroso, por el contrario, breves apreciaciones subjetivas plenas de sinceridad y honesto propósito– encontramos siempre elementos valiosos que revelan profundas reflexiones estéticas y técnicas, en la mayoría de los casos coincidentes con nuestros diseños y teorías analíticas sobre las mismas obras.

b. Artículos periodísticos relacionados con la estética y la educación musical, tal es el caso de las crónicas aparecidas en el diario *Expreso* (1961-1963), bajo los títulos "El arte aleatorio" y "Cultura obligatoria", comentarios ambos que traducen no sólo la profundidad de su pensamiento crítico sino su entrañable compromiso con la cultura musical del país como con la universal.

c. Valioso documento que dramáticamente refleja el tránsito de Pinilla por la azarosa experiencia burocrática como director del Departamento de Música y Cine de la entonces Casa de la Cultura del Perú entre los años 1963-1969. El mismo adquiere, para mí, significativa importancia, puesto que en los años finales de aquel período me cupo la honda satisfacción de compartir con Enrique experiencias laborales afines: él desde los campos de la música y el cine, y yo como auxiliar del Departamento de Folklore que dirigiera nuestro dilecto amigo Josafat Roel Pineda, notable musicólogo peruano.
Precisamente por ello valoro el documento, porque me tocó saborear en mi temprana experiencia las amargas vivencias y

* Versión posterior de *Tres piezas para cuerdas.*

duras frustraciones con las que el sistema enturbió la pureza de los sueños y aspiraciones idealistas de un músico tan preclaro como lo fue Enrique Pinilla.

El contenido de estos tres aspectos cobra vigencia en los actuales momentos, porque los sueños de nuestro dilecto compositor hasta el momento no se han cumplido en el campo de la política cultural peruana y siguen, por otra parte, latentes dentro de las demandas estéticas de las actuales corrientes composicionales.

Estos sueños e ilusiones del compositor Pinilla, lejos de ser meramente románticas y circunstanciales propuestas líricas, responden a una necesidad histórica compartida por todos los músicos que mística y responsablemente vivimos y padecemos la orfandad en que el sistema de gobierno y las estructuras sociales tienen postrada a la cultura musical.

Quiero mencionar un comentario que apareciera en una entrevista realizada en Buenos Aires en los años sesenta, referente a un aspecto olvidado radicalmente por la política cultural estatal y privada y que en buena parte de los casos se trata de justificar por razones coyunturales. Me refiero a la problemática de la difusión de la música peruana, que Pinilla plantea así:

> *Creo que la escuela de compositores latinoamericanos no tiene nada que envidiar a la escuela de compositores norteamericanos. Vale tanto un Revueltas como un Copland o un Ginastera como un Piston. Somos un continente que no tiene aún suficiente pasado musical para llegar a la madurez de los maestros europeos, pero tenemos la ventaja de ser más frescos y trabajar en tierra nueva. No creo que sea necesario mucho tiempo más para que la música latinoamericana ocupe un puesto preferencial.*
> *También pienso que si nuestros países no han producido un Berg o un Bartók, no por eso debemos desdeñar a nuestros compositores.*
> *Al contrario, la música nacional debe ser permanentemente tocada por nuestras orquestas, por los conjuntos de música de cámara y por los solistas en sus recitales.*
> *Yo sería partidario de que se diera una ley en tal sentido en el Perú, como lo hicieran anteriormente Chile y Argentina, obligando, incluso a directores extranjeros, a tocar la música nacional.*
> *Autores peruanos como Theodoro Valcárcel, Manuel Aguirre, Roberto Carpio, Alfonso de Silva, etc., son compositores que*

tienen un positivo valor nacional, por lo que deben ser constantemente ejecutados al lado de las obras de los jóvenes compositores de vanguardia.

Obviamente, mayores comentarios a tan sabias y premonitorias recomendaciones resultan innecesarios en vista de su contundente significado.

Estoy convencido de que el espíritu de Enrique Pinilla sigue dolido ante la cada vez mayor indiferencia y falta de respeto de nuestros intérpretes, salvo raras excepciones, hacia la música de los compositores peruanos.

¿Qué diría Enrique Pinilla al constatar que aún existen directores e intérpretes solistas nacionales que subvaloran la obra del compositor peruano y tienen a menos incluirla en su repertorio?...

Complementa esta parte una selección de los apuntes autobiográficos elaborada y completada por su esposa Rafaela; le sigue su propio testimonio y los de Helena, Diana y Francisco, sus hijos, todos ellos depositarios del legado entrañable del "hombre-artista".

Significativamente sus voces corresponden a aquellos símbolos musicales que convierten el tercer sonido del "tetracordio" imaginario en la "sensible", elemento determinante en el mundo tonal, tanto como la esposa y los hijos lo fueron en la vida de Enrique.

Comentarios autoanalíticos

Seis piezas para cuerdas y maderas

Fueron compuestas en Madrid en marzo de 1958. Comienzan con un "Preludio" (Andante) para cuerdas cuya parte central tiene un "recitativo" para violines y violoncellos. El "Canon" es para tres instrumentos solistas: flauta, clarinete y fagot. Consta de dos partes de 15 compases cada una, que terminan en un "calderón". El "Coral" es nuevamente sólo para cuerdas. La armonía es dodecafónica y el ritmo tiene carácter clásico. La cuarta pieza, "Intermezzo", emplea toda la orquesta de cámara. Melodías al unísono y a dos voces alternan con un pequeño "coral" de las maderas. Al final de la melodía se va fragmentando en los distintos instrumentos para terminar con una enérgica "coda". La quinta pieza, "Lento", emplea distintos planos contrapuntísticos para tratar de conseguir una atmósfera mágica y misteriosa. La sexta pieza, "Final", es de carácter duro, violento y metálico. No tienen importancia las melodías sino los bloques armónico-rítmicos. La dinámica de la orquesta alterna continuamente entre los *ff* y los súbitos *pp*. Termina con una pequeña "coda" como la cuarta pieza. Esta obra es la última que compuse en Berlín.

Cuatro piezas para vientos

Se escribieron en Berlín en 1960, el mismo año de las *Cuatro piezas para orquesta*. La tercera pieza es un "Andantino" muy corto que tiene cierta mecanización, como imitando el movimiento de las ruedas de un tren; la cuarta pieza, "Andante", sigue el principio de la *klangfarbenmelodie* de Schönberg. Un acorde único va pasando de unos instrumentos a otros (La traducción de la palabra alemana viene a ser "sonido-color-melodía", es decir, el color de los acordes como melodía, ya que klang es sonido en un sentido polifónico). Mientras va evolucionando el timbre del acorde único, superpongo una melodía llena de la melancolía que me producía aquel Berlín bombardeado que yo vi en 1958, donde más eran las manzanas destruidas que las que resistieron los ataques. También he pensado en extrañas y misteriosas flores anaranjadas y azuladas o granates que se abren mientras, al mismo tiempo, otras se cierran.

Esta cuarta pieza para vientos y el segundo tiempo del *Concierto para piano y orquesta* son, quizás, lo mejor que hice en el terreno orquestal. Actualmente me interesa más hacer música de cámara (como cuartetos o tríos para cuerdas), canciones y obras para piano.

Mi última obra orquestal, aún no estrenada, es *Passacaglia, coral y ostinato*, escrita en un lenguaje cercano al mahleriano. Me aburrieron el atonalismo, el dodecafonismo y los ritmos estocásticos y aleatorios. Ahora creo más en la armonía tradicional, tanto la medieval como la politonal de Strawinsky, Prokofiev y Bartok.

Estudio sobre el ritmo de la marinera Nº 2

Es una de mis más tempranas composiciones, escrita en Madrid en 1959. Yo había hecho en Lima, a los 19 años y antes de viajar a Europa, las *Variaciones sobre el ritmo de la marinera Nº 1*, que era con armonía y melodías dentro de la técnica tonal. Posteriormente, tuve la idea de hacer una variación sobre esta primera obra.

En realidad yo siempre me he interesado por utilizar de manera estilizada el folclor peruano, especialmente el de la costa; por ello, en *Evoluciones I*, al final, aparece también un ritmo negroide que podría ser un "festejo".

Con ese nombre escribí especialmente una obra para la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima, encargada por el maestro Leopoldo La Rosa. En el *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, la armonía es politonal y no se usan melodías tradicionales sino pequeños motivos. La idea, en general, es imitar al tocador de cajón con el instrumento del piano.

Las influencias que yo he sentido en mi adolescencia fueron diversas y no precisamente musicales. Me fascinaban la poesía de Xavier Abril y las novelas de Joyce. También me atraían el cine, el teatro y el ballet. Con Szyszlo, Eielson, Bresciani, Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, organizábamos sesiones surrealistas y expresionistas en mi casa, utilizando diversos medios audiovisuales. Cuando estudié composición con Sas, practiqué el impresionismo y la politonalidad; con Holzmann, me inicié en la atonalidad; posteriormente, en Berlín, con Blacher, seguí su "sistema del metro variable"; y también debo reconocer que mi contacto con la música electrónica en la Universidad de Columbia influyó en mi concepción musical.

Desde la introducción de *La música en el siglo XX* vengo sosteniendo que es un error buscar la originalidad "per se". Sinceramente, no sé si mi música es original.

En Europa descubrí la extraordinaria música tradicional del Perú en grabaciones y discos que escuché en el Museo del Hombre. Allí compré *La musique des Incas* de los D'Harcourt, libro que analicé con mucha atención.

Siempre usé melodías y ritmos populares en mis obras, como lo demuestran mi *Estudio sobre el ritmo de la marinera*, el *Festejo* o la

Suite peruana. En otras obras también hay elementos rítmicos populares como en *Evoluciones I* o en las *Cinco piezas para percusión*.

Cuatro piezas para orquesta

Fueron escritas entre 1960 y 1961, en Berlín, como trabajo de composición para el maestro Boris Blacher de la Hochschule für Musik. La primera pieza, "Largo", comienza con un motivo cromático en los cuatro cornos que es contestado por la percusión y otros instrumentos de viento. Luego viene un tema dodecafónico en los violines que será constantemente empleado en las cuatro piezas. El timbre y la intensidad de los instrumentos, siguiendo la estética weberniana, son los que deciden el desarrollo formal de esta obra, por lo cual veremos la percusión intervenir constantemente como elemento armónico y aun melódico. La atmósfera de la primera pieza es como una especie de vals lento, de carácter melancólico.

La segunda pieza, "Allegro", empieza con un ritmo sincopado producido por el timbal y el *pizzicato* de los cellos, al cual se añade un acorde disonante de los metales. Ese ritmo y este acorde serán las constantes del "Allegro", alternando con breves intervenciones de notas repetidas (cuatro semicorcheas) que pasan de unos instrumentos a otros. Después de un primer clímax con el motivo sincopado, viene un segundo tema que aparece en las dos trompetas, que, después de los rápidos pasajes de los vientos y de las cuerdas, vuelve a repetirse en un *tutti* de la orquesta. Termina esta pieza con un progresivo *diminuendo* con arpegios del arpa, celesta, marimbáfono y vibráfono, hasta quedar al final sólo la celesta y el timbal.

La tercera pieza, "Andante", tiene el intervalo de segunda menor como motivo principal. El ritmo cambia constantemente, siendo el principal un tema en 5/8 sobre el cual se elabora los demás. La percusión tiene gran importancia en esta pieza. El tema del primer movimiento vuelve a aparecer en la cuerda, sufriendo posteriores transformaciones.

La cuarta pieza, "Serenata-Allegro", emplea constantemente el *pizzicato* de los violines, sobre el cual se superponen ritmos de jazz, un vals lento y una marcha que va progresivamente creciendo hasta llegar a un *tutti* de carácter aleatorio por los diversos elementos empleados. Se vuelve a oír el tema de la primera pieza, el acorde de la segunda que aparece en los cornos y la segunda menor de la tercera pieza (simultáneamente se escuchan los motivos princípales de las tres primeras piezas, más el tema de la cuerda con el vals, la mar-

cha y el *pizzicato* de los violines); todo irá decreciendo hasta quedar al final solamente los violines (Quizá influyó sobre mí, inconscientemente, el ambiente de Berlín... sus ruinas, sus días grises y el desolado ambiente de la destrucción).

Cuarteto de cuerdas Nº 1

Comencé a escribir el *Cuarteto de cuerdas* en Berlín en 1960 y lo terminé en Lima en 1962. Consta de dos movimientos: "Andante" y "Rondó". El primer movimiento, "Andante", se inicia con un tema cromático de tres notas por el violoncello que, al mantener la última nota, permite a la viola hacer lo mismo con otros sonidos, siguiendo los violines el mismo juego. Este motivo se mantendrá durante todo el movimiento y será citado, incluso, en el segundo movimiento "Rondó". En el compás 11 se inicia el segundo tema, que no es por grados conjuntos sino por saltos interválicos. Más adelante aparecerá un tercer motivo que no es tanto melódico como armónico y que recuerda el estilo de la música medieval. En lo que se refiere al ritmo, sigo el "sistema del metro variable" de mi maestro Boris Blacher, que fue quien supervisó este *Cuarteto* cuando yo estudiaba en la Hochschule für Musik de Berlín. Este sistema consiste en variar constantemente los compases para que las notas tengan diferentes duraciones. Por ejemplo, el motivo inicial primero será expuesto en corcheas, luego en corcheas con punto, seguidamente por negras y finalmente por negras con punto. También hay juegos aumentativos como la progresión 2/8, 3/8, 2/4, 5/8, 3/4.

El segundo movimiento, "Rondó", toma por modelo formal los cuartetos clásicos de Haydn y Mozart, al adoptar una clara melodía con acompañamiento de corcheas. El tema del "Rondó" aparecerá durante todo el movimiento con pequeñas variaciones intercaladas. Cerca del final, hay una variación que tiene el carácter de un coral vocal y que produce una sensación de reposo antes de entrar en la última repetición del tema del "Rondó", donde aparecerá una evocación del motivo del primer movimiento. Se termina la obra con corcheas seguidas en ritmo de 3/4 y en *fortissimo.*

Canto para orquesta Nº 1

Compuesto en Lima en 1963, fue estrenado por José Malsio en Bad Godesberg (Alemania) en 1964. La idea de hacer un "canto" para orquesta proviene de una canción escrita en Madrid, en 1955, con texto mío, y de la cual he conservado íntegramente la melodía, haciéndola cantar primero por el saxo tenor y luego por los diferentes instrumentos de viento, de cuerda y de percusión. Hay momentos de armonías modales medievales que corresponden a la instrumentación del acompañamiento pianístico que se usa dos veces en esta obra.

Evoluciones I para orquesta

Surgió la posibilidad de estrenar una obra orquestal en la Radio de Viena cuando estuve estudiando música electrónica con Ussachevsky y Lanza en la Universidad de Columbia de Nueva York, y entonces decidí escribir *Evoluciones I*, donde apliqué el criterio del "random" del sintetizador, es decir, el azar programado por computación. Esto se acercaba más a la *melodía infinita wagneriana* que a la forma clásica del *tema con variaciones.*

Por este motivo, el dodecafonismo de esta obra no sigue la regla de utilizar la misma serie sino, por el contrario, se emplea diversas series totalmente diferentes; aunque fue curioso constatar que, por más esfuerzos que hice por crear nuevas melodías, no pude dejar de dar la impresión de que hacía variaciones involuntarias.

Siguiendo el criterio de la Escuela de Viena de la *klangfarbenmelodie* o del color sonoro de la melodía, los timbres instrumentales van estructurando *Evoluciones I.* Se inicia con un tiempo lento que se va transformando progresivamente en otro más rápido.

Por todo ello, en esta obra se intentó hacer una "evolución" simultánea de la melodía, el timbre y el ritmo, durante seis minutos.

Al final, canta toda la orquesta, en unísono, un tema en *fortissimo* antes de enunciar los 12 tonos que se van quedando y superponiendo como la torre de una *Passacaglia.* Esta obra fue ejecutada por la Radio de Viena bajo la dirección de Karl Osterreicher en 1967.

Dos piezas para cuerdas

Fueron escritas en Lima en 1968 y las dirigí en Bogotá en 1976 con la Orquesta Filarmónica de Cámara. El primer tiempo, "Lento", tra-baja permanentemente con acordes de 11 notas e intensidades que van desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*. Se usan los armónicos de las cuerdas para imitar los instrumentos de viento.

El segundo tiempo (o segunda pieza) se titula "Perpetuum mobile" y está escrito sólo con dibujos para que los músicos improvisen, imitando un *capriccio* diabólico de Paganini.

Concierto para piano y orquesta

Conocí al pianista argentino Jorge Zulueta en Berlín, el año 1959. Desde esa época empecé a pensar en componer un concierto para piano y orquesta. Tuvieron que pasar 11 años antes de que pudiera llegar a la práctica ese deseo, ya que sólo en 1970 pude componer esa obra. En Perú son verdaderamente muy pocas las composiciones para piano y orquesta; quizás las únicas conocidas son *"La ciudad blanca", Concierto para piano y orquesta* de Rodolfo Holzmann, *Rapsodia arequipeña* de Jaime Díaz Orihuela y *Concierto para piano y orquesta* de Edgar Valcárcel.

El *Concierto para piano y orquesta* fue compuesto en Lima en 1970 y estrenado ese mismo año por Edgar Valcárcel y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Leopoldo La Rosa en un concierto didáctico para pueblos jóvenes. Consta de tres movimientos: el primero tiene una introducción de violines al unísono en tiempo lento y luego el "Allegro", donde se usan esencialmente los compases 5/8, 6/8 y 7/8, haciendo un diálogo entre el piano y los distintos instrumentos de la orquesta. Antes de finalizar este movimiento hay una larga *cadenza*, donde se tocan las teclas del piano y las cuerdas del mismo instrumento para tener más variedad de los timbres.

El segundo movimiento, "Adagio", tiene una concepción armónica opuesta a la concepción melódica del "Allegro". Aquí se usa una melodía de Indonesia que es como un bajo obstinado para la mayor parte de la enunciación de bloques armónicos como "cloisters".

El tercer movimiento, "Vivo", también tiene una concepción de origen oriental, ya que se usa la heterofonía y el ritmo progresivo acelerado en la fuga inicial de los instrumentos de percusión. Todo este movimiento tendrá ritmos que van aumentando lentamente su velocidad, y así se pasa del "Largo" al "Adagio", "Andante", "Andantino", "Quasi allegro" hasta llegar al "Presto". Antes del final hay una larga *cadenza* del piano, que lleva esta indicación: "como aleteo de lechuzas", pues está inspirada en la famosa cueva de Tingo María. El final pretende tener una violencia brutal, tercermundista.

Tercer movimiento de la Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824

Se ha dividido la orquesta en dos grupos: la orquesta española y la orquesta americana. *La orquesta española* está formada por las maderas (flautas, oboes, clarinetes, fagotes), parte de los metales (los cuatro cornos franceses), la zona grave de las cuerdas (violoncellos y contrabajos) y en las percusiones se usa platillos, pandereta, bombo, gong, tam-tam y tambor largo. *La orquesta americana* está constituida por el otro sector de metales (trompetas, trombones y tuba), la zona alta y media de las cuerdas (violines primeros y segundos, violas), y en la percusión se emplea timbales, bongos, cocos, tambor militar pequeño, piano, vibráfono y marimbáfono.

La forma estructural del tercer movimiento es la siguiente:

a. Introducción: dura dos minutos y está escrita esencialmente para instrumentos de percusión. Primero la orquesta española evoca la retirada del Ejército Realista (ritmos marciales de carácter europeo) y su marcha en busca del Ejército Libertador (un minuto). Después, la orquesta americana, en ritmos de carácter peruano, narra el repliegue del Ejército Libertador acechado por el Ejército Realista (un minuto).
b. Primer scherzo: enfrenta a ambas orquestas en la Escaramuza o Combate de Corpahuayco. Los ritmos varían constantemente, alternando y superponiendo los autóctonos a los europeos (dos minutos).
c. Largo: es un puente entre el primer y segundo scherzos, escrito principalmente para orquesta de cuerdas y percusión, que representa el abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos en ambos ejércitos.
d. Segundo scherzo: presenta la batalla de Ayacucho con nuevas ideas melódicas, armónicas y rítmicas, y también con una recapitulación de algunos motivos musicales empleados anteriormente. El ritmo de la batalla va en continuo *crescendo* hasta llegar a un clímax con la victoria del Ejército Libertador y la capitulación del Ejército Realista, donde se escucha en las cuerdas las notas iniciales del *Himno Nacional.* Termina esta sección con una "coda" basada en los ritmos de este mismo himno.

Cinco piezas para percusión

Es una obra escrita en 1976 y estrenada por un grupo de percusión de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo, dirigida por el compositor argentino Gerardo Gandini. En esta composición, las piezas impares –I, III y V– están escritas para instrumentos de sonido indeterminado como son el bombo, los tambores, platillos, gongs, tam-tams, etc. En las piezas pares se mezclan estos instrumentos con otros de sonido determinado, como el piano, vibráfono, xilófono o los timbales. La primera es una variación sobre ritmos de la selva peruana. La tercera es aleatoria; cada instrumentista tiene su propio ritmo, lo que llega a crear abierta polirritmia. En la última pieza, combino el ritmo 5/8 con el 7/8, lo que da una sensación de marinera en 6/8.

Artículos periodísticos

El arte aleatorio

Expreso, 5 de noviembre de 1961

Para los partidarios del arte aleatorio, escuchar una composición musical de J.S. Bach, Mozart o Beethoven no es mayormente interesante porque "todo está previsto" en la partitura y es casi siempre igual, diferenciándose sólo por los estilos de interpretación de los diversos ejecutantes.

Tampoco les interesa una comedia de Tirso de Molina o un drama de Shakespeare, donde "está ya todo escrito", si bien los montajes son diferentes en cada país. Pero, cada noche, el espectador que ha visto la obra sabe lo que vendrá y sucederá y por eso no tendrá más valor para él.

Lo que pretende el arte aleatorio es que una obra no se repita nunca y que siempre sea nueva, insospechada, diferente.

¿Y cómo podemos lograr semejante cosa? Veamos lo que hacen en Alemania los compositores de vanguardia: Stockhausen emplea una partitura gigantesca que se puede ver íntegramente sin necesidad de volver las hojas; se coloca frente al atril del ejecutante y se

constatará que tiene pequeños grupos o núcleos que podrán ser de cuatro o cinco compases, por ejemplo, y muy cortos de duración.

Las reglas para tocar música aleatoria son las siguientes:

1. El intérprete podrá elegir los distintos grupos y tocarlos en el orden que desee.
2. Deberá tocar todos los grupos dos veces y con la misma libertad, siendo la segunda vez distinta de la primera.
3. No se indican matices de tiempo ni de intensidad para que el intérprete, "según su estado de ánimo", toque los grupos como le parezca. Se recomienda que una vez tocado el grupo ocho, por ejemplo, en *pianissimo* y tiempo "lento", cuando se toque por segunda vez, tenga otra intensidad y otra velocidad.

Si ahora nos ponemos a pensar que la música no sólo se ejecuta con un intérprete sino con varios, llegando hasta los conjuntos sinfónicos, es fácil hacerse una idea de las infinitas posibilidades que hay para que una obra aleatoria se oiga diferente siempre.

Todavía no se ha hecho un teatro aleatorio, pero pensamos cómo podría ser. Se repartiría a los actores los papeles que tendrían, como en la música, distintos grupos de frases. Supongamos que fueran 800 frases y tuvieran que decir todas en el orden que quieran. Los demás actores harían lo mismo y el director escénico sólo se encargaría de vigilar que no se crucen las frases y que los movimientos por el escenario fueran distintos cada noche.

Algo semejante se podría hacer en el ballet, si bien en el cine es imposible por el carácter mecánico de este arte y la invariabilidad del celuloide.

Otro arte que está muy cerca de lo aleatorio es el arte móvil. Una exposición de móviles de Calder, mirada en conjunto, tiene muchísimas posibilidades de movimientos diferentes.

Una vez aclarado lo que es el arte aleatorio debemos pensar si efectivamente logran estos artistas lo que se proponen. Creemos, lamentablemente, que ellos, en su afán de crear un arte siempre distinto, siempre nuevo, lo único que consiguen es una terrible monotonía. Tiene mucha más belleza la repetición al infinito de una sinfonía de Beethoven que las "variaciones infinitas" de un John Cage o de K. Stockhausen. La música aleatoria tiene cierto carácter gris, opaco y caótico. El principio estético de la obra de arte cambiante

parte de una base falsa. Es el público y la actitud crítica de las distintas épocas que cambian ante el arte. Pero el objeto artístico no varía y será perdurable precisamente por ello. Podrán cambiarse los montajes del teatro o los estilos de interpretaciones musicales pero la esencia y el mensaje de las obras será siempre el mismo. Lo aleatorio o lo circunstancial o el puro momento existencialista sólo podrán ser expresivos dentro de un engranaje premeditado, compuesto de antemano. Sólo así llegaremos al arte verdadero, al arte profundo, al arte eterno.

Cultura obligatoria

Expreso, 16 diciembre de 1963

Durante 14 años de permanencia en Europa tuvimos oportunidad de observar las relaciones entre la juventud y la cultura, principalmente en Francia y Alemania. En París existe una oficina en la Rue Soufflot, cerca del Parque Luxemburgo, que distribuye entradas para todos los teatros, conciertos, óperas, ballets, etc., en las siguentes condiciones: basta que uno acredite ser estudiante con un carné especial o simplemente con su pasaporte, para que se le venda un billete de platea por el precio más barato del teatro, es decir, el de una cazuela.

Los días jueves los escolares tienen la tarde libre (como en el Perú los sábados) y pueden elegir entre ir al cine a matiné o a las funciones especiales que la Comedia Francesa dé ese día en sus locales situados en ambos lados del Sena. Los niños franceses prefieren ir al teatro y se divierten enormemente viendo obras de Molière, Corneille, Racine, Pirandello, etc. Muchas veces hemos ido a estas matinés teatrales de la Comedia Francesa y hemos visto la sala colmada por estudiantes cuyas edades fluctúan entre los 10 y los 16 años. En Berlín, los colegios y las universidades distribuyen, por precios únicamente simbólicos, entradas para todo tipo de espectáculos culturales. En otras capitales europeas sabemos que sucede lo mismo.

A pesar de que las comparaciones son odiosas y que es casi imposible establecer relaciones entre el nivel cultural de un estudiante europeo y un estudiante latinoamericano, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Qué sucedería en Lima si hubiese una oficina como las antes mencionadas, que vendieran a precios mínimos entradas para el teatro, el ballet o los conciertos que se dan en nuestra capital? ¿Irían los colegiales y los universitarios? Sí, irían, pero en tan mínima proporción que no se justificaría la existencia de dicha oficina. Tenemos la palpable experiencia de los conciertos organizados en conjunto por los departamentos de Extensión Cultural de las universidades de San Marcos, Católica, Agraria e Ingeniería, que han cobrado precios mínimos o no han cobrado nada, y el público universitario no ha respondido en lo más mínimo; viéndose como interesados sólo a un reducidísimo número de auditores. Lo mismo se pue-

de decir de los conciertos del Ciclo de Primavera de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde, a pesar de cobrarse la mitad de precio a los estudiantes, éstos "brillaron por su ausencia".

Ni aun empleando el método alemán, distribuir entradas en los colegios y universidades para ir a espectáculos culturales, se resolvería el problema en nuestro medio. Los alumnos y los universitarios, tal como son las cosas actualmente en Lima, preferirán mil veces irse de paseo por los hermosos alrededores de nuestras costas o de nuestra sierra, ir a una fiesta social o ir al cinema, que asistir a un concierto, al teatro o al ballet. Ésta es la amarga verdad que sabemos todos. *Y es una verdad que va a permanecer aún algunos años o quizá para siempre,* si no se busca desde ahora la manera de combatirla. Y esa realidad no podrá ser cambiada en las actuales generaciones universitarias. Ya es muy tarde para pretender cambiar caracteres de personas que sobrepasan los 16 años de edad. Pero, en cambio, sí es posible encauzar las personalidades y las inquietudes de los escolares y los colegiales mediante un sistema que podríamos llamar *la cultura obligatoria.* En las aulas escolares todo es obligatorio, mientras que en los ambientes universitarios se respira una atmósfera de mayor libertad. Es por esto que pensamos que es mucho más fácil acostumbrar a un niño a vivir, sentir y respirar la cultura que a un joven universitario que empieza a tener ya preocupaciones políticas, sociales y sentimentales.

¿Y cómo sería este sistema de la cultura obligatoria? Consistiría en organizar sistemáticamente, en todos los planteles que tengan educación media, la asistencia *obligatoria* a funciones de teatro, ballet y conciertos realizados a las 3 o a las 4 de la tarde, para que sean dentro del horario escolar. El Ministerio de Educación Pública y la Casa de la Cultura son las instituciones nacionales llamadas a realizar esta labor, conjuntamente con el Instituto de Arte Dramático, la Orquesta Sinfónica Nacional y las diversas compañías de ballet que existen en nuestra capital. El local sería el Teatro Municipal o el auditorio del Ministerio de Educación. La asistencia de alumnos estaría organizada de tal manera que no perjudique el horario normal de las clases. Por ejemplo, un determinado colegio tendría en un mes una función de teatro y un concierto, y al mes siguiente sólo una función de ballet, etc.

Y esta labor no debe hacerse en Lima únicamente sino también en provincias. Los grupos teatrales, las orquestas de Trujillo, Arequipa, etc., o los grupos de danza que vayan de visita a provincias desde Lima podrían dar funciones en el principal teatro de la ciudad, para escolares que asistirían obligatoriamente.

Estamos convencidos de que acostumbrar a los niños peruanos desde el primer año de media a ver teatro de Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Von Kleist, Segura...; a presenciar funciones de ballet clásico y moderno y a escuchar composiciones de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, Strawinsky, Valcárcel, Iturriaga... es el único camino para crear una auténtica conciencia cultural en el país. Bastaría que sólo dos o tres alumnos de toda una clase estuvieran interesados en problemas artísticos para que los teatros y los conciertos estuvieran en el futuro totalmente llenos.

Y no hablamos de una educación cinematográfica *obligatoria* porque no existe en nuestro medio ninguna Cinemateca Nacional. Mientras en Uruguay, Argentina, Brasil y Chile se pueden admirar las grandes películas de la historia del cine, en Lima, vergonzosamente, no podremos encontrar ni un metro de celuloide de Carl Dreyer, Vsevolod Poudovkine, Alexander, Dovjenko, Jean Vigo, Robert Wiene, Friedrich Murnau, Georg W. Pabst, Paul Leni, Lupu Pick, Arthur Robinson, Walter Rutman o Phil Jutzi. Es por esto completamente imposible que la educación cinematográfica forme parte del sistema de *cultura obligatoria.* En un artículo de hace unos meses sugeríamos, por lo menos, que se dictaran cursos de historia del cine en 4º y 5º años de media, con ilustraciones fotográficas de libros que traten de estas materias, proyectadas a través de un epidiáscopo en las aulas escolares.

Si bien es indispensable la alfabetización de millones de peruanos, no debe olvidarse la "culturización" de nuestros escolares que el día de mañana alentarán con su presencia la realización de todos los acontecimientos artísticos nacionales, *y no será indispensable que vengan compañías o conjuntos extranjeros para que por exhibicionismo el público llene los teatros que existen en el país.*

Labor de Enrique Pinilla en la Casa de la Cultura del Perú

*Informe y proyectos del Departamento de Música y Cine (1963-1969)**

La musicología en el Perú existe desde hace un siglo, ya que fue en 1869 que José Bernardo Alzedo publicó su libro *Filosofía elemental de la música.*

Desde entonces, hasta 1963, solamente se han hecho estudios literarios y algunas transcripciones, principalmente por Carlos Raygada, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, en el género de la música culta peruana; y en el folclor, José María Arguedas, Béjar Pacheco, José Mejía Baca, Carlos Sánchez Málaga, Josafat Roel Pineda, etc.

No existía hasta 1963 el Archivo de Música Culta Peruana que hoy posee la Casa de la Cultura, es decir, nadie se había preocupado de reunir todas las grabaciones en disco o cintas magnetofónicas y las partituras de los compositores peruanos desde la Colonia hasta

* En estos años Enrique Pinilla se desempeño como director del Departamento.

nuestros días. Más aún, nadie se preocupaba por tocar esta música, con excepción de los esfuerzos aislados, muchas veces desesperados, de los compositores por conseguir que se toquen sus obras en el país.

Por primera vez en el Perú, se consiguieron todas las partituras en venta de compositores peruanos, y de las obras manuscritas se hicieron copias fotostáticas.

Una vez formado el archivo de partituras peruanas, se solicitó la colaboración desinteresada de pianistas y cantantes para grabar en cinta magnetofónica todas las obras pianísticas y canciones existentes en el Departamento de Música y Cine. Se sugirió a la Orquesta Sinfónica Nacional aumentar las audiciones de obras peruanas, realizando muchas primeras audiciones a cargo del propio Enrique Pinilla como director invitado de dicha orquesta, en las temporadas veraniegas del Campo de Marte. De esta manera se formó el Archivo de Música Culta Peruana, que pasa ya de las mil obras con autores como los coloniales Tomás de Torrejón y Velazco, José de Orejón y Aparicio, Tomás de Herrera y Juan de Araujo; los republicanos Carlos Enrique Panta y Claudio Rebagliatti; y los contemporáneos Alfonso de Silva, Carlos Sánchez Málaga, Roberto Carpio, José Malsio, Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca, Rosa Alarco, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel, Olga Pozzi Escot, etc. Igualmente, se formó un archivo de intérpretes peruanos con interesantes grabaciones de Luis Alva, Lola Odiaga, Sonia Vargas, Elsa de Pulgar Vidal y otros.

Nuestro deseo de difundir la música peruana nos ha llevado a organizar conciertos o recitales íntegramente dedicados a los compositores peruanos, que se han realizado en la Sala Alzedo, en el Salón de Actos de la Casa de la Cultura del Perú, en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, en la Universidad de Lima, etc.

En relación con el cine se convocó en 1965 al Primer Festival de Cine Peruano en 16 mm, otorgándose como premios la C'onopa de Oro y la C'onopa de Plata, además de otros premios con la colaboración de la Corporación de Turismo en el Perú; en esta oportunidad se inicia el Fichero de Cine Peruano, habiéndose anotado todas las obras cinematográficas de calidad artística realizadas hasta entonces en el país.

El presupuesto de la Casa de la Cultura del Perú no permitió al Departamento de Música y Cine realizar los siguientes proyectos por no tener medios económicos para ellos:

a. *Sala de grabación.*- En el local que actualmente ocupa el Departamento de Música y Cine, para efectuar discos profesionales de música culta peruana con el Coro del Estado y miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional.
b. *Estudio de música electrónica.*- Al fracasar el pedido de la sala de grabación, y habiendo realizado estudios de música electrónica en la Universidad de Columbia (Nueva York), solicitamos el instrumental necesario para crear un *Estudio de Música Electrónica que fue igualmente rechazado por motivos económicos.*
c. *Cabinas de divulgación musical.*- Antes de la ubicación del Patronato Nacional de Arqueología, habíamos estudiado la creación de un museo con instrumentos típicos peruanos con la existencia de dos cabinas de divulgación musical, donde el público pudiera oír la música peruana culta y folclórica en turnos sucesivos. *Este proyecto no fue tomado en cuenta por la Dirección de la Casa de la Cultura del Perú.*
d. *La Cinemateca del Cine Peruano y los festivales con filmes nacionales.*- Propusimos la compra de todas las películas de calidad artística efectuadas en el Perú (filmes de Manuel Chambi, Luis Figueroa, Armando Robles Godoy, etc.) y *fue imposible llevar a cabo este proyecto por las razones económicas de siempre. Igualmente, no se pudo realizar en 1966 el Segundo Festival de Cine Peruano en 16 mm, argumentándose que "no había dinero para los premios".*

Otros proyectos del Departamento de Música y Cine

a. Editar la música de autores peruanos a través de una sociedad constituida por los propios compositores peruanos. Se llamaría "Editorial Antara" y funcionaría por suscripciones. Se había llegado ya al número de 40 suscripciones.
b. Ayudar a los planteles de educación secundaria a través del siguiente procedimiento: citar en la Casa de la Cultura del Perú a todos los maestros de música de los planteles de Lima y poner a su disposición el Archivo de Música Culta Peruana y el Archivo de Música Universal, que llega a tener unas 1.300 obras de música clásica de todos los tiempos. Si los planteles dispusieran de grabadoras y trajeran cintas, el Departamento de Música y Cine copiaría para los profesores todas aquellas obras que necesiten para ilustrar sus clases de Historia de la Música.
c. Difusión cinematográfica en las casas de la cultura provinciales con las películas de las distintas embajadas acreditadas en nuestro país, y con el respectivo comentario de cada filme. Esta experiencia ya se ha efectuado en la Casa de la Cultura de Cajamarca, con positivos resultados.

Apuntes biográficos y testimonios familiares

Enrique Pinilla

1927 Nace en Lima, Perú, el 3 de agosto.

1934 Inicia sus estudios de primaria en el Colegio Villa María.

1936 Estudios del 3º al 5º de primaria en el Colegio de la Inmaculada.

1939 Inicia sus estudios de secundaria en el Colegio Recoleta. Primeras composiciones musicales.

1941 Estudios de 3º y 4º de secundaria en el Colegio Recoleta. Inicio de estudios en el Instituto Bach.

1943 Estudios de 5º de secundaria en el Colegio Recoleta y estudios en la Academia Sas-Rosay.

1944 Estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú, primer año de Letras.

1945 Estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Lima con el maestro Rodolfo Holzmann.

1946 Primer viaje a Europa. Estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid con los maestros Conrado del Campo, A. Arias y F. Calés. Estudios de cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.)

1948 Viaje a París. Estudios de composición con Ch. Koechlin y A. Honegger.

1949 Regreso a Madrid. Viaje a Marruecos.

1950 Viaje a Italia. Entre 1950 y 1957 recorre toda Europa (Gran Bretaña, Bélgica, Suiza, Países Bajos y Países Nórdicos).

1957 Viaje a Moscú para participar en el "Festival de la Juventud".

1958 Viaje a Berlín. Estudios en el Hochschule für Musik con Boris Blacher de 1958 a 1961.

1959 Matrimonio civil con Rafaela García Sanabria, en Berlín.
1960 Matrimonio religioso en España (Covadonga).
1961 Regreso al Perú. Visitas a Venezuela y Colombia.
1962 Nace su hija Helena.
1963 Profesor de la Universidad de Lima y jefe de Música y Cine. Casa de la Cultura del Perú.
1964 Viaje a Alemania para el estreno de *Canto para orquesta.* Viaje a España. Nace su hija Diana.
1966 Premio Nacional de Música "Duncker Lavalle" del Instituto Nacional de Cultura. Viaja a EE UU (Nueva York) y Canadá.
Estudios de música electrónica con V. Ussachevsky en la Universidad de Columbia, con una beca Fulbright.
1967 Tercer viaje a España. Viaje a Austria (estreno de *Variaciones para orquesta*) y México.
1968 Funda la Escuela Superior de Cine y TV en la Universidad de Lima (luego se convertiría en Facultad de Ciencias de la Comunicación).
1970 Cuarto viaje a España. Viaje a Francia y Bélgica.
Nace su hijo Francisco.
1974 Quinto viaje a España.
1976 Segundo viaje a México.
1980 Viaje a Brasil.
1982 Sexto viaje a España.
1985 Viaje a Maracaibo (Venezuela) para el estreno de *Cinco piezas para percusión y piano.*
1985 Primer viaje a Cuba para participar en el Festival de Cine de La Habana.
1987 Sétimo viaje a España.
1988 Segundo viaje a Cuba, octavo a España y primero a Grecia, Turquía y Egipto.
1989 Fallece en Lima, Perú, el 22 de septiembre.
1992 Premio Nacional de "Reconocimiento de la Obra Cultura. Creación Artística" del Instituto Nacional de Cultura, a título póstumo.

Recordando a Paco

¿Cómo fue el hombre?

En primer lugar quisiera aclarar que no es mi intención descubrir una intimidad que Paco y yo defendimos siempre celosamente. A Paco no le gustaba expresar lo que sentía. Si he aceptado dar este pequeño testimonio, es, sobre todo, para agradecer en nombre de mis hijos y en el mío a todos aquéllos que han hecho posible este libro.

Pero sí puedo afirmar que, para mí, Paco fue todo lo que deseaba: el amigo, el esposo, el compañero, el amante, el colaborador entusiasta de las múltiples actividades y tareas que emprendimos juntos, el maestro que respondió a mis búsquedas, el interlocutor o el cómplice de todas las naderías que acompañan una aventura en común.

Él poseía el raro don de hacer felices a quienes lo rodeaban. Podría decir, citando al poeta Juan Ríos, que lo describió (como el artista y el amigo entrañable que fue) de la manera más hermosa, y es que todos los que tuvimos el privilegio de vivir con él lo quisimos: "tierna e insondablemente lo amamos".

¿Cómo fue el artista?

No me siento con título, conocimientos o méritos, como para calificar a Paco como artista (a pesar de que, como compartimos todo, pude seguir sus trabajos paso a paso), pero, en efecto, siempre tuve la intuición de su genio, la certeza de su capacidad creadora y la esperanza de que ambas convirtieran a Paco en lo que, efectivamente, llegó a ser: el humanista y el artista polifacético, que ha sido reconocido por otras voces más autorizadas que la mía.

¿Cómo consideras la trayectoria de Paco antes y durante tu relación con él?

Con Paco siempre fue todo fácil y sencillo gracias a lo genuino y auténtico que era. Nunca le dio importancia a lo solemne, lo establecido, lo formal o lo convencional, y tampoco se preocupaba por el reconocimiento social o la riqueza material.

¿Qué significa para ti la culminación de la edición del libro?

Tendría que considerar dos aspectos: en lo personal este libro significa la condonación de una deuda, contraída a partir de la temprana e inesperada desaparición de Paco; en cuanto a su proyección sociocultural, encuentro en este logro un punto de partida, en su carácter pionero en el país, para dar a conocer una parte del valioso patrimonio musical peruano, que espero, sinceramente, se extienda y se haga efectivo para difundir la obra de otros compositores injustamente olvidados.

Rafaela
Julio, 1999

Alguien diferente

El recuerdo de Paco, mi padre, es inmediatamente dulce, grato y tierno. Pocas veces una hija puede hablar de su padre con la comodidad y naturalidad de quien lo hiciera respecto de un amigo. Tengo el raro privilegio de poder hacerlo así pues Paco fue compañero, consejero y cómplice de todos los jóvenes que, desde fines de los setenta, hasta una década más tarde, compartimos aulas, primero como alumnos, luego como jefes de prácticas y más tarde como profesores, en la Universidad de Lima.

En ese período, él nos reveló los secretos sobre la misteriosa relación entre la música y el cine. Secretos que compartía de la manera más sencilla y generosa con todos los que se mostraran interesados en el tema. Paco jamás escatimó tiempo o conocimiento alguno, siempre tuvo infinita paciencia para escuchar, explicar y permitirnos comprender teorías totalmente vanguardistas para la época. Recuerdo que varios años después de su muerte, viendo *Blue Velvet*, recién comprendí el alcance de muchas de las cosas que él nos había anticipado y que en ese entonces no logramos entender pues carecíamos de ejemplos que las encarnaran.

Paco nos invita a la creatividad sin límite, al experimento. Nos provoca con sus ideas, con su risa, su extraño buen humor y sus bromas inocentes. Tal vez lo que más disfrutamos sus hijos, sus innumerables alumnos y discípulos, fue esa capacidad permanente para hacernos descubrir el mundo desde otros ángulos o perspectivas. Él nos abría las puertas, las ventanas, los resquicios desde los cuales atisbar esas otras realidades que estando al lado, sin embargo, permanecían ocultas.

Recuerdo que le encantaba el mar y la playa. Y sembró en nosotros esa fascinación por la arena, la aridez de la costa y los colores del desierto. Él nos descubría ese tipo de detalles, como por ejemplo el retarnos a reconocer, jugando, los siete sonidos distintos que componen las olas.

Esa agudeza en la imaginación y los sentidos se debía a su excepcional sensibilidad que lo hacía diferente y que inspiraba afecto y protección, pero sin expresar debilidad.

Nunca he encontrado ni he sabido de alguien que no quisiera a mi padre. Cosa que no sólo llena de orgullo a cualquier hijo, sino

que construye la certidumbre de que sigue vivo en todos nosotros.

Tal vez esto se deba a que, a pesar de ser despistado, era igualmente perceptivo respecto de los estados internos de los demás y también a su calidad humana y alma transparente. A su manera particular de cultivar todo tipo de música con placer, como cuando los domingos, a la hora del almuerzo, hacía de ello un ritual que disfrutábamos en familia. Con él conocí precozmente a Santana o Emerson Lake y Palmer y, por supuesto, a los Beatles... y a otros muchos músicos que impactaron casi una década después en mi generación, imprimiéndonos una cultura, un estilo... Tal y como él impactó con una huella indeleble la forma de ser, mirar y sentir de los que tuvimos la suerte de conocerlo y vivir a su lado.

Helena
Julio, 1999

Siempre estás aquí

Es muy difícil expresar en unas líneas todo lo que un padre ha sido para uno en la vida. Sobre todo, cuando es alguien tan especial como el que yo he tenido.

Él siempre fue un lugar de refugio y de paz para mí. Su compañía me producía infinito bienestar por lo divertido que era, por lo ocurrente, original y sencillo a la vez. Cada conversación, cada paseo, cada momento que dedicaba a nosotros, han sido maravillosos, porque los disfrutaba como un niño y nos hacía sentir que era uno de los nuestros.

Nunca lo vi como una figura a la que hubiera que temer o que no estuviera a nuestro alcance. Él siempre estaba disponible para uno, para sus otros hijos, para sus incontables amigos, para sus alumnos o para quien lo necesitara. Por eso es que todos lo valoraban realmente.

Finalmente, sólo me queda decir que me enorgullece infinitamente que la gente me diga que soy parecida a él y que he recibido aunque sea una parte de sus talentos y cualidades.

Siempre vivirás en mí; gracias por todo lo que me has dado.

Diana
Julio, 1999

Buscando el sol de las brujas...

Quien sea capaz de mirar a los ojos de la muerte y no ver en ellos más que su propio reflejo, ha ganado el derecho de determinar su propio camino, marcando así la ruta para aquellos que siguen las intrincadas sendas de los laberintos de la vida...

Recordar a mi padre despierta en mí una serie de sensaciones que recorren todo el espectro de lo posible, desde los momentos más agradables, en los cuales me iniciaba en asuntos tan trascendentes como el arte de apreciar la literatura o la buena música, en la pasión por la playa y el mar, y en el invalorable tesoro que es el cultivar la amistad y el aprecio de los demás, hasta los más tristes, cerca ya al momento de su partida, en los que me di cuenta de que seguía habiendo una enormidad por aprender, y lamenté (y seguiré lamentando), no haber tenido más tiempo para compartir y entender.

Mi padre fue un maestro en todos los sentidos: enseñaba sin explicar, mostraba sin señalar y educaba a su paso en cada momento de su vida. Tengo la sensación de que todos los que, de alguna manera, tuvimos la suerte de aprender con él, quedamos marcados con su sello y con el recuerdo de su personalidad.

Haciendo uso de esa tan peculiar manera de ver la vida, fue capaz de realizar el sueño de muchos: vivir toda una vida de la manera que él quiso, permitiéndose ser feliz y además haciendo felices a los demás. Qué mejor homenaje a la memoria de los hombres, que ser recordados con afecto y aprecio por quienes los conocieron.

No quisiera terminar estas sencillas líneas sin dedicarle un pequeño párrafo, a modo personal, que espero que quien las lea las sepa comprender.

Paco, desde aquí, desde el escritorio en el cual pasaste tantos años y en el que tantos recuerdos dejaste, te expreso mi más profundo amor y no se me ocurre nada mejor que decirte que te seguimos extrañando...

Francisco
Julio, 1999

Cuarta parte

Catálogos de las composiciones e investigaciones musicológicas

La última parte del presente libro incluye la presentación de los catálogos de composiciones musicales y de los trabajos de investigación y estudios musicológicos realizados por Enrique Pinilla.

Cabe destacar que ambos son el resultado de un enjundioso trabajo de investigación del compositor Alberto Sánchez, gracias a sendos encargos planteados por dos universidades peruanas.

Por una parte, el catálogo de composiciones de Enrique Pinilla se pudo concretar gracias a la gestión del maestro Armando Sánchez Málaga, director del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1995-1996); y por otra, el catálogo de los estudios musicológicos del mencionado compositor, que fue posible gracias a la iniciativa de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima (1997). En esta última labor, el profesor Alberto Sánchez contó con la colaboración del señor Eduardo Gutiérrez Salcedo.

Considero que ambos trabajos, aparte de ordenar los voluminosos archivos de la familia Pinilla, permiten proyectar objetivamente las dimensiones magistrales de la labor creadora y de investigación musicológica realizada por el músico limeño a través de largos años de entrega y paciente estudio.

Adicionalmente, se incluye el *Catálogo cronológico clasificado de las obras de Enrique Pinilla*, publicado por la Unión Panamericana (Organización de Estados Americanos) en el volumen 11 de la serie Compositores de América (1965).

El mencionado catálogo fue revisado posteriormente por el propio compositor, y actualizado hasta 1987. Su inclusión responde al propósito de destacar la trascendencia internacional de su obra; sin embargo, saltan a la vista posibles duplicaciones con el catálogo realizado por el profesor Alberto Sánchez, pero, en el detalle, se podrá observar que este último ha catalogado en profundidad toda la producción del maestro Pinilla, sobrepasando la relación de repertorio del primero e incluyendo obras menores, bocetos tempranos y, en algunos casos, omisiones y actualizaciones que, en el caso del catálogo preparado por la Unión Panamericana, el propio compositor completara en relación adjunta.

En todo caso, como sucede con todos los compositores, las labores de catalogación son siempre susceptibles de ser comparadas, revisadas y perfeccionadas.

La parte final de este trabajo, cuarto sonido de un imaginario "tetracordio" que simboliza, a la manera de un microuniverso, la sabiduría del sistema tonal en el que se nutriera el compositor limeño durante su formación académica, y a partir del cual, renunciando a sus fundamentos, se lanzara en permanente búsqueda y renovación musical hacia nuevos medios técnicos y expresivos. Esta cuarta parte, repito, muestra en forma fehaciente las magníficas dimensiones de la labor creadora y de investigación de Pinilla, obra que si bien es cierto fuera reconocida póstumamente por el Instituto Nacional de Cultura con el Premio Reconocimiento de la Obra Cultura 1992-Creación Artística en mayo del mismo año, continúa aún ignorada por la sociedad peruana.

La obra de Enrique Pinilla debería ser declarada Patrimonio Cultural de la Nación por el Instituto Nacional de Cultura, así como lo fuera recientemente la del maestro Armando Guevara Ochoa. La nutriente savia de sus composiciones enriquece la cultura musical peruana y es obligación de las instituciones especializadas privadas y del gobierno contribuir a su conocimiento y difusión.

*Catálogo de obras**

La música peruana tiene cualidades únicas y diversificadas que la distinguen de la del resto del continente americano y del mundo. Desde tiempos milenarios han confluido en su naturaleza interna elementos autóctonos y foráneos que dieron origen a formas, géneros y estilos propios; factores que, paulatinamente, evolucionaron y fueron asimilados artísticamente en las obras de sus compositores, de acuerdo con la estética de su época y el estilo tradicional de sus pueblos.

En razón de estas particularidades, resaltan en el territorio peruano creadores que han contribuido con el desarrollo musical. Tal es el caso del polifacético compositor peruano Enrique Pinilla Sánchez-Concha (Lima, 1927-1989), de quien trata la presente investigación.

A pesar de la riqueza y variedad de expresiones existentes en su territorio, el Perú carece de estudios sistemáticos en materia historiográfica. Esto se demuestra en las escasas publicaciones sobre historia o análisis de la música peruana existentes en el mercado.

---

* Catálogo realizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. Investigador, Alberto Sánchez Pereda.

La aparición del libro *La música en el Perú* marcó un hito sin precedentes en la bibliografía existente. Por la diversidad de temas y la necesidad informativa de la época, logró en parte suplir deficiencias que aún no se han corregido íntegramente. Han transcurrido casi quince años desde su edición (1984) y no le han sucedido trabajos similares, sobre todo que traten de manera específica las obras de sus creadores (cronología, catalogación, archivo, difusión, etc.), quienes, en su mayoría, permanecen casi en el anonimato, lo cual ha provocado últimamente una imagen desértica sobre la creación musical contemporánea de fines de siglo en nuestro país. Esta situación desfavorece a quienes participan y dedican sus mejores esfuerzos en la trascendente actividad del diario quehacer cultural, pero que no reciben el apoyo necesario para la ejecución o conclusión de su obra, sea ésta una composición o una investigación.

Este vacío contrasta con la necesidad apremiante de los círculos artísticos y académicos especializados, que requieren de materiales bibliográficos y sonoros actualizados y renovados para el desempeño de sus labores creativas, docentes y de indagación. Esta demanda es, por cierto, creciente debido al incremento y reciente aparición de centros o unidades de investigación y documentación musical en diferentes universidades, escuelas de arte e institutos de todo el país, que precisan y están a la búsqueda de información de nuestra cultura.

Frente a este panorama, el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú promueve una serie de acciones con la finalidad de contribuir al conocimiento de los compositores peruanos, tarea ejemplar emprendida acertadamente por el maestro Armando Sánchez Málaga, director de dicho centro, quien me encomendó la elaboración de este trabajo de investigación sobre la obra de Enrique Pinilla, gracias al cual pude acercarme al mundo creativo del compositor.

La realización de este trabajo obedeció a una metodología y a un cronograma que se inició con un primer registro cuantitativo y cualitativo integral de los materiales y culminó con la confección compacta del catálogo.

Con el propósito de aprovechar al máximo los contenidos, en primer lugar se tomaron y registraron las diferentes carpetas de archivo, respetando el orden y ubicación que utilizó el maestro (para indagar posibles ordenamientos internos o secuencias de referencias posteriores); se creó además, para tal fin, un adecuado registro para la información estadística y analítica.

Al iniciar la investigación se encontraron sus primeras obras, que datan del año 1938 (composiciones para piano). También se encontraron obras del

período de estudiante en los centros de formación musical superior de Europa (España, Alemania) y de EE UU (Washington, Nueva York), así como el conjunto de obras que compuso en Lima y en el transcurso de sus viajes entre América y Europa. Y, finalmente, se ubicaron sus últimas obras, entre ellas el *Cuarteto de cuerdas Nº 2*, que quedó inconcluso en el segundo movimiento.

Enrique Pinilla creó para diversos medios instrumentales, vocales y electrónicos, entre otros. Empleó diferentes estilos y técnicas de escritura, destacando de manera especial el empleo de elementos folclóricos dentro de algunas de sus obras de cámara y de orquesta, para coro y solistas, con un tratamiento personal. En cuanto a las técnicas del siglo XX ha realizado trabajos para percusión, grupos de cámara, instrumentos solos y cinta magnetofónica. Además ha compuesto música para películas, obras teatrales y danza. Su estrecho vínculo con artistas e intelectuales de otras áreas lo motivó a musicalizar textos y poemas; incluso ha creado texto y música, al mismo tiempo, como es el caso del *Canto para orquesta Nº 1*.

A pesar del volumen de obras que dejó, sólo algunas han sido editadas. Éstas han sido escritas a lápiz y tinta; las que se encontraban a lápiz, en su mayoría, estaban sueltas y han requerido de análisis e indagación de relaciones por su presentación, textura y estructura para agruparlas en un cuerpo o forma definitiva. Respecto de estas últimas, la dimensión y duración, mediana o corta, hace presumir que tuvieron tratamiento en otras mayores o en microobras a desarrollar. Empero, éstas mantienen su condición de inéditas y sería conveniente trasladarlas a escritura clara y de fácil lectura para que puedan ser aprovechadas por agrupaciones y orquestas que precisan de obras nacionales.

La extensa obra de Enrique Pinilla, reconocida a nivel nacional e internacional, no sólo como compositor sino también como investigador, quedó en gran parte inédita, lo cual dejaba dicho material en riesgo de perderse como contribución efectiva al arte y la cultura peruanas.

Por esta razón, el catálogo que sigue pretende reivindicar la obra de tan distinguido y prolífico compositor, quien ha legado al patrimonio cultural peruano valiosas obras que, finalmente, pueden entregarse hoy a la colectividad en formato de catálogo para el conocimiento y consulta tanto de investigadores, compositores e intérpretes como de aficionados que quieran adentrarse y enriquecer su cultura musical.

Este trabajo ha sido posible gracias a la contribución de la señora Rafaela García viuda de Pinilla, quien nos permitió el acceso al archivo del maestro

y nos concedió entrevistas que complementaron y enriquecieron la información con que contábamos.

Finalmente, esperamos que este trabajo estimule futuras investigaciones que profundicen los estudios de los compositores peruanos y latinoamericanos, en particular las de los nacidos en el siglo XX.

Alberto Sánchez Pereda

Catálogo de obras de Enrique Pinilla*

Cód.	Título/contenido	Lugar/año	Material	Observaciones
C - I				
1.	Piezas infantiles para piano	Madrid, 1950	ml	
2.	Sonatina para flauta traversa	Berlín, 1959	ml	
3.	Tres piezas para clarinete solo	Berlín, 1959	ml	
4.	Pequeñas obras para guitarra		mt	
	4.1. Danza inca popular			
	4.2. Ritmo de marinera			
	4.3. Marinera para guitarra			
	4.4. Triste para guitarra			
	4.5. Yaraví para guitarra			
5.	Dúo para clarinete y fagot	Lima, 1946	mt	
	5.1. Preludio			
	5.2. Giga			
6.	Trío para maderas	Berlín, 1958-1959	mt	Flauta traversa Clarinete Fagot
7.	Ambiente para percusión			
8.	Seis piezas para cuerdas y tres maderas	Madrid, 1958		Flauta traversa Clarinete Contrafagot y cuerdas
9.	Petite piece pour clarinette	Madrid, 1957		Clarinete y orquesta
10.	Petite piece pour saxofon et orchestra a cordes	Madrid, 1957		Saxo alto y cuerdas
11.	Cuatro piezas para instrumentos de viento	Berlín, 1960		Maderas y bronces
12.	Cuatro piezas para orquesta	Berlín, 1960-1961	ml	
13.	Cuarteto de cuerdas Nº 1	Berlín-Lima, 1960	ml	
14.	Canto Nº 1 para orquesta	Lima, 1963	mt	
15.	Festejo para orquesta	Lima, 1966	fc	

* Se usarán las siguientes abreviaturas:

ml = manuscrito lápiz
mt = manuscrito tinta
mo = manuscrito original
fc = fotocopia
V = versión
s.e. = sin especificar

16.	Evoluciones I para orquesta	N. York, 1967	fc	
17.	Tres piezas para cuerdas	Lima, 1968	mt	
18.	Concierto para piano y orquesta	Lima, 1970	ml	
19.	Trío para cuerdas	Berlín-Lima, 1960-1986	mt	Violín Viola Violoncello
20.	Variaciones sobre temas indios	Lima, 1987	mt	Flauta traversa
21.	Dos variaciones sobre Hanac Pacha	1972	mt	Piano
22.	Tema y variaciones sobre un tema pentafónico	Madrid, 1954	ml	Piano

C - II

A	Primeras obras para piano	Lima, 1939	ml
1.	Preludio Claro de luna, op. 1 Nº 1		
2.	El sapito, op. 1, Nº 3		
3.	Las campanas (pieza religiosa en do)		
4.	Para piano, op. 2, Nº 7		
5.	Marcha fúnebre		
6.	Los encantadores de Don Quijote		
7.	Marcha, op. 4		
8.	Nocturno con el amigo Debussy		
9.	Historia de la música, op. 2 (Canto griego)		
B	Pequeñas obras para piano	Lima, 1944	mt
1.	Rapsodia árabe		
2.	Preludio Nº 1 al estilo antiguo		
3.	Estudio de los arpegios		
4.	Nocturno Nº 1 en la menor		
5.	Vals absurdo		
6.	Preludio Nº 2		
7.	Tres pequeñas variaciones sobre un tema de Bach		
8.	Fantasía en do menor		
9.	Nocturno Nº 2		
10.	Huayno y marinera		
11.	Dos piezas para piano		
	11.1 Vals burlesco		
	11.2 Brasilera		
12.	Miniaturas para piano		
13.	Música india		
	13.1 Introducción		
	13.2 Danza final		

C	Obras para piano (1942-1986)			
1.	Giga	Lima, 1942	ml	
2.	Piezas para piano	Lima, 1945	ml	
3.	Cinco piezas	Madrid, 1952	ml	
4.	Suite peruana	Madrid, 1952	ml	
5.	Cinco piezas fáciles para piano con motivos peruanos	Lima, 1986	ml	
6.	Tres piezas	Lima, 1986	ml	Piano
	6.1. Preludio			
	6.2. Coral			
	6.3. Soleriana			
7.	Preludio Nº 3 En los 12 tonos		ml	Piano
8.	Pequeño ballet El hombre en la vida (Sonata filosófica)		ml	Piano
9.	Romanza en sol menor	Lima, 1944	mt	Piano
10.	Tres piezas pequeñas		mt	Piano
D	Canciones/cuarteto pequeño			
1.	Tres canciones op. 11, Nº 1	Lima, 1944	mt	Soprano y piano
	1.1 Paisaje submarino			
	1.2. Atardecer hendido de muros			
	1.3. El alba			
2.	Pequeño ensayo de cuarteto	Lima, 1944	mt	Cuarteto de cuerdas
	2.1. Allegro			
	2.2. Lento			

C - III

1.	Once canciones peruanas	París, 1949	mt	Soprano y piano
2.	Cuatro danzas para orquesta	Madrid, 1950	ml	
3.	Dos piezas para piano	Madrid 1952-1953	mt	
	3.1. Aire triste			
	3.2. Vals			
4.	Bolero del ballet Prometeo	Madrid, 1952	mt	Piano
5.	Sinfonía académica (Examen del 4º año de composición) Reducción orquestal	Madrid, 1958	mt	Piano
6.	Preludio y aria de ópera	Madrid, 1958	mt	Soprano y piano

C - IV

1.	Tres canciones para soprano y orquesta		mt	
2.	Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824	Lima, 1975	mt/fc	Orquesta

C - V

A Canciones y música instrumental para obras de teatro

1.	La ciudad de los reyes, de Hernando Cortés	Lima, 1970	mt/ml	Soprano y guitarra
2.	Música en la noche, de J. B. Priestley	Madrid, 1953	fc	Dúo instrumental (s.e.)
3.	Canción de Beatriz Obra: El cornudo apaleado	Madrid, 1958	mt	V1. Soprano y piano V2. Soprano y laúd
4.	Canción de Belisa Obra: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín	Madrid, 1958	mt	Soprano y piano
5.	Serenata del tercer acto Obra: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín	Madrid, 1958	mt	Dos sopranos y dos guitarras
6.	Canción de la ardilla Texto: Alfredo Castellón	Lima, 1962	mt	Soprano y piano
7.	Canción de la Surkkaca el Rovo Texto: Bertolt Brecht		mt	Soprano y piano
8.	Raconto (poema) de Morelli		mt	Piano
9.	Canción del guía (vals)		mt	Soprano, saxo y piano
10.	La última cinta, de Samuel Beckett	Lima, 1962	mo	Soprano y piano
11.	A. Song of Ofelia (Hamlet) B. Entrada de los comediantes C. Baile de Romeo y Julieta Obras: Hamlet y Romeo y Julieta, de William Shakespeare		mt	A. Soprano B. Percusión C. Quinteto: Flauta traversa Clarinete arpa, violoncello y contrabajo
12.	Ollantay: Oración en la tarde 1º-11º		mt	Quinteto de vientos, coro femenino y bajo
13.	Un nuevo pueblo ha de nacer, de B. Roca Rey	París, 1948	mt	Orquesta y coro
14.	Herr Puntilla y su criado Matti, de Bertolt Brecht	Lima, 1964	mt	Quinteto: soprano, trompeta, piano, acordeón y contrabajo
15.	La excepción y la regla, de Bertolt Brecht	Lima, 1972	mt	Saxo, guitarra, coro, percusión

16.	Los conquistadores, de Hernando Cortés	Lima, 1977	mt	A. Vientos, cuerdas, percusión, coro, mixto y piano B. Pututos, tinyas, charango, mandolina, guitarra, tambor y cajón
17.	El trío de los dos viejos, de Alfredo Castellón	Madrid, 1959	mt	Violín y clarinete
B.	Canciones			
1.	Tres canciones con texto de Stefan George	Berlín, 1959	mt	V-1 Soprano y cuarteto V-2 Soprano sola
2.	Balada Texto: Rafaela García	Lima, 1975	mt	Contralto y piano
3.	Si tú me quisieras Texto: Rafaela García	Lima, 1975	mt	Soprano y piano
C.	Obras para coro			
1.	Segundo coral de la Cantata sobre viejos textos quechuas	Madrid, 1950	fc	Coro mixto
2.	Seis corales	Madrid, 1957-1958	mt	Coro mixto
3.	Dos corales sobre poemas de Hölderlin A. Hälfte des Lebens B. Frühlingsanfang	Berlín, 1959	mt	Coro mixto
4.	Hay tres ramitas de molle	Lima, 1965	fc	Coro mixto
5.	Festejo navideño	Lima, 1965	fc	Coro mixto
6.	Himno de la Universidad de Lima Texto: Antonio Pinilla	Lima, 1969	mt	Coro mixto
7.	Aloysius Acker (poema de Martín Adán)	Lima, 1983		Coro mixto
D.	Obras para coro, solistas y orquesta			
1.	Escenas de Fausto	Berlín, 1961	mt	Coro, solistas y orquesta
E.	Obras para orquesta			
1.	Canto para orquesta Nº 2	Lima, 1968	fc	
F.	Obras para guitarra			
1.	Tres piezas para guitarra A. Triste B. Huayno C. Marinera	Lima, 1987	mt	
G.	Obras diversas			
I.	Canciones:			
	1. Canción 1		ml	Soprano y piano

2.	Canción 2: Si supieras - Andante		ml	Soprano y piano
II.	Piano:			
1.	Vals El viejo café		mt	
2.	Solo de piano 1: x 2		mt	
3.	Máscaras negras		mt	
III.	Tríos:			
1.	Trío A: x 1		mt	s.e.
2.	Trío B: x 3		mt	s.e.
IV.	Septeto instrumental Obertura Ollantay		mt	Vientos de madera
H.	Obras para percusión			
	Evoluciones Nº 2	Lima, 1976	mt/fc	Percusión y orquesta
C - VI Canciones con texto de poetas peruanos				
1.	César Vallejo: Trilce (Nº 2–34)			
	1.1. Tiempo (Nº 2)	Lima, 1977	mt	Soprano y piano
	1.2. Se acabó el extraño (Nº 34)	Lima, 1977	mt	V1: Soprano y piano
			mt	V2: Soprano y guitarra
			mt	V3: Soprano y tenor
			fc	V4:Coro mixto
2.	Javier Sologuren			
	2.1. Eventail	Lima, 1982	mt	Soprano y piano
	2.2. Acuerdo	Lima, 1989	ml	Soprano, laúd y guitarra
3.	José María Eguren: "La niña de la lámpara azul"	Lima, 1976	mt	V1: Soprano y piano
				V2: Soprano y guitarra
				V3: Soprano y tenor
4.	Martín Adán: Nave	Lima, 1978	mt	Soprano y piano
5.	Xavier Abril: Cinco canciones			
	5.1. Paisaje de mujer	Lima, 1944	mt	Soprano y piano
	5.2. Primera luz del mundo	Lima, 1944	mt	
	5.3. Elegía a la mujer inventada	Madrid, 1950	mt	
	5.4. Tú vives lenta y suave	Lima, 1945	mt	
	5.5. En el fondo del mar	Lima, 1944	mt	

6.	Leopoldo Chariarse			
	6.1. Los días y las aves	Madrid, 1957	mt	V1: Soprano y piano
		Lima, 1981	mt	V2: Soprano y piano
	6.2. La frágil	Madrid, 1957	mt	Soprano y piano
	6.3. El viento del otoño	Madrid, 1957	mt	V1: Soprano y piano
		Madrid, 1957	mt	V2: Coro mixto
		Lima, 1978	mt	V3: Coro mixto
7.	Alejandro Romualdo			
	Balada		mt	Soprano y piano
8.	Pablo Guevara			
	Tres canciones:			
	8.1. Hacia ti		mt	Soprano y guitarra
	8.2. El agua		mt	V1: dos sopranos, contralto y guitarra
			mt	V2: Coro a dos voces
	8.3. La acción y la libertad		mt	V1: Soprano
			mt	V2: Coro

C - VII

A.	Canciones sudamericanas (10)			
1.	Ecuador (Cuenca, Quito)			
	Tres canciones:			
	1.1. Tarde de la noche vengo	Cuenca, 1952		transp.V1: Soprano y piano
				V2: Soprano y piano
	1.2. Tristezas	Cuenca, 1952		transp.V1: Soprano y piano (sol m.)
				V2: Soprano y piano (re m)
	1.3. Alau ukumanta kanman	Quito, 1952	mt	Soprano y piano
2.	Perú (Huancayo, Conchucos)			
	Cuatro canciones:			
	2.1. Molle, molle (Texto en quechua)	Huancayo,1952		transp.Soprano y piano
	2.2. Saucecito palma verde	Conchucos, 1952		transp.Soprano y piano
	2.3. Aa sumac kanchakchaska	Huancayo, 1952	mt	Soprano y piano
	2.4. Como el agua del río		mt	Soprano y piano

3.	Bolivia (Cochabamba, La Paz)			
	Tres canciones:			
	3.1. Desde Lima vengo	Cochabamba, 1952	mt	Soprano y piano
	3.2. Chuy palomita	Cochabamba, 1952	mt	Soprano y piano
	3.3. Atutut perrito	La Paz, 1952	mt	Soprano y piano
B.	Cuatro canciones de la costa	Madrid, 1958	mt	Orquesta de cuerdas
C.	Canciones con texto propio (I) Lima			
1.	Paisaje submarino	Lima, 1944	mt	Soprano y piano
2.	Atardecer hendido de muros, bohemias cabelleras verdes	Lima, 1944	mt	Soprano y piano

C - VIII

A.	Canciones compuestas en España			
1.	Canción: A ti viva (poema de Vicente Aleixandre)	Madrid, 1950	mt	V1: Soprano y piano
		Lima, 1981	mt	V2: Soprano y piano
2.	Cantemos dando al tiempo Texto: Alfonso Reyes	Madrid, 1956 Lima, 1963	mt	Coro unísono
B.	Canciones con texto propio (II) España			
1.	Te he buscado	Madrid, 1955	mt	Soprano y piano
2.	Brilla el mundo en tu mirada	Madrid, 1955	mt	
3.	Quiero evocar cielos limpios	Madrid, 1955	mt	
4.	Tú estás allí	Madrid, 1955	mt	
C.	Canciones con texto propio (III)	Madrid 1955	mt	Soprano y piano
1.	No poder mirar			
2.	Una inmensidad desconsolada			
3.	Velocidad o grito, para Rafa			

C - IX

A.	Obras para piano			
1.	Collage I	Lima, 1967	fc	
2.	Collage II	Lima, 1967	fc	
3.	Estudio sobre el ritmo de la marinera	Berlín 1959	ml	
4.	Suite de danzas indias (14)	París, 1949	ml	
5.	Piezas infantiles para piano (7) (10)	París, 1941 Madrid, 1952 Lima, 1987	ml/mt	
B.	Dúos			
1.	Dúo para maderas	Berlín, 1959	mt	Clarinete y fagot

2.	Dúo para bronces	Berlín, 1959	mt	Dos trompetas
3.	Dúo para cuerdas	Berlín, 1959	mt	Dos violines

C - X

A. Obras para piano (1947-1986)

1.	Preludio y fuga	París, 1947	ml	
2.	Tema de Maruja	Lima, 1983	mt	
3.	Marcha nupcial	Lima, 1983	fc	
4.	Pieza a la manera antigua	Lima, 1986	mt	
5.	Blues Nº5		mt	
6.	Sin nombre		mt	

B. Obras para percusión (1960-1977)

1.	Tres movimientos para piano y percusión	Lima, 1960	mt	
2.	Cinco piezas para percusión	Lima Primavera 1974 Invierno 1977	mt	

C – Obras para orquesta

1.	Suite peruana para orquesta A. Ritmo culina B. Triste C. Jarana	Lima, 1972	fc	
2.	Preludio, toccata y coral para orquesta		mt	

D – Obras diversas

1.	Passacaglia para orquesta		mt	V. Órgano
2.	Zamba para nueve instrumentos		mt	Flauta traversa, clarinete trompeta, trompa, piano, dos guitarras, contrabajo y batería

C - XI

1.	Tres aspectos	New York, 1966	mt	Clarinete para clarinete
2.	Preludio y giga	Lima, 1946	mt	Piano

C - XII Música para películas

1.	Historias de Madrid (largometraje)	Madrid, 1955	mt	Orquesta
2.	Ronda de ánimas en el Albadejo (documental)	Madrid, 1955	mt	Piano
3.	El hombre que viajaba despacito (J. L. Romero Marchent, largometraje)	Madrid, 1956	mt	Orquesta

	Marchent, largometraje)			
4.	Árbol de España (ballet)	Madrid, 1956	mt	Orquesta
5.	Ganarás el pan de A. Robles Godoy	Lima, 1965	mt	Orquesta
6.	En la selva no hay estrellas de A. Robles Godoy	Lima, 1966	mt	Orquesta
7.	La muralla verde de A. Robles Godoy	Lima, 1969	mt	Orquesta
8.	Espejismo de A. Robles Godoy	Lima, 1974	fc	Grupos instrumentales

C - XIII Música para televisión

1.	Los recién llegados de A. Robles Godoy	Bogotá, 1976	mt/fc	Piano y orquesta

C - XIV Última obra de Enrique Pinilla (1989)

Segundo cuarteto de cuerdas		Lima, 1989	ml/fc	
1.	Primer movimiento Allegro moderato			
2.	Segundo movimiento Largo (inconcluso)			

*Catálogo de estudios musicológicos**

Al culminar la primera fase de la investigación, el volumen de contenidos y la variedad de temas que se registraron en los 40 fólders motivaron a tomar decisiones acerca del proceso de selección. Fundamentalmente, porque el contenido de aquel material es suficiente para ser agrupado en áreas de investigación, que son el objeto de este trabajo. Para ello ha sido necesario sintetizar y registrar los contenidos en áreas que reúnen las mejores condiciones para servir de fuente en la confección del catálogo final, el cual se compone de estudios musicológicos que se agrupan en los siguientes rubros:

1. Investigaciones musicales.
2. Investigaciones sobre la historia de la música en el Perú y el mundo.
3. Otros estudios y trabajos relacionados con la música y obra de Enrique Pinilla.

---

* Catálogo realizado por la Universidad de Lima. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Investigador: Alberto Sánchez Pereda; asistente: Eduardo Gutiérrez Salcedo.

Análisis de las áreas de investigación

En el análisis de los trabajos que realizó el maestro Enrique Pinilla se distinguen varios factores que a continuación se detallan:

1. Resalta una visión integral en el tratamiento de los elementos musicales, que, para el caso de la musicología, los presenta integrados a nexos históricos y sociales, los cuales pueden aportar datos y rasgos valiosos para las áreas sociales y antropológicas.
2. En cuanto al tratamiento textual, se reconoce el uso flexible y especial del lenguaje para los distintos medios y presentaciones de sus trabajos, los cuales son expresados con claridad, precisión y sencillez; y es por ello que existe la posibilidad de ser entendido por un universo mayoritario de lectores o auditores, provengan éstos de centros educativos, aulas universitarias, conservatorios, círculos académicos, investigadores, artistas y público en general, lo cual amerita su valor metodológico y pedagógico.
3. Dentro de la musicología e historia de la música peruana, la labor que ha realizado a través de sus investigaciones viene a aliviar y suplir el vacío existente en informaciones con respecto a zonas de difícil acceso geográfico, como la selva amazónica, región raramente estudiada por académicos y olvidada por el Estado, pero poseedora de características y tradiciones únicas en la música y en la danza y que en los últimos tiempos están en vías de extinción. En el archivo se conservan, en calidad de inéditos, registros escritos y sonoros.

Áreas de investigación

En el estudio sistemático de la obra musicológica del maestro Pinilla, que tiene como objetivo central el ordenamiento y clasificación del material que dejó en su voluminoso archivo, se han encontrado diferentes investigaciones, análisis y estudios sobre el folclor peruano, latinoamericano y mundial, estudios sobre música académica y popular, así como una importante recopilación de textos y partituras de diversa índole, una amplia variedad de escritos sobre la música peruana y de todo el orbe, y trabajos historiográficos precisos y objetivos que abarcan desde la Antigüedad hasta el siglo XX.

Dentro del archivo los trabajos tienen otras presentaciones, entre las que se pueden distinguir conferencias, charlas, exposiciones, ensayos, informes,

audiciones, audiovisuales y una serie de medios y recursos elaborados con profundidad gracias a los vastos conocimientos técnicos y sólida formación intelectual que caracterizaron al investigador.

Dichos escritos y los materiales sonoros proceden del Perú y de los cinco continentes.

Debido a la amplitud de materiales y para elaborar una visión detallada, se ha clasificado y registrado una selección de trabajos de investigación que pueden observarse en los siguientes cuadros; en ellos se ha concentrado información utilizando el instrumento de análisis y la metodología que en esta parte del estudio evoluciona para encontrar una síntesis y presentar las áreas de investigación; éstas se han registrado precisando su naturaleza, tipo o clase en la columna de indicaciones, lo que permitirá una ubicación y una utilización más rápida del esquema que se ha creado.

Alberto Sánchez Pereda

Catálogo de los estudios musicológicos de Enrique Pinilla

Nº	F.	S	Obra	Indicaciones
01		01	Clasificación de tipos de música A 1. M. primitiva 2. M. folclórica 3. M. popular	Cuadro de clasificación A * Análisis: melódico, armónico y rítmico * Clases, lugar, instrumentos, compositor
		02	Clasificación de tipos de música B 1. M. folclórica a. Tribal anónima (selva) b. Pueblos, anónima 2. M. popular en ciudades o pueblos grandes	Cuadro de clasificación B
02		01	Audiovisual sobre tipos de música: 1. M. tribal, folclórica popular y culta 2. Danzas y bailes 3. - El jazz tradicional - El jazz progresivo - El movimiento pop 4. Entrevistas a compositores e intérpretes de música popular peruana 5. Aspectos de la música clásica peruana, la Orquesta Sinfónica Nacional	Proyecto de imagen/sonido * Producción del Taller de Audiovisuales de la Universidad de Lima * 36 secciones
03		01	Apuntes sobre las colecciones de: 1. D.A. Robles 2. Esposos D'Harcourt 3. R. Holzmann 4. Padres agustinos	Análisis (EP) sobre cuatro colecciones
04		01	Canciones folclóricas del norte del Perú: Lambayeque La Libertad	Texto de 18 canciones folclóricas (incluye cashuas) * Recopilación * Folclor
05		01	Conferencia sobre el Cusco	Conferencia/audición con números
06		01	Investigaciones musicales del Departamento de Música (EP)	Ciclo de charlas ilustrativas Lima, septiembre, 1972
07		01	El folclor musical en el Perú	Conferencia/audición * El ejemplo C tiene ejemplos y análisis comparativos

08	01	Introducción a la música peruana y al folclor en el Perú	Audición * Folclor
09	01	Difusión de la música folclórica peruana 1. Formas 2. Lugares 3. Clasificación de instrumentos	Texto con análisis * Folclor
10	01	Estudio de algunos instrumentos y canciones folclóricos de las tres regiones	Conferencia/audición * Folclor
11	01	La etnomúsica y el folclor en el Perú y sus influencias en los compositores	Ensayo/audición * Folclor
12	01	El folclor de la costa y sus antecedentes	Conferencia/audición * Folclor
13	01	Antecedentes de la actual música peruana de la costa	Informe/audición música del siglo XX
14	01	Calendario anual de festividades en el Perú	Calendario anual * Folclor
15	01	Calendario de las fiestas folclóricas peruanas	Conferencia/audición * Folclor
16	01	Danzas peruanas	Lista de danzas y bailes en compases 2/4, 3/8, 6/8 y 5/4 ** Recopilación y análisis de E. Pinilla
	02	Fiestas peruanas	Lista de fiestas: 25 de julio a 25 de de diciembre
	03	Fiestas del Sol y de la Purificación	Historia/glosa * Folclor
17	01	La fiesta de los incas	Texto/historia (1ª versión) * Fiestas (2ª versión)
	02	A. Fiestas y danzas incaicas	Texto/historia Introducción * Folclor
	03	B. Origen incaico de las actuales danzas del Perú	Texto/historia * Folclor

Investigaciones musicales: Ciclo de charlas ilustrativas

18	01	La música de la selva peruana y sus relaciones con Venezuela y Brasil	Investigación * Selva
	02	La música de la selva peruana inspira a los compositores peruanos	Investigación * Selva

	03	La música de la sierra peruana inspira a los compositores peruanos	Investigación * Sierra
	04	La música de la costa inspira a los compositores costeños	Investigación * Costa
	05	La música colonial en el Perú: Tomás de Torrejón y Velasco	Investigación * Música colonial
	06	La música colonial en el Perú: Juan de Araujo	Investigación * Música colonial
	07	La música colonial en el Perú: José de Oregón y Aparicio	Investigación * Música colonial
	08	1ª generación de compositores peruanos Música (EP)	Investigaciones compositores/obras
	09	José María Valle Riestra	
	10	Luis Dunker Lavalle	
	11	Daniel Alomía Robles	
19	01	Audición sobre música folclórica peruana: 1. Lima 2. Junín 3. Ayacucho 4. Apurímac 5. Cusco	* Instrumentos autóctonos y de origen hispánico * Folclor
20	01	Audiovisual sobre "Danzas del Perú" (Puno y Cusco)	Audición * Realizador: E. P.
21	01	Géneros y compositores de la música popular latinoamericana	Música popular latinoamericana H. M. L.
22	01	Exposición de música peruana desde la Conquista hasta el siglo XX	Exposición/evolución * H. M. P.
23	01	Folclor ayacuchano: 1. Cinta de folclor de Parinacochas	Análisis de grabación * Instrumentos musicales peruanos
	02	2. Instrumentos musicales peruanos: Disco americano	Pututu, silbador, flauta, tambor Folclor
24	01	La música en el Ecuador	Exposición/ciclos música en Sudamérica Ecuador
	02	La música en México: Música de los indios cora seri, yanqui, tara, huwaza, huichal, tzatzil y tzeetal	Análisis/fiestas Música en México * Fiestas, canciones, bailes y sones

			* Análisis rítmico y melódico * Instrumentos * Folclor
25	01	La música instrumental en Egipto, Siria e Israel	Instrumentos musicales
26		Música de la selva peruana Tribus: 01 Canto de mujer Tribu shipiba 02 Tribu culina 03 Canto de campas 04 T. orejón: fiesta del Piguayo 05 T. bora: Cantos con tambores 06 T. aguaruna: tambor manguaré 07 T. shipibas: canto de mujer	Audición Guía: Nº 11/17 Nº 1 al 38 Nº (pp. 2/8)
27	01	La música de la selva peruana (tribu culina) Canciones culina (38 canciones) 1. Cinta de canciones: lado A (Nº 8 al 23) Índice: 200 al 398	Textos de las canciones culina * Selva 1. Análisis rítmico 2. Tonalidad 3. Clase 4. N / Índice 5. Traducción (título) * Canta: Lucinda de Macca
	02	2. Cinta de canciones Lado B (Nº 21-46) Indica N 000-453 CE	Texto de grabaciones T. Culina * Selva - Sin traducción - Alternancia de cantantes
28	01	Música de la selva peruana (tribu Campa) Cinta 3	Contenido de cinta de grabación Nº 3 * Número, partes, nombre * Grabación realizada en octubre de 1956, cerca del río Apurímac, en una vivienda de la tribu
28	02		Texto de las canciones campa * Selva Traducción al inglés (Registra partes del texto) * Selva
29	01	Cintas grabadas con música de la selva	Registro de cintas grabadas * Selva

30	01	Cantos e instrumentos de viento y percusión de las tribus: bora, shipiba, campa, culina y orejón	Audición de música de las tribus (5)
31	01	Música de la selva peruana, africana, asiática, australiana y sudamericana	Audición - Con guía de audición y lectura de textos * Texto: Dr. John Tuggy, lingüista Patsy Adams * Selva
32	01	Análisis de la música de la selva, oída en Indiana (E. P.) 1. Tribu cocawa: Flauta de pan y tambores 2. Tribu amuesha: Flauta con canto 3. Tribu campa	Análisis de la música selvática * Cinta: Perú, Pan Pipe Music, Lods * Análisis rítmico * Selva
33	01	Tribus selváticas peruanas	Registro de tribus * 15 secciones * Selva
	02	Instrumentos musicales de viento y percusión de la selva peruana	Registro de instrumentos * Selva
34	01	Música primitiva en la selva peruana Tribus: - Huitoto, bora, piro - Shipiba, campa - Culina	Estudio y análisis * Con guía de audición * Selva
	02	Música de la selva peruana	Audición Texto y guía * Selva * Audición comparativa con otras culturas y países
35	01	A. Etnomúsica selvática B. Música de Loreto, Junín, Ayacucho, Lima, Apurímac, Cusco	Registro de grabación 1. Temas 2. Épocas 3. Instrumentos 4. Intérpretes de A, B, C y D * Selva-Sierra-Costa
35	02	C. Música de la costa D. Música culta del Perú (E. P.)	Registro de grabación
35	03	E. Música de la selva * Selva * Recopilación	Texto de dos canciones

36	01	La música de la selva	Partitura de canciones * Canciones culinas título/en idioma nativo (trad.) - Texto a tinta y lápiz - Signos (cambios rítmicos) Partituras de 13 pequeñas canciones: - Con título y s/texto - En español Transcripción * Selva
37	01	Música campa	Índice de grabación Nº 1 al 48 * Selva (información complementaria a códigos)
	02	Mapa de grupos idiomáticos de la selva peruana	Mapa idiomático 1962 *Selva
38	01	La música de las tribus selváticas peruanas	Artículo Texto/audición /analítica Lima, noviembre de 1988 * Selva
	02	Canciones y ejemplos de música de la selva Con texto y sin texto	Partituras Lima, noviembre de 1988 Esquemas, ejemplos y otros Con correcciones Música de campas (2, 3, 4, 5, 6, 7 con texto) 11 ejemplos transcritos * Selva
39	01	La música de la selva peruana	Conferencia * Selva
40	01	La etnomúsica de la selva peruana, por E. Pinilla	Estudio/análisis y audición Texto con 12 ejemplos en cinta grabada (en la velocidad 3 3/4)
	02	Ethnomusic of the peruvian jungle (Primer tratamiento) E. P.	Estudio/análisis y audición Texto en inglés Con 12 ejemplos
*		(Segundo tratamiento)	Estudio/análisis y audición Texto en inglés Ejemplos * Selva
41	01	La música primitiva de la selva peruana 1. Introducción 2. Diferencia entre música primitiva y folclor 3. Ejemplos #1	Estudio, ejemplos y correcciones * Selva

42	01	Folklore of the Peruvian Sierra (highlands)	Análisis/audición Texto en inglés 5 provincias: Lima, Junín, Apurímac, Cusco y Ayacucho
43	01	Folklore of the Peruvian Coast	Análisis y audición Texto en inglés Los diablos, panalivio, marinera y festejo
44	01	La música en el Perú Borrador del libro (copia definitiva)	La música en el siglo XX
	02	Bibliografía de la música peruana	Bibliografía
	03	Apuntes	Borrador del libro Esquemas generales (Previos a la elaboración del libro) Nota: ver F 2/3/4
45	01	Informe de la música en Perú	Borrador del libro Copia definitiva Lima 1978-1979 Del libro: *Historia del Perú* de Juan Mejía Baca El libro se imprimió en forma definitiva el 25 de agosto de 1980
46	01	Compositores peruanos del siglo XX	Catálogo de obras de compositores peruanos, siglo XX
47	01	Entrevistas a compositores peruanos	Entrevistas/manuscritos (a) E. Iturriaga (b) Celso Garrido Lecca

Conferencias sobre música peruana

48	01	La música contemporánea del Perú (E. P.) 1º, 4º generaciones	Conferencia
	02	Los músicos extranjeros radicados en el Perú: influencias 1º generación/ 3º generación (Rebagliatti, Holzmann, Sas)	
49	01	Historia de la música peruana	Conferencia/audición
	02	José Bernardo Alcedo y el Himno Nacional ante la tradición y la historia	Conferencia Viernes 24-07-1959

Bibliografía musical

50	01	Bibliografía musical peruana	Bibliografía musical

Compositores peruanos I-A

51	01	Compositores peruanos	Biografía y obras

	02	Índice alfabético de compositores peruanos	Índice alfabético
52	01	Informe sobre los compositores peruanos 5 - 18/19/20 Notas de E. P.	Informe para el Lexicón sobre la música de América Latina de Karel Lecbout Escrito por E. P.

Compositores peruanos I-B

53	01	Obras de compositores peruanos	Registro de obras de compositores peruanos 15 obras
	02	Obras de orquesta	Obras de orquesta (diversas generaciones)

Compositores peruanos II-A

54	01	Compositores de música clásica peruana de la primera a la cuarta generación	Música clásica peruana Lista de cuatro generaciones de compositores
	02	Música selecta del Perú - Juan de Dios Aguirre y - Baltazar Zegarra Compositores cusqueños	Música selecta del Perú (E.P.)

Biografía y obras de los compositores peruanos II-B

55	01	Biografía de Manuel Aguirre (1 agosto 1863/ 6 feb. 1951), Arequipa	Pequeña biografía
	02	Biografía de José Ignacio Cárdenas	Biografía y obras
	03	Biografía de Federico Gerdes	Pequeña biografía y obra
	04	Biografía de José María Cabral	Pequeña biografía y obra
	05	Biografía de Juan Francisco Chanove	Pequeña biografía y obra (diez renglones)
	06	Biografía de Mons. Pablo Chávez Aguilar	Biografía y obra
	07	Biografía de Roberto Carpio Composiciones para: - Piano y violín - Canto y piano	Biografía/obras/ publicaciones inéditas
	08	Biografía de Rafael Junchaya Gómez	Biografía

Compositores peruanos III

56	01	La generación de compositores del 50 (7)	Biografía Lima, 10 de octubre de 1972

		Iturriaga/Garrido Lecca/Bolaños/Valcárcel/ Malsio/Guevara Ochoa/ Pulgar Vidal	
	02	Compositores peruanos: A. Jaime Delgado Aparicio, 1943 B. Roberto Ojeda Campana Nota del compositor (Corregidos por E.P.)	Biografía/audición

Catálogo de obras de compositores peruanos IV-A-B-C

57	01	Catálogo cronológico de obras de Manuel Aguirre	Catálogo: obras IV-A Año de composición, título, editores y observaciones en inglés y español
	02	Catálogo cronológico de obras del compositor Andrés Sas Orchassal	Catálogo: obras IV-B Clasificación de año/opus/ título/minutos/estreno y fechas

Currículum vitae de compositores peruanos

57 *	03	Currículos de compositores peruanos de diversas generaciones	Currículos de compositores Incluye biografías, estudios, etc. Guía de audición
58 *	01	Catálogo de obras de compositores peruanos	Audición
59	01	Compositores peruanos: Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel, Aguirre, Andrés Sas	Biografía/audición

Compositores peruanos IV-D

60	01	Theodoro Valcárcel (1900-1942)	Resumen biográfico
	02	Compositores: 1. Jorge Bravo de Rueda 2. Luis Duncker Lavalle (1874-1922) 3. Andrés Sas (1900-1968) 4. Francisco Pulgar Vidal (1929)	
	03	Compositores: 1. R. Holzmann 2. E. L. Mindreau 3. R. Mercedes Ayarza 4. Pacheco de Céspedes	Registro de obras

04		Dato biográfico y obra del compositor Celso Garrido Lecca	Registro de obras
	05	Armando Guevara Ochoa cumple 53 años de vida artística	Resumen biográfico
	06	3º grupo de compositores generación del 50 4º grupo de compositores	Registro de obras
	07	Compositores: Alejandro Bisetti y César Bolaños	Registro de obras

La música peruana en la etapa de la Colonia

61	01	La música colonial en el Perú	Audición/conferencia
62	01	Catálogo informativo de música colonial en Perú	Catálogo musical colonial
63	A	Música peruana: siglos XVII-XVIII	Texto y audición H. M. P.
64	**	Dos colecciones folclóricas Música de la Colonia	Texto y audición

Compositores latinoamericanos

65	01	Compositores latinoamericanos de finales del siglo XIX: Allende (Chile, 1855), Casella (Uruguay, 1891), Santa Cruz (Chile, 1899)	Resumen biográfico y lista de algunas obras H. M. L.
	02	Compositores latinoamericanos Siglo XX (seis) A. Cuba: Aurelio de la Vega B. Chile: José Vicente Asuar	Resumen biográfico y lista de algunas obras * Latinoaméricanas H. M. L.
	03	C. Argentina: Francisco Kröpfl y Mario Davidovski D. Colombia: Blas Emilio Atehortua E. Perú: César Bolaños	Resumen biográfico H. M. L.
66	01	A. Contemporary Music of Peru E. P.	Estudio Texto en inglés E. P.
	02	B. Foreign Musicians Living in Peru	Estudio Texto en inglés E. P.

Compositores peruanos S. XX V

67	01	Celso Garrido Lecca (1926)	Resumen biográfico
		A. Biografía	Compositores peruanos
		B. Obras	
	02	Olga Pozzi Escot (1931)	
68	01	Óscar Cubillas (1938)	Resumen biográfico
			Compositores peruanos
			S. XX
			H. M. P.
	02	Armando Guevara Ochoa	(1927)
69	01	Teófilo Álvarez Álvarez	Resumen biográfico
		(1944)	Compositores peruanos
			S. XX
		02 Alejandro Núñez Allauca	H. M. P.
		(1943)	
		03 Douglas Tarnawiezcki M.	
		(1948)	
		04 David Aguilar Carbajal	
		05 Roberto Sosaya Wekselman	
		06 Alejandro Bisetti (1932)	H. M. P.

Compositores e intérpretes peruanos de la música popular y de fusión contemporánea

70	01	Manongo Mujica (1949)	Compositores e intérpretes de la música popular
	02	Julio Algendones (1934)	H. M. P.

Lista de composiciones del archivo de música nacional del INC

71	01	La música en el siglo XX	Ensayo
			H. M. P.
72	01	La música contemporánea	Artículo
		en el Perú, siglo XX	Publicación: *Revista Fanal*, vol. XXI, Nº 79, pp. 17-23
			H. M. P.
73	01	Compositores de música clásica peruana VI	
		1º generación:	Catálogo-obras compositores peruanos
			1º-4º generación
			J. Valle Riestra, F. Gerdes,
			H. M. P.
		Renso Bracesco, E. López Mindreau, L. Pacheco de Céspedes	
	02	(Segundo grupo)	H. M. P.
		M. Aguirre, D. Alomía Robles, L. Dunker Lavalle, F. G. Gamarra	
		2º generación	
		3º generación	
		4º generación	

74		Pequeñas biografías de compositores peruanos siglo XIX-XX	
	01	Claudio Rebagliatti (1847-1909)	Resumen biográfico Compositores peruanos, siglos XIX-XX
	02	Manuel Aguirre (1863-1957)	
	03	D.A. Robles (1871-1942)	
	04	Theodoro Valcárcel	
	05	Jorge Bravo de Rueda	
	06	Luis Duncker L. (1874-1922)	
	07	Andrés Sas (1900-1968)	
	08	Francisco Pulgar Vidal (1929)	
	09	Rosa Mercedes Ayarza de Morales	
75	01	Cronología de óperas contemporáneas. E. P. 1902-1966	Cronología de óperas. Siglo XX H. U. M.
76	01	Los elementos de la música y nuestra época (Madrid, febrero de 1953)	- Ensayo - Análisis H. U. M.
77	01	Schöenberg, angustia y búsqueda en la música moderna	- Ensayo * Análisis H. U. M.
78		Historia de la música	Historia de la música * Evolución Edad Antigua al siglo XX
	01	Apreciaciones estéticas y técnicas (en las obras de épocas, clases, estilos, etc.)	H. U. M.
	02	Esplendor artístico del desarrollo de los pueblos - E. Antigua/E. Contemporánea - El jazz (siglo XX) - El folclor en América	
79	01	Música vocal contemporánea Géneros: lieder, dúo, terceto, oratorio, ópera, libre vocal	Música vocal siglo XX (Análisis por géneros) E. P. H. M. P.
	02	Gustos y opiniones de los músicos desde el barroco Bach hasta el siglo XX (E.P.)	Artículo Música siglos XVII-XX H. U. M.
	03	Opiniones sobre la cultura musical desde Bach al siglo XX	Artículo Música siglos XVII-XX

80	01	La música en el Festival de Berlín (E)	H. música siglo XX Crítica musical
	02	La ópera en el Festival de Berlín	H. ópera Crítica musical
	03	El 10º Festival de Berlín (octubre 1960) Especial para *Índice*	H. artículo Para revista *Índice* (España) Crítica musical
	04	Noticias culturales de Berlín (abril de 1961) Música, estrenos, conciertos	H. artículo Noticias culturales
	05	Festival de Berlín 1960 (especial para *Caretas)*	H. artículo Crítica musical (Revista *Caretas*, Perú) * H. U. M.
81	01	Cuadro comparativo de las artes en el Perú, siglos XVI-XX 1. Literatura 2. Música 3. Artes plásticas	Arte en el Perú, siglos XVI-XX H. M. P.
82	01	Cuadro de músicos y escritores peruanos, siglos XVII-XX	Músicos y literatos, H. M. P.
83	01	Cuadro de música y literatura del siglo XIX al XX	Músicos y literatos, H. M. P.
84	01	Selección de compositores, literatos y pintores peruanos del siglo XX	Músicos, literatos y pintores, H. M. P.
85		Músicos en el Perú	
	01	Directores de orquesta (titulares y asistentes) de la OSN (Lima)	
	02	Compositores que dirigen orquestas	
	03	Directores y compositores en actividad artística en provincias	* H. M. P.
86	01	A. Pianistas en el Perú B. Pianistas en el Perú	Pianistas, cantantes y profesores de canto H. M. P.
	02	Cantantes	
	03	Profesores de canto	
87	01	Instituciones, academias, escuelas musicales (intérpretes, compositores y profesores en el Perú)	Músicos e instituciones de formación musical en el Perú H. M. P.

88		Breve historia de la música en el Perú	La música desde la Colonia al siglo XX H. M. P.
	01	Introducción	
	02	Tipos de música	
	03	A. La música en la Colonia B. La música en el siglo XIX	
	04	La música en el siglo XX	
89	01	Los compositores peruanos con sus obras principales	Catálogo de obras de compositores peruanos H. M. P.
	02	Canciones de Alfonso de Silva (1902)	Catálogo de obras de Alfonso de Silva
90		Compositores-IX 2º y 3º generación del siglo XX	H. M. P. Análisis de obras de los compositores del siglo XX
	01	Iturriaga: - Suite Nº 1 - 4 poemas de Javier Heraud	
	02	José Malsio: - Danza	
	03	Garrido Lecca: - Elegía a Machu Picchu	
	04	Pinilla: - Suite peruana (ritmo culina) - 5 piezas para percusión	
90	05	Pulgar Vidal: - Cantata Apu Inca / Pases	Análisis de obra H. M. P.
	06	César Bolaños: - Alfa y omega (dirección escénica) - Divertimento I	
	07	Edgar Valcárcel: - Checán (1971) - Antimemorias (1979)	
91	01	Wálter Casas: - Ranrahirca	Análisis de obra H. M. P.
	02	Pedro Asato: - Quasar III	
	03	Alejandro Núñez Allauca: - Gravitación humana	
	04	David Aguilar: - Ruidos del Perú - Un instrumento y cinta para filar	
92	01	Plan para el informe sobre últimas generaciones de compositores antes de 1980	H. M. P. Informe de compositores contemporáneos
	02	Informe de la gen. nueva	

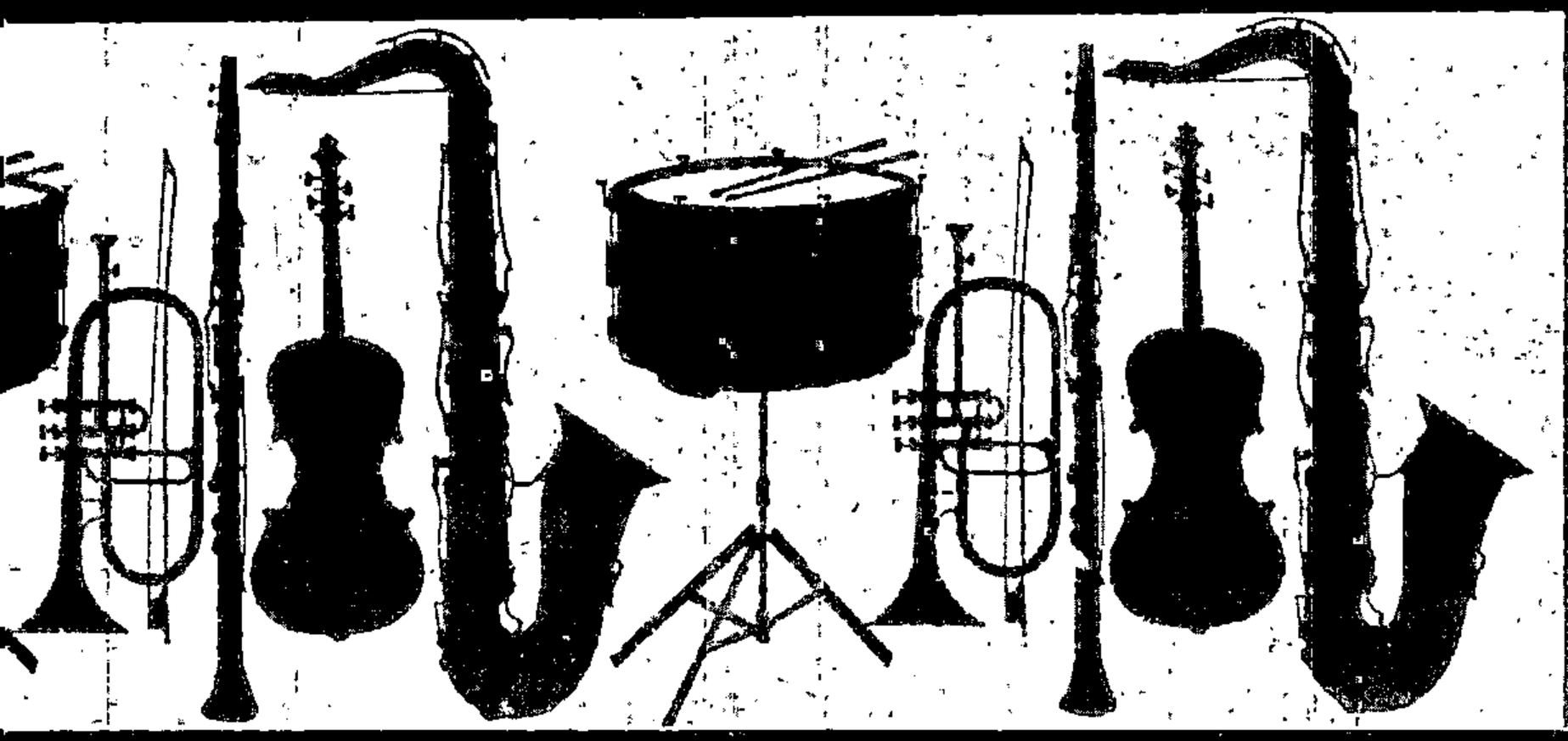
93	01	A. Compositores peruanos de la música popular (música tradicional) - Policarpo Caballero - Alberto Villalva	H. M. P. Música popular peruana
94	01	B. Compositores y músicos peruanos de música popular, siglos XIX y XX	H. M. P. Música popular peruana
95		Análisis de obras de:	H. M. P. Análisis de obras
	01	Olga Pozzi Escot: - Lamentos	
	02	Andrés Sas: - Cuarteto	
96		La música colonial en el Perú:	H. M. P. Música en la Colonia
	01	Evolución	
	02	Situación del indio	
	03	Situación del negro	
	04	Educación	
97	01	La música en el Perú del siglo XX: Los románticos Los folclóricos Los impresionistas La politonalidad La atonalidad La dodecafonía El puntillismo Formas aleatorias La música electrónica Compositores contemporáneos (estilos diversos)	H. M. P. Proyecto: Música en el Perú
98	01	Esquema del informe sobre música en el Perú	* Informe: Música en el Perú * Esquema H. M. P.
		1. Ilustraciones, informe de cronistas * Huamán Poma	
		2. Música de la selva	H. M. P.
		3. Música de la sierra	
		4. Música de la costa	
99	01	Compositores peruanos siglos XVII-XX	H. M. P.
	02	Compositores peruanos (2) siglo XX	Compositores peruanos H. M. P.

100	01	1. Música (A)	Artículos periodísticos
		2. Música (B)	Artículos periodísticos
		3. De música	Artículos periodísticos
		4. Crítica musical	Artículos periodísticos
		5. Noticias musicales	Artículos periodísticos
		6. Otros artículos	Artículos periodísticos
			Total: 56
	02	1. Noticias musicales	Artículos periodísticos
		2. Música (A)	Artículos periodísticos
		3. Música (B)	Artículos periodísticos
		4. Otros artículos	A. *Lima Kurier*
			B. Revista *Oiga*, julio-septiembre, 1971
			Total: 75
	03	1. Noticias musicales	Artículos periodísticos
		2. Noticias musicales	Artículos periodísticos
		3. Actividades musicales	Artículos periodísticos
		4. Música A	Artículos periodísticos
		5. Música B	Artículos periodísticos
		6. Otros artículos	Artículos periodísticos
		7. Suplemento "Estampa" (*Expreso*), 1961	
		- Historia del jazz	Artículos periodísticos
		- La escala de Jacob / Wozzeck (B. occidental)	Artículos periodísticos
		- Música en 1963	Artículos periodísticos
			Artículos periodísticos
			Total: 74
	04	1. Noticias culturales	Artículos periodísticos
		2. Ballet, danza, música	Artículos periodísticos
		3. Otros artículos: arte, ópera, etc.	Artículos periodísticos
			Total: 87

Abreviaturas

I.I.E.C. = Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas
H.M.L. = Historia de la Música Latinoamericana
H.M.P. = Historia de la Música Peruana
E.P. = Enrique Pinilla
H.U.M = Historia Universal de la Música

compositores de américa



VOLUMEN 11

VOLUME

composers of the americas

datos biográficos y catálogos de sus obras • biographical data and catalogs of their works

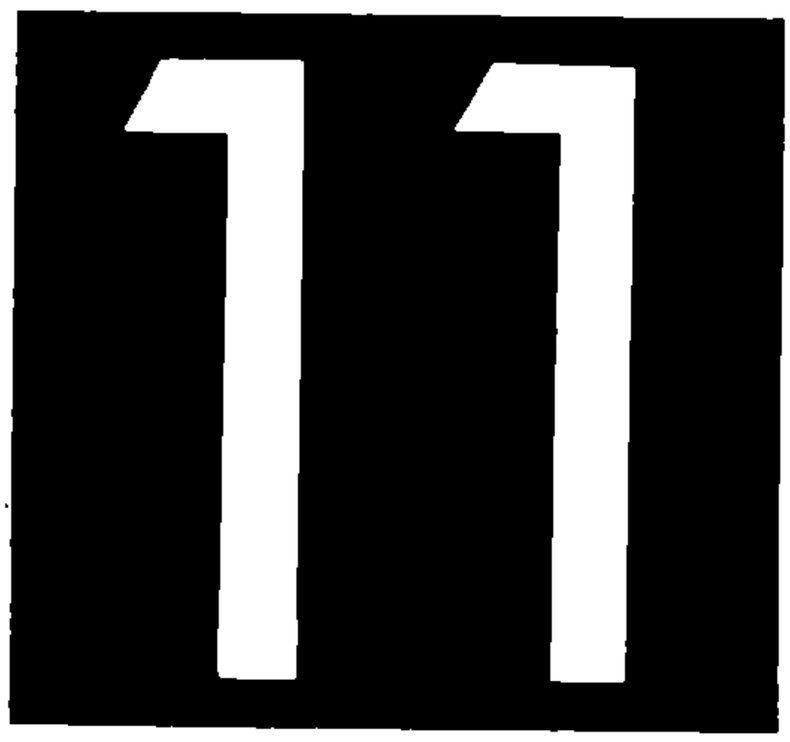
unión panamericana

Secretaría General, Organización de los Estados Americanos • Washington, D.C. 1965

José María Castro
Maurice Dela
Ross Lee Finney
Blas Galindo-Dimas
Alan Hovhaness
Kelsey Jones
Sir Ernest MacMillan
Enrique Pinilla
Eldon Rathburn
Godfrey Ridout
Halsey Stevens
Norman A. Symonds
José María Velasco-Maidana
Arnold Walter
Richard Yardumian

compositores de américa
composers of the americas

datos biográficos y catálogos de sus obras • biographical data and catalogs of their works



unión panamericana
Secretaría General, Organización de los Estados Americanos • Washington, D.C 1965



ENRIQUE PINILLA

El compositor peruano ENRIQUE PINILLA nació en Lima el 3 de agosto de 1927. Inició sus estudios de música con Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, los cuales perfeccionó más tarde en París con Charles Koechlin y Arthur Honegger, y en Madrid con Conrado del Campo, Angel Arias y Francisco Calés Otero, graduándose en composición en el año de 1958 en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

En la actualidad es jefe del departamento de música y cine de la Casa de la Cultura del Perú; profesor de folklore del Conservatorio Nacional de Música, profesor de historia y estética de la música en la Universidad de Lima y crítico de música y ballet en el diario "Expreso".

The Peruvian composer ENRIQUE PINILLA was born in Lima, August 3, 1927. He began his music studies with Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas and Rodolfo Holzmann, and took advanced training later in Paris with Charles Koechlin and Arthur Honegger; and in Madrid with Conrado del Campo, Angel Arias, and Francisco Calés Otero. He was graduated from the Royal Music Conservatory of Madrid in 1958, with composition as his major subject.

At present he is chief of the department of music and cinema of the House of Culture of Peru, professor of folklore at the National Conservatory of Music, professor of music history and aesthetics at the University of Lima, and music and ballet critic for the "Expreso" daily news.

5/8 | 5/16 | 3/8 | 7/16 | 2/4 | 7/16 | 5/8 | 80 | 3/4

Picc.
Fl
2 Ob
2 Cl. (en Sib)
2 Fg
4 Cornos (en Fa)
2 Trp. (en Do)
2 Tromb.
3er Tromb
Tuba
Vib
Marimba
Celesta
Arpa
Campana
Timbales
gong
Pandereta
Tambor p.
Tambor g.
Platillo
Bombo
1os Vl.
2os Vl
Violas
Cellos
Cb

Fragmento de la 3ª Pieza para Orquesta (1960-61)
Enrique Pinilla

Staufen Nr. 14 - 26 zeilig

CATÁLOGO CRONOLÓGICO CLASIFICADO
DE LAS OBRAS
DEL COMPOSITOR PERUANO

CLASSIFIED CHRONOLOGICAL CATALOG
OF WORKS BY
THE PERUVIAN COMPOSER

ENRIQUE PINILLA

Nació en Lima, el 3 de agosto de 1927
(Born in Lima, August 3, 1927)

Año de composición *(Year of composition)*	Título *(Title)*	Duración en minutos *(Duration)*	Editores *(Publishers)*	Observaciones *(Notes)*
	Obras para Orquesta *(Works for Orchestra)*			
1958	Seis Piezas para Cuerdas y Maderas Preludio Canon Coral Intermezzo Lento misterioso Final Orquesta: 2 0 2 2 - Cuerdas	15	MS	1961, Lima. Orquesta Sinfónica de Miraflores. Director: Leopoldo La Rosa.
1960	Cuatro Piezas para Vientos Allegro Allegro moderato Andantino Andante Orquesta: 2 Fl 2 Cl 2 Saxos (Alto y Tenor) 2 Fgt 2 Cornos 2 Trp 2 Tromb	8	MS	1963, Lima. Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Leopoldo La Rosa. 1965, Bloomington, Indiana. Orquesta de Vientos de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana. Director: Arthur Corra.
1960-61	Cuatro piezas para Orquesta Largo Allegro Andante Allegro (Serenata) Orquesta: 2(picc) 2 2 2 - 4 2 3 1 - Vibráfono, Marimba, Celesta, Arpa, Timb, Percusión - Cuerdas	10	MS	1962, Lima. Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Hans Günter Mommer.
1963	Canto para Orquesta Orquesta: 2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Piano, Vib, Marimba, Celesta, Arpa, Campana, Timbal, Percusión - Cuerdas	9	MS	1964, Bad Godesberg. Orquesta de la Beethoven Hall. Director: José Malsio. 1965, Lima. Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Luis Herrera de la Fuente.

Obras para Solista y Orquesta *(Works for Orchestra with Soloist)*

1953-54	Cantata sobre textos quechuas para Recitador, Solistas, Coro y Orquesta Orquesta: 2 1(C. ing) 2 2 - 2 0 2 0 - Piano y Timbales	25	MS	Textos populares
1955	Tres canciones para Soprano y Orquesta Te he buscado Brilla el mundo en tu mirada Quiero evocar Cielos limpios Orquesta: 2 0 2 2 - 2 0 0 0 - Timb - Piano - Cuerdas	20	MS	Texto del autor
1956	Pequeña pieza para Saxofón y Orquesta de Cuerdas	8	MS	1957, París. Orquesta de Cámara Internacional. Director: Salvador Calabuig.

Música de Cámara *(Chamber Music)*

1944	Tres canciones para soprano y piano Estética Primera luz del mundo Tu vives lento y suave	5	MS	Texto de Xavier Abril
1955	Tres Canciones para soprano y piano Te he buscado Brilla el mundo en tu mirada Quiero evocar Cielos limpios	20	MS	1956, Madrid. Soprano: Amalia Rosales Nieto. Piano: Enrique Pinilla. Texto de Enrique Pinilla.
1958-59	Trío de Vientos Lento Allegro moderato (Rondo)	10	MS	1965, Lima. Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica Nacional. Estrenada en el Primer Festival Latinoamericano de Música de Cámara.
1959	Dúos para diversos Instrumentos 3 Para dos violines 1 Para Clarinete y Fagot 1 Para dos Trompetas	16	MS	
	Tres Poemas para soprano y Cuarteto de Cuerdas Eingang Nacht Lied	8	MS	Texto de Stefan George
1960	Trío de Cuerdas Allegro Andante con Moto Adagio Allegro	20	MS	

1960	Cuarteto de cuerdas Adagio Allegro Andante Rondo	21	MS	1964, Lima. Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica Nacional.
	Tres Movimientos para Percusión y Piano Allegro Largo Allegro <u>Instrumentos</u>: Vibráfono, Marimbáfono, Xilófono, Timbales, Percusión y Piano	12	MS	1961, Berlín. Orquesta de la Hochschule Für Music. Director: Christian Süss. 1965, México. Grupo de Cámara en el Primer Festival de Música de Cámara de las Américas.

Obras para Canto y Piano *(Works for Voice and Piano)*

1952-60	Once Canciones populares: Desde Lima vengo (Bolivia) Cuy, palomita (Bolivia) Atutut, perrito (Bolivia) Alau Ukumanta Kanman (Ecuador) Tarde de la noche vento (Ecuador) Aa, Sumak Kanchakchaska (Perú) Sauce, préstame tu sombra (Perú) Como el agua del río (Perú) Tristezas (Ecuador) Molle, molle (Perú) Saucecito, palma verde (Perú)	20	MS	1952, Madrid. Soprano: María del Carmen M. de Goñi. Piano: Enrique Pinilla. 1954, Madrid. Soprano: Amalia Rosales Nieto. Piano: Enrique Pinilla. 1960, Berlín. Barítono: Gerardo Sáenz-Montes. Piano: Enrique Pinilla.

Obras para Coro a Cappella *(Works for Chorus, a Cappella)*

1958	Seis Corales	12	MS	Sin texto
1959	Tres Poemas de Holderlin Hälfte des Lebens Frühlingsanfang Die Aussucht	8	MS	
1964	Coral	1, 30	MS	Texto sobre las Cinco vocales.
1965	Hay tres ramitas de molle (Villancico)	2, 40	MS	1965, Lima. Coro de la Asociación Cultural "Jueves". Director: Rubén Mayer. Texto de Alfredo Castellón.
	Festejo Navideño (Villancico)	2, 30	MS	1965, Lima. Coro de la Asociación Cultural "Jueves". Director: Rubén Mayer. Texto popular.

Obras para Piano *(Works for Piano)*

1945-46	Cinco piezas para piano Preludio Marcha Largo Divagación Giga	10	MS	1965, Lima. Preludio y Giga. Piano: Ernesto de Lerchenfeld. Casa de la Cultura del Perú.
1947	Introducción, Unísono y Ostinato, para piano	8	MS	
	Suite India para piano	10	MS	1955, Madrid. Audición en Radio Madrid.
1952	Sonata para piano Allegro Andante Allegro	10	MS	1952, Madrid. Piano: Enrique Pinilla.
1952-53	Suite peruana para piano Triste Vals Estudio sobre el ritmo de la Marinera Núm. 1	12	MS	1952, Madrid. Triste y Vals. Piano: Carlos González de Lara.
1954	Tema y Variaciones para piano	15	MS	1956, Lausanne. Piano: Enrique Pinilla. (Radio Lausanne).
1958	Coral para piano	2	MS	Forma parte de las "Seis Piezas para Cuerdas y Maderas".
1959	Estudio sobre el ritmo de la Marinera Núm. 2	3	MS	1962, Lima. Jorge Zulueta graba esta pieza en Long Play editado por la Comisión Nacional de Cultura.
1963	Coral para piano	2	MS	

Obras para Otros Instrumentos *(Works for Other Instruments)*

1950	Sonatina para flauta sola Allegro moderato Lento Allegro	7	MS	1965, Lima. Flautista: Alberto Harms.
1959	Tres piezas para clarinete solo Allegro moderato Andante Allegro	4, 30	MS	

Música para Teatro *(Stage Music)*

1953	Concierto para Violín y piano (Para la obra "Música en la noche" de Priestley).	40	MS	Madrid, 1953. Teatro María Guerrero. Violín: Rafael Periánez. Piano: Enrique Pinilla.
1957	Cantemos dando al tiempo (Ifigenia Cruel).	1,30	MS	1957, Madrid. Teatro Instituto de Cultura Hispánica. Texto de Alfonso Reyes.
1958	Dos Canciones (Amor de Don Perlimplín con Felisa en su Jardín)	3	MS	De F. García Lorca
	Canción de Beatriz (La Farsa del Cornudo Apaleado)	1	MS	1958, Madrid. Teatro de la Facultad de Derecho. Texto de Alejandro Casona.
1959	Canción de Ofelia (Hamlet)	1	MS	Texto de Shakespeare.
1962	Canción de Krapp (Krapp o La última cinta)	1	MS	1962, Lima. Teatrín de "La Prensa". Texto de Samuel Beckett.
	Dúo de la Virgen y San José (Retablo de Navidad)	2	MS	1962, Madrid. Teatro de "La Cantuta".
1964	Música para la obra "Herr Puntilla y su criado Matti"		MS	1964, Lima. Teatro Segura. Texto de Bertold Brecht.

Música para Películas *(Film Music)*

1954	Documental "Laredo". Sexteto de viento sobre temas montañeses	20	MS	Exhibido en España.
1955	Documental "Ronda de ánimas en Albadejo" Dúo para dos guitarras	14	MS	Exhibido por la Televisión Brasileña.
	Música para el film de largo metraje "Historias de Madrid"		MS	Exhibido en España.
1956	Música para el film de largo metraje "El hombre que viajaba despacito"		MS	Exhibido en España.
	Documental: Ballet cinematográfico "Arbol de España"	20	MS	Exhibido en España.
1965	Música para el film de largo metraje "Ganarás el pan"		MS	Exhibido en Perú.

Música para Televisión *(Music for Television)*

1959	Dúo para violín y clarinete para la obra "Los dos viejos"	2	MS	España, 1959
1962	"Canción de la Ardilla" para Soprano sola, en el programa de títeres "Las Aventuras de Incakolín"	1	MS	Lima, 1962

Ballet

1963	Tres Movimientos	15	MS	1963, Lima. Conjunto de Danza Moderna de Trudy Kressel. (Basado en "Tres Movimientos para Percusión y Piano")
1964	Sentencia	16	MS	1964, Lima. Ballet de San Marcos. Coreografía de Roger Fenonjois (Basado en "Cuatro Piezas para Orquesta.")

Libros y Artículos *(Books and Articles)*

1943-66	Artículos en diarios y revistas.	Inédito.
1950-55	"Al otro lado de la montaña" (Novela)	Publicación no Comercial, en Madrid.
1950-65	Poesía, Teatro y Guiones Cinematográficos	Inédito.
1963-66	La Música en el Perú	En preparación.
1964-66	La etnomúsica de la selva peruana	En preparación.

Revisión actualizada del catálogo de la Unión Panamericana por el propio compositor en 1987

Obras para orquesta				
1966	Festejo para orquesta	6	MS	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Leopoldo La Rosa y L. Herrera de la Fuente
1967	Evoluciones I	6.30	MS	Orquesta Radio de Viena. Director: K. Osterreicher
1968	Tres piezas para cuerdas	9	MS	Orquesta de Cámara Jueves. Director: J.C. Santos. O.S.N.: L. La Rosa
1968	Canto para orquesta Nº 2	7	MS	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Pinilla
1972	Suite peruana	15	MS	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Carmen Moral
1974	Sinfonía Junín y Ayacucho, 1824	14	MS	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Pinilla
1982	Elegía, coral y ostinato	20	MS	Sin estrenar
Obras para solista y orquesta				
1970	Concierto para piano y orquesta	15	MS	1970, Orquesta Sinfónica Nacional. Dirección: La Rosa; solista: E. Valcárcel
1976	Evoluciones II para percusión y orquesta	7	MS	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Pinilla Solista: M. Mujica

Música de cámara

1960	Tres movimientos para percusión y piano Allegro Largo Allegro	12	MS	Publicado por "Music for Percussion INC". New York, 1977
1977	Cinco piezas para percusión	20	MS	1985, Grupo de percusión de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo. Director: G. Gandini. Grupo de UNAM, 1985. BBC de Londres, 1985

Obras para canto y piano

1947-85	Canciones con textos de poetas peruanos	22	MS	1969, Magaly Schwartz y el autor
1955	Tres canciones con texto propio	15	MS	1969 Magaly Schwartz y el autor
1965	Dos canciones con texto propio	6	MS	sin estrenar

Obras para coro a capella

1984	Aloysius Acker (Poema de Martín Adán)	5	MS	sin estrenar

Obras para piano

1967	Collages I y II	4	MS	Lima, Carla Hübner Lima, R. Eyzaguirre
1986	Tres piezas a la manera antigua	8	MS	sin estrenar
	Diez piezas fáciles para niños	9	MS	sin estrenar

Obras para otros instrumentos

1987	Variaciones libres sobre temas indios (flauta sola)	6	MS	sin estrenar

Obra electrónica

1967	Prisma	5	MS	Editada en disco en Buenos Aires

Música para teatro

1964	La ciudad de los reyes La excepción y la regla Los conquistadores			(H. Cortés) (B. Brecht) (H. Cortés)

Música para películas

1966	En la selva no hay estrellas		Exhibida en Perú
1969	La muralla verde y Nemesio		Exhibidas en Perú
1972	Espejismo		Exhibida en Perú

Música para televisión

1976	Los recién llegados (telenovela)	MS	1976, Bogotá. No estrenada en el Perú

Ballet

1964	Generaciones (diversas obras) Coreografía: T. Kressel Cyclus (Música electrónica) Coreografía: T. Kressel	
1971	Caín (Concierto para piano y orquesta). Trujillo	
1973	Pueblo (Música del filme Ganarás el pan). Trujillo	

Libros y artículos

1980	"Informe sobre la música en el Perú"	Editado por Mejía Baca (H. del Perú).
1985	La música en el Perú (4º parte: "La música en el siglo XX")	Editado por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica
1987	Posibilidades expresivas de la imagen y el sonido	En preparación

Películas y videos

1952	Historia de un hombre	20	Madrid, filme de 30' en 16mm (IIEC)
1953	Episodio cotidiano	15	Madrid, filme de 20' en 16mm (IIEC)
1980	El mundo de Julio Ramón Ribeyro	28	U. de Lima. Estrenado en Porto Alegre
1981	En la república de pelagatos	30	U. de Lima. Estrenada en el Festival CETUC
1984-85	Fabla salvaje (César Vallejo)	30	U. de Lima. Estrenada en el Festival ALATU en México

Reconocimientos

Debo dejar plena constancia de mi agradecimiento a las personas que con inagotable paciencia e ilimitada voluntad de trabajo hicieron posible el plasmado de mi pensamiento.

Gracias a Margarita Ludeña por su apoyo en las transcripciones de las entrevistas grabadas; a Fabián Silva, por su aporte técnico en los aspectos melográficos que incluyen ejemplos musicales y partituras (separatas), todos ellos realizados con excepcional dominio técnico musical en el mundo de la informática; a Jéssica Moscoso, por su valioso servicio en mecanografiado, diagramación y trabajos en computación.

Ocupan lugar importante en este proyecto mis hijos Edgar, Dulce y Fernando, por su amorosa y paciente comprensión. (Además, Edgar me brindó el equipamiento tecnológico *in situ* que resultó determinante para mi trabajo y sin el cual yo hubiera permanecido en el desamparo absoluto); asimismo mi nieta Sabrina Ramírez Valcárcel y su brillante desempeño en la confección de los borradores (siempre estuve deslumbrado por su increíble capacidad en el manejo de la computadora y por su delicadeza y permanente gracia en la solución de problemas que me cohiben frente a la apabullante tecnología).

El compositor Alberto Sánchez, dilecto ex alumno mío, me brindó su oportuna asistencia en el manejo de los insondables archivos y registros del maestro Pinilla y en la elaboración de los catálogos.

A todos ellos y a quienes tolerantes y en extremo comprensivos me brindaron su apoyo y experiencia, mi reconocimiento fraterno.

Edgar Valcárcel Arze
julio de 1999

Apéndice

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA
CURSO
DE
195 2 A 195 3
Núm. 922

REAL CONSERVATORIO DE MUSICA

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

Don Francisco Fuster Yerro

SECRETARIO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA

CERTIFICO: Que D. Enrique Fiscillo Ramales Sanchez

natural de Perú provincia de Lima verificó el examen de ingreso en la enseñanza de Solfeo el día 6 de junio de 1950, obteniendo la calificación de Aprobado, teniendo además aprobados en este Conservatorio los estudios siguientes:

ASIGNATURAS	CURSO	CALIFICACIÓN EN LOS EXÁMENES		OBSERVACIONES
		Ordinarios	Extraordinarios	
Solfeo 1er curso	1949-50	Sobresaliente		Libre junio
" 2º y 3º	"		Sobresaliente	" septiembre
Piano 1º y 2º	"		Sobresaliente	" "
" 3º 2	1950-51	Notable		
" 4º 2	"	Aprobado		
" 5º	"	Sobresaliente		
Armonía 1º	"	Sobresaliente		
" 2º	"	Notable		
" 3º	1955-56	Aprobado		
" 4º	"	Aprobado		
Estética e Hª Música	"	Sobresaliente		
Contrapunto y Fuga 1er curso	1957-58	Aprobado		
" " 2º "	"	Aprobado		
" " 3º "	"	Aprobado		
Composición 1º y 2º	"	Notable		
" 3º y 4º	"	Aprobado		
" 4º	"	Notable		

Y para que conste donde convenga al interesado, y a su instancia, libro la presente de orden y con el V.º B.º del Sr. Director de este Conservatorio con el sello del mismo, en Madrid, a seis de julio de mil novecientos cincuenta y ocho

V.º B.º
EL DIRECTOR,

EL SECRETARIO,

REAL CONSERVATORIO DE MVSICA

CURSO DE 1957 A 1958

Don Enrique Pinilla Sánchez-Conchita

natural de Perú provincia de Lima

de 30 años de edad, ha acreditado en debida forma que reune las circunstancias prescriptas por las disposiciones vigentes para obtener el DIPLOMA DE CAPACIDAD en la carrera de Composición

Madrid 10 de julio de 1958

El Director. El Secretario.

J. Gurrdi

Registrado al Folio
Terminó los Estudios el Curso

HOCHSCHULE FUR MUSIK
BERLIN

DER DIREKTOR

BERLIN-CHARLOTTENBURG 2, den 7. 7. 61
Fasanenstraße 1
Telefon: Sammelnummer 32 51 81
Postscheckkonto: Berlin-West Nr. 82 69

Herr Enrique Pinilla hat vom Wintersemester 1958/59 bis einschließlich Sommersemester 1961 in meiner Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik Berlin studiert.
Er ist ein sehr begabter Komponist, interessiert an modernen musikalischen Problemen, und hat sein Studium mit Eifer und Zielstrebigkeit betrieben. Auf dem Gebiet der Pädagogik dürfte er bemerkenswerte Fähigkeiten besitzen. Seine charakterliche Führung war stets einwandfrei.

Ich wünsche Herrn Pinilla für die Zukunft beste Erfolge.

(Prof. Boris Blacher)

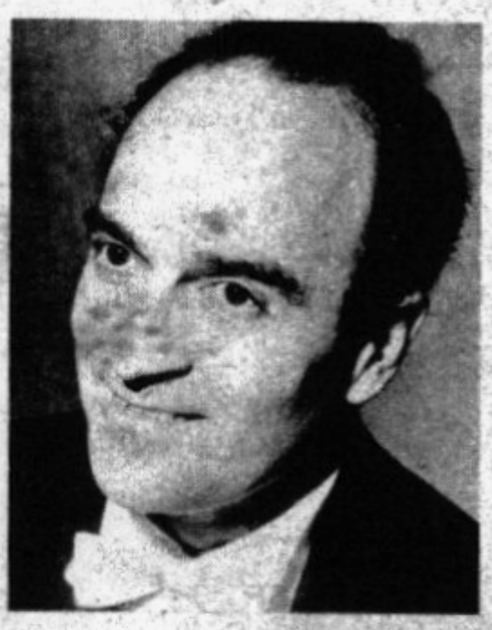
ACADEMIA SUPERIOR DE MÚSICA
BERLÍN

BERLIN - CHARLOTTENBURG 2, den
Fasanenstraße 1
Telefon Sammelnummer 32 51 81
Postscheckkonto: Berlin - West Nr. 82 69

El señor Enrique Pinilla ha estudiado en mi clase de composición en la Academia de Música de Berlín desde el semestre de invierno 1958/59 hasta el semestre de verano 1961.
Él es un dotado compositor, interesado en las modernas corrientes musicales y ha realizado su estudio con empeño y perseverancia para conseguir los fines propuestos. En el campo de la pedagogía posee habilidades dignas de atención. Su desempeño fue constante e inmejorable.

Le deseo al señor Pinilla los mejores éxitos para el futuro

(Prof. Boris Blacher)



Wir sprachen mit

José Malsio

Üppig, unerschöpflich und vielfältig ist Lateinamerikas Folklore. Peru gehört zu den folkloristisch reichsten Ländern. Volkstypus, Musik und Tanz haben sich dort seit Jahrhunderten vermischt und neue Formen gebildet. Die Instrumente der peruanischen Musikanten sind die fünftönige Flöte Kena, die indianische Harfe, die Pansflöte und diverse, aus großen Meermuscheln angefertigte eigentümliche Blasinstrumente. Aus diesem musikalischen Urland kommt unser Gast: José Malsio

José Malsio, Dirigent und Komponist aus Lima in Peru, war bislang in Deutschland unbekannt. Am „Dia de la Raza" – er wird in ganz Südamerika zur Erinnerung an die Entdeckung durch Kolumbus gefeiert – gab er in der Diplomatenstadt Bad Godesberg sein Debüt. Beethoven und lateinamerikanische Werke standen auf dem Programm, darunter auch eine Komposition von Malsio. Das größte Interesse erweckte jedoch ein Orchesterstück des Peruaners Pinilla, der dem Konzert beiwohnte.

„Ich finde das Orchester der Beethoven-Halle Bonn ganz ausgezeichnet", sagte Malsio nach der Aufführung. „Vor allem war ich froh darüber, daß es meiner Auffassung von der Leonoren-Ouvertüre folgte. In Zukunft werde ich Beethoven noch gründlicher studieren. In meiner Heimat verehrt man deutsche Musik, allerdings ist die Neigung zur französischen noch größer. Auf jeden Fall würde ich sehr gern wieder einmal in Deutschland auftreten." Malsio wurde von seiner Regierung im Rahmen des deutsch-peruanischen Kulturaustausches in die Bundesrepublik entsandt. Er ist zweiter Dirigent des Nationalen Sinfonieorchesters, Direktor des Konservatoriums und auch noch Programmdirektor des Staatsrundfunks. In den Vereinigten Staaten, unter anderem bei Paul Hindemith, hat Malsio studiert. Mit ihm kam sein Landsmann, der 38jährige Komponist Enrique Pinilla. Sein „Canto para Orquesta no. 1" erlebte bei uns seine Welturaufführung. Das langsame, farbig instrumentierte Thema von ibero-indianischer Schwermut, begleitet von Geräusch- und Klanggestalten, wurde vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen. Pinilla ist ein Schüler von Nadia Boulanger, Arthur Honegger und Boris Blacher. Er ist Professor für Musikgeschichte an der Universität Lima. Von diesem „modernen" vitalen Südamerikaner darf die Musikwelt wohl noch einiges erwarten



Kameraschnappschuß nach dem festlichen Konzert. Fröhlich gestimmt sehen wir (von links nach rechts): Dr. Jorge Montani Tudela, Presseattaché der Peruanischen Botschaft, Enrique Pinilla, der 38jährige Komponist aus Peru, Professor Dr. Walter Peñaloza, peruanischer Botschafter in der Bundesrepublik Deutschland, und José Malsio, der gefeierte Dirigent des Abends in der eindrucksvollen Beethoven-Halle in Bonn

Instantánea tras el solemne concierto. De muy buen humor vemos (de izquierda a derecha) a: Dr. Jorge Montani Tudela, agregado de prensa de la Embajada de Perú; Enrique Pinilla, compositor peruano de 38 años, el profesor Dr. Walter Peñaloza, embajador del Perú en la República Federal de Alemania y José Malsio, celebrado director de la noche en la impresionante Sala Beethoven en Bonn.

Publicado en *Bild und funk* Nº 49. Rhein/Main, diciembre de 1964, p. 26.

Conversamos con José Malsio

Abundante, inagotable y variado es el folclor de América Latina. Perú pertenece a los países más ricos en folclor. Allí, desde hace siglos, se han entremezclado prototipos, danzas y músicas populares dando origen a nuevas formas. Los instrumentos de los músicos peruanos son la quena pentafónica, el arpa india, la flauta de pan (antara), y diversos instrumentos de viento típicos confeccionados a partir de grandes conchas marinas (como el pututo). De este enigmático territorio musical viene nuestro invitado: José Malsio.

José Malsio –director y compositor de Lima, Perú– era hasta ahora desconocido en Alemania. En el "Día de la Raza" –celebrado en todo Sudamérica conmemorando el descubrimiento de América por Colón– debutó en la sede diplomática de Bad Godesberg. Beethoven y algunos compositores latinoamericanos destacaban en el programa, donde también se incluía una composición de Malsio. Sin embargo, una pieza para orquesta del peruano Pinilla –que también participaba en el concierto– despertó mayor interés.

"Considero que la orquesta de la Sala Beethoven de Bonn es extraordinaria", declaró Malsio después de la presentación, "Sobre todo me agradó que se prestara atención a mi interpretación de la obertura "Leonora". En el futuro pienso estudiar a Beethoven más a fondo. En mi país se aprecia la música alemana, sin embargo, es muy fuerte la tendencia por la música francesa. De todos modos, me encantaría volver a presentarme en Alemania". Malsio fue enviado a la República Federal por el gobierno peruano en el marco del intercambio cultural peruano-alemán. Es segundo director de la Orquesta Sinfónica Nacional, director del Conservatorio y también director de Programación de Radio Nacional. En Estados Unidos estudió con Paul Hindemith, entre otros. Lo acompaña su compatriota, el compositor Enrique Pinilla, de 38 años de edad. Su *Canto para orquesta Nº 1* se estrenó aquí, a nivel mundial. El pausado y colorido tema instrumental de melancolía ibero-indígena acompañada con trazos de ruido y acordes, fue recibida por el público con fuertes aplausos. Pinilla es discípulo de Nadia Boulanger, Arthur Honegger y Boris Blacher. Es catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Lima. Este sudamericano vital y "moderno" se dejará sentir en el mundo de la música.

Peru hat Premiere in Wien

Ein Gespräch mit dem Komponisten Enrique Pinilla aus Lima

Es ist noch nicht allzu lange her, daß Peru bei uns diplomatisch vertreten ist: Den Botschafter, Exzellenz Mujica, müssen wir sogar einstweilen noch mit der Türkei „teilen", er ist in Wien und Ankara gleichzeitig akkreditiert. Um nun den hierzulande weitgehend unbekannten südamerikanischen Staat auch kulturell zu präsentieren, ist eine Reihe von Veranstaltungen vorgesehen, die mit einem Konzert im Sendesaal am 12. Mai beginnen; die allgemeinverständliche Sprache der Musik soll der Auftakt sein, mit dem uns das Rundfunkorchester erstmals peruanische Komponisten vorstellt.

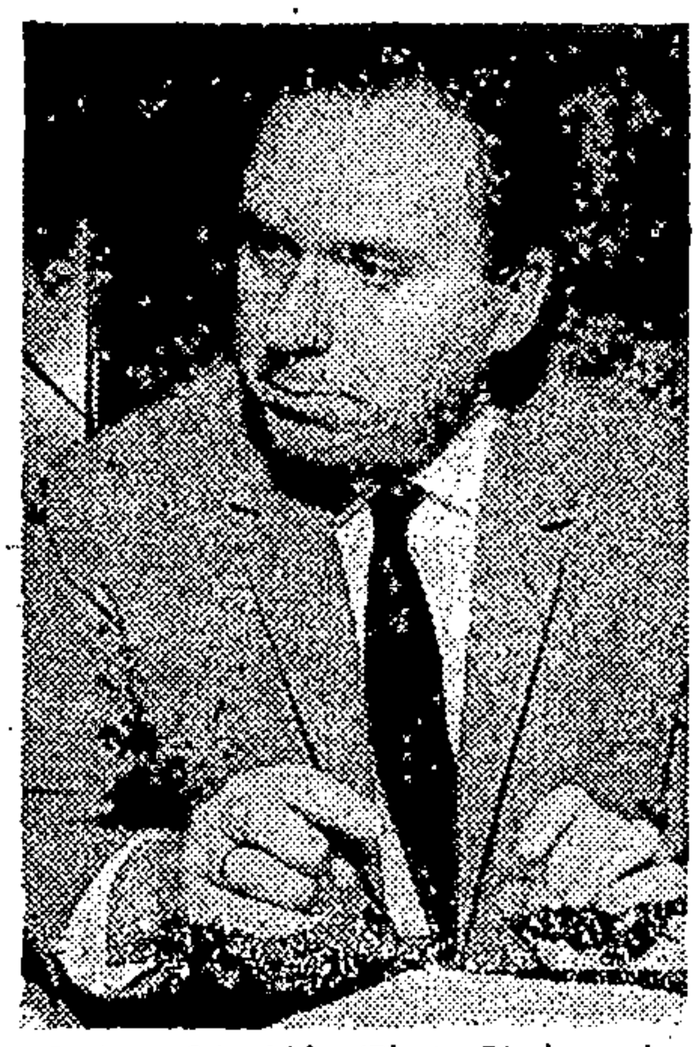
Das Programm macht auf bisher unbekannte Namen neugierig: Da gibt es eine „Elegie" von José Maria Valle Riestra (1858–1925), der auch Opern, Operetten, ein Requiem und Orchesterwerke geschrieben hat, dann ein Klavierkonzert – mit dem jungen Seidlhofer-Schüler Carlos Rivera-Aquilar als Solisten – von dem 1910 in Breslau gebürtigen Rodolfo Holzmann, dem Leiter der Musikschule in Lima, einen „Tanz" von José Malsio, einem Hindemith- und Schönberg-Schüler vom Jahrgang 1924 und eine symphonische Suite, „Instantes" (1923), von Alfonso de Silva, der, 1937 verstorben, hauptsächlich Lieder und Klaviermusik komponierte.

Und dazwischen die „Evolutionen I für Orchester" von Enrique Pinilla, der das Konzert – mit Ausnahme seines eigenen Werkes und desjenigen von Malsio – auch dirigieren wird (Prof. Karl Österreicher löst ihn am Pult ab).

Aus einem Gespräch mit Senhor Pinilla ergaben sich wissenswerte Details: Der heute 40jährige, aus Lima stammende Musiker graduierte in Madrid, hat dann in Paris und danach in Berlin bei Boris Blacher weiterstudiert. („Bei ihm habe ich in drei Jahren mehr gelernt als in den elf übrigen Jahren Europa!") Er lebt jetzt ständig in New York und befaßt sich vornehmlich mit Studien in elektronischer Musik (an der Columbia-Universität).

Bei Aufführungen in Washington, Berlin und anderswo konnte Pinilla bereits schöne Erfolge verzeichnen, so mit seinem „Canto para Orquestra", mit Bläser-Stücken oder den „Drei Sätzen für Schlagzeug und Klavier". Die in Wien als „Welturaufführung" gespielten „Evolutionen" seien, sagt er, zwar „elektronisch beeinflußt", aber rein instrumental durchkomponiert, nach dem Prinzip von Wagners „unendlicher Melodie" ...

Rudolf U. Klaus



Enrique P i n i l l a (Photo Riedmann)

Publicado en *Kurier.*
Viena, jueves 11 de mayo de 1967

Perú realiza estreno en Viena

Conversación con el compositor Enrique Pinilla, de Lima-Perú

Desde hace muy poco tiempo Perú cuenta con delegación diplomática en Austria. Al punto de que por ahora debemos compartir al embajador Mujica con Turquía, pues está acreditado simultáneamente en Ankara y en Viena. A su vez, presentando la cultura de este poco conocido país sudamericano, se ha programado una serie de eventos que se inician el 12 de mayo con un concierto en la Sala de Emisión. Interpretando el lenguaje universal de la música la Orquesta Radiofónica tocará por primera vez a compositores peruanos.

El programa ha despertado gran curiosidad respecto de nombres hasta ahora desconocidos: Hay una "Elegía" de José María Valle Riestra (1858-1925), también autor de óperas, operetas, un requiem y composiciones para orquesta; luego hay un concierto de piano que será ejecutado por el joven Carlos Rivera-Aguilar –alumno de Sidlhofer– como solista, la obra es del compositor Rodolfo Holzmann –nacido en Breslau en 1910 y director del Conservatorio de Lima–; una "Danza" de José Malsio –discípulo de Hindemith y Schönberg– del año 1924 y una suite sinfónica "Instantes" (1923) de Alfonso de Silva –fallecido en 1937– que compuso especialmente melodías y música para piano.

Asimismo, "Evoluciones I para Orquesta" de Enrique Pinilla, que a su vez dirigirá el concierto –excepto su propia obra y la de Malsio– (el Prof. Karl Osterreicher lo relevará en el atril).

En la entrevista con el señor Pinilla surgieron detalles interesantes: Es músico nacido en Lima, tiene 40 años, se graduó en Madrid, luego prosiguió estudios en París y posteriormente en Berlín, con Boris Blacher. ("En apenas tres años, aprendí con él más que durante los otros once años en Europa"). Actualmente radica en Nueva York y se dedica especialmente a seguir estudios de música electrónica (en la Universidad de Columbia).

De las presentaciones realizadas en Washington, Berlín y otros lugares, Pinilla ha obtenido hermosos resultados, figurando con su *Canto para orquesta*, con piezas para vientos o con *Tres composiciones para percusión y piano.*

Las "Evoluciones", estrenadas a nivel mundial en Viena, parecieran tener influencia electrónica –afirma el compositor– pero fueron compuestas de manera puramente instrumental, siguiendo el principio de la "Melodía sin fin" de Wagner.

Rudolf U. Klaus

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA

El Presidente del Jurado de los Premios de Fomento de la Cultura establecidos por la Ley 9614

POR CUANTO:

Don Enrique Pinilla Sánchez Concha

ha merecido el Premio "Luis Duncker Lavalle"

por su composición orquestal: "Canto N° 1 para Orquesta"

en el Concurso de Fomento de la Cultura correspondiente al año de 1966 *R.M.N°* 5416-27-XI-68

POR TANTO:

Expide el presente DIPLOMA DE MERITO que refrenda el Ministro de Educación Pública y que será registrado en la Casa de la Cultura del Perú.

Dado en Lima, a los 6 *días del mes de* Diciembre *de* 1968

Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos,
Presidente del Jurado establecido por la ley 9614

Ministro de Educación Pública

Secretario del Jurado

"AÑO DE LA PRODUCCION"

CONSEJO NACIONAL DE LA UNIVERSIDAD PERUANA

Calle ALDABAS - Cdra. 3
LIMA - 33 - PERU
Telf. 360068
Apartado 4664
Cables: CONUP

El Presidente, Director Ejecutivo, y Secretario General del Consejo Nacional de la Universidad Peruana, que suscriben:

CERTIFICAN

Que en los Archivos de Resoluciones de Reconocimiento de Grados y Títulos del Consejo Nacional de la Universidad Peruana existe una del tenor literal siguiente:

"CONSEJO NACIONAL DE LA UNIVERSIDAD PERUANA.-
Resolución de Reconocimiento de Grado o Título N° 6734-78-CONUP.- Lima, 8 de Setiembre de 1978.-
Vista la solicitud de don Enrique Pinilla Sánchez Concha, quien pide la exoneración de exámenes de revalidación y el reconocimiento de su Diploma de capacidad en la carrera de Composición optado en el Real Conservatorio de Música de Madrid, España.- CONSIDERANDO:Que el recurrente ha cumplido con presentar la documentación correspondiente con lo que ha satisfecho los requisitos previstos en los incisos a), b) c), d), e) y f) del artículo 2° del Decreto Supremo N° 028-69-ED; .- Que el informe de la Asesoría Legal considera procedente el reconocimiento solicitado por haber satisfecho los requisitos formales de Ley; .- Con el informe favorable de la Comisión de Reconocimiento de Grados y Títulos; .- De conformidad con los alcances del Decreto Ley N° 17662 y del Decreto Supremo 028-69-ED;y .- En uso de las atribuciones que competen a la Comisión Administradora del Consejo Nacional de la Universidad Peruana por mandato del Decreto Ley N° 21982 y de las Resoluciones Ministeriales numeros 3049-77-ED y0275-78-ED y Directoral N° 2280-77ED del Ministerio de Educación, y, en aplicación de lo dispuesto en los incisos o) y r) del Artículo 17° y a) del artículo 18° del Estatuto General de la Universidad Peruana; .- SE RESUELVE: Dar por reconocido el Diploma



./

"AÑO DE LA PRODUCCION"

CONSEJO NACIONAL DE LA UNIVERSIDAD PERUANA

Calle ALDABAS - Cdra. 3
LIMA - 33 - PERU
Telf. 360068
Apartado 4664
Cables: CONUP

de Capacidad en la carrera de Composición optado en el Real Conservatorio de Música de Madrid, España, correspondiente a Don Enrique Pinilla Sánchez Concha, disponiéndose su inscripción y demás formalidades de Ley.- Regístrese, comuníquese y archívese.- (Fdo) FERNANDO SILVA SANTISTEBAN, Presidente a.i. de la Comisión Administradora del Consejo Nacional de la Universidad Peruana.- (Fdo) CESAR ANIBAL VERA PINEDA, Secretario General del Consejo Nacional de la Universidad Peruana.-

Lima, 8 de Setiembre de 1978

FERNANDO SILVA SANTISTEBAN
Presidente a.i. de Comisión Administradora

ARTURO OSORIO BLANCO
Director Ejecutivo

CESAR ANIBAL VERA PINEDA
Secretario General del CONUP

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

Premio Reconocimiento De La Obra
Cultura 1992

Creación Artística
A:

Don Enrique Pinilla Sánchez Concha

Pedro Gjurinovic Canevaro
Director Nacional

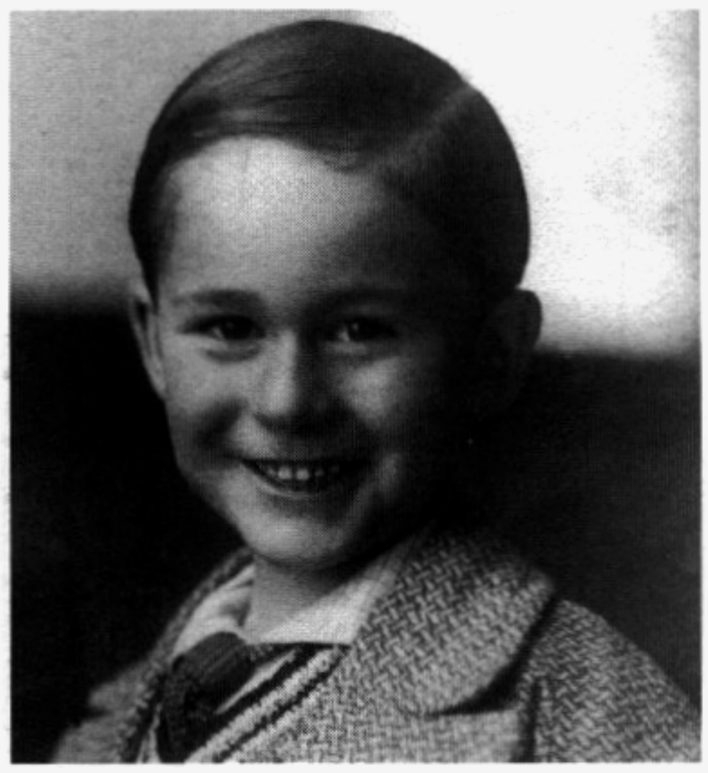
Lima, jueves 27 de mayo de 1992

Enrique Pinilla en imágenes



Paco a los 10 meses...

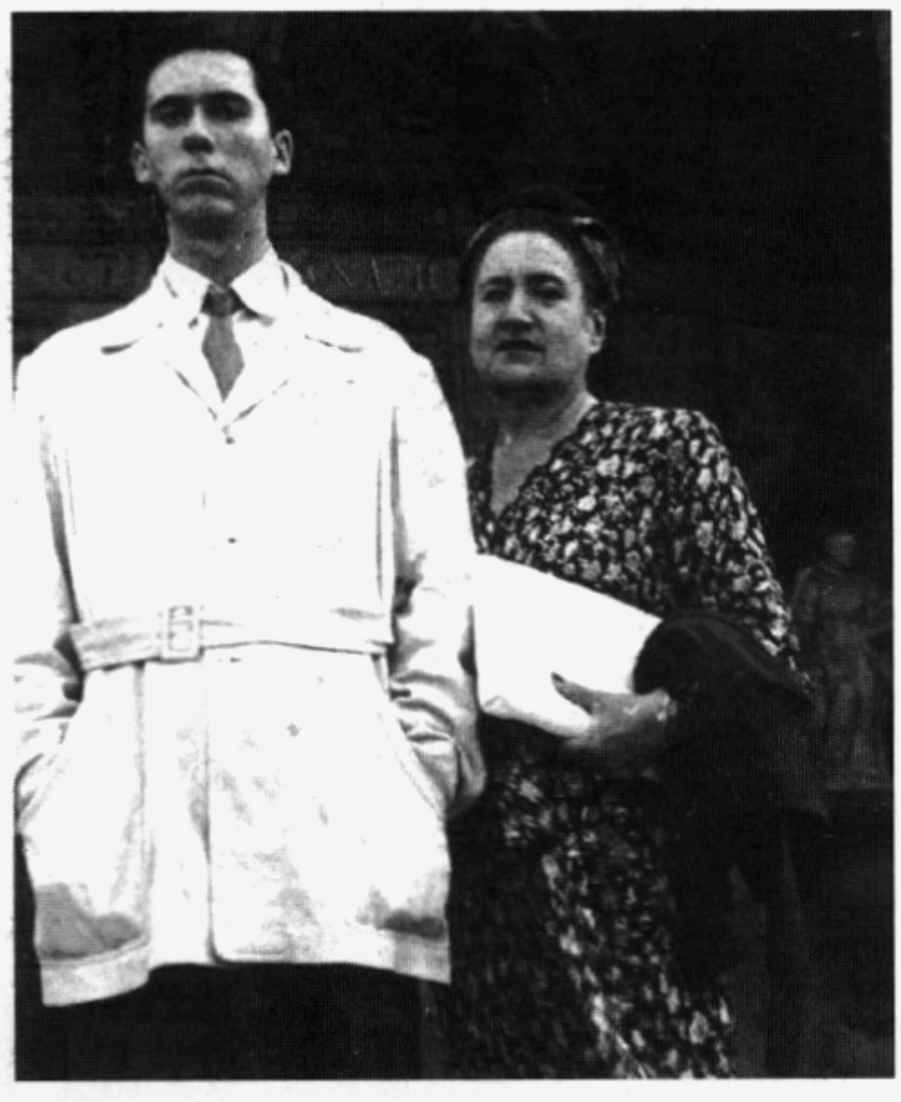
... y a los 5 años





El menor Paco Pinilla con su familia, 1928

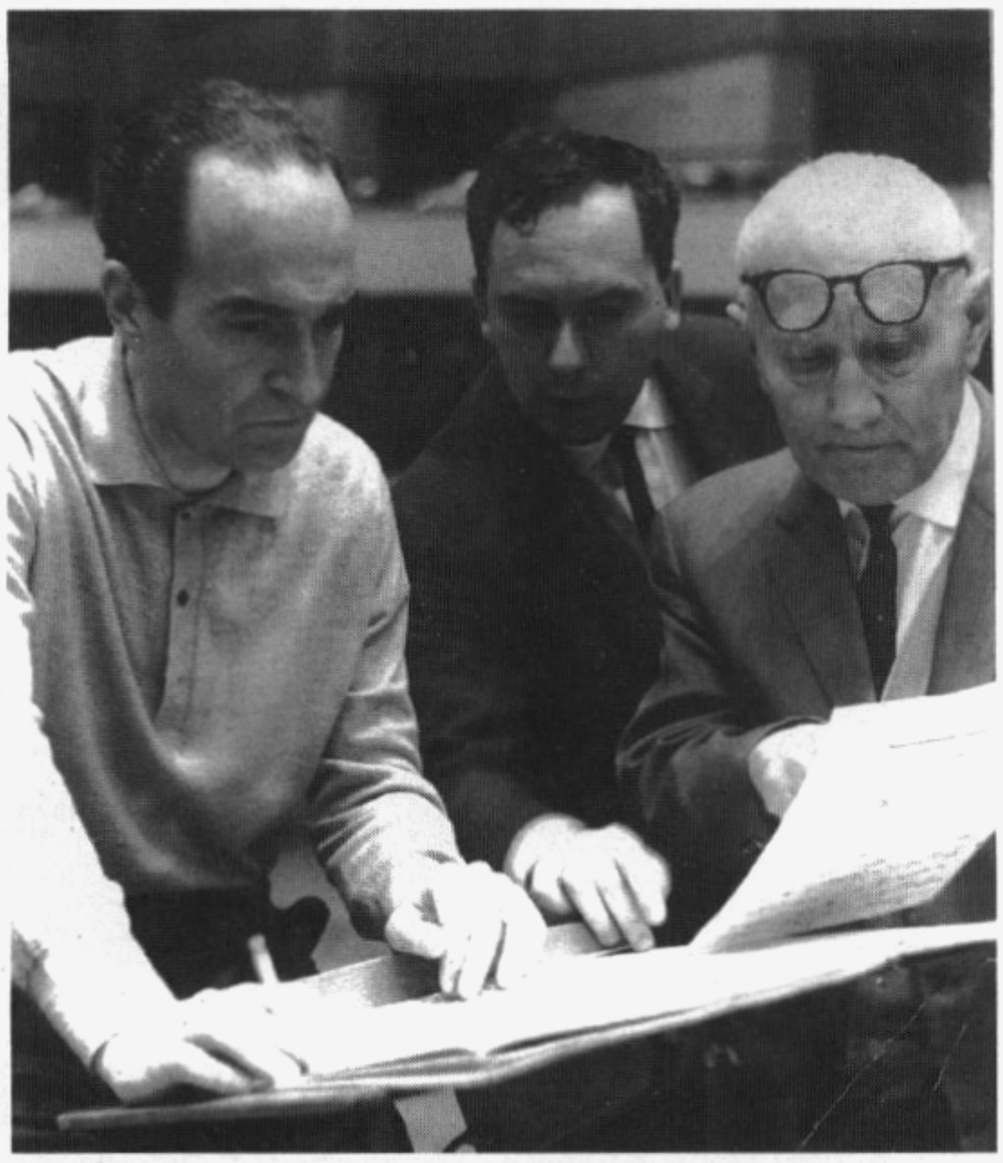
A los 20 años, cuando estudiaba en París, de paseo con su mamá



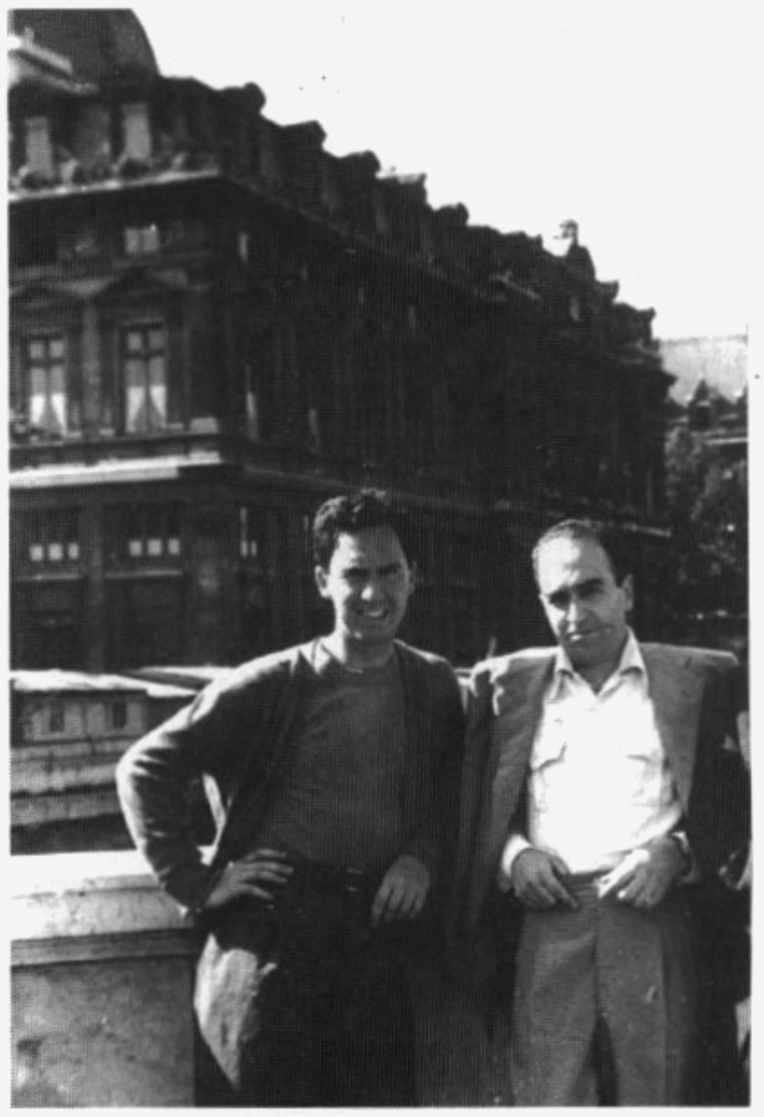
En los campos de trabajo para estudiantes voluntarios en Francia, 1958



El joven



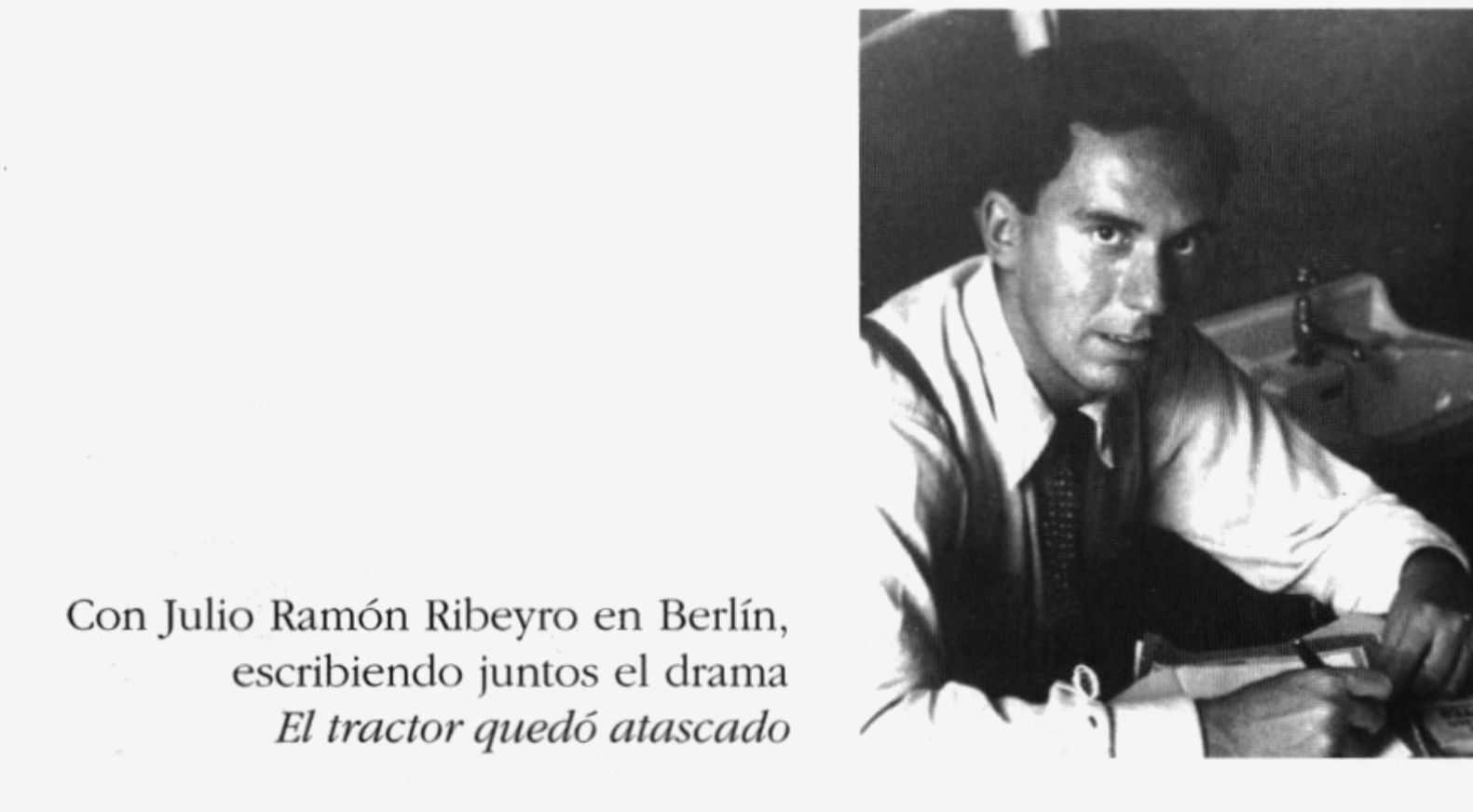
En Bonn, José Malsio, Paco y un miembro de la orquesta de la Beethoven Halle preparándose para el ensayo de *Canto para orquesta,* 1964



Con su buen amigo, el músico Pepe Malsio, paseando por la ciudad de París, 1957



Con Julio Ramón Ribeyro en Berlín, escribiendo juntos el drama *El tractor quedó atascado*



Paco con miembros de la Orquesta de Vientos de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, durante el estreno de *Cuatro piezas para vientos*, 1965

El hombre



En su casa ensayando y escribiendo sus composiciones





Diana, Francisco, Paco, Rafaela y Helena posando para la cámara de Manuel Chambi, 1970

Bodas de Plata 1985:
Francisco, Teresa de Pinilla, Rafaela, Diana, Paco, Marisa y Antonio Pinilla Sánchez Concha, y Helena



Los esposos Pinilla García con el Alcalde de Lima, Arquitecto Eduardo Orrego, amigo de juventud



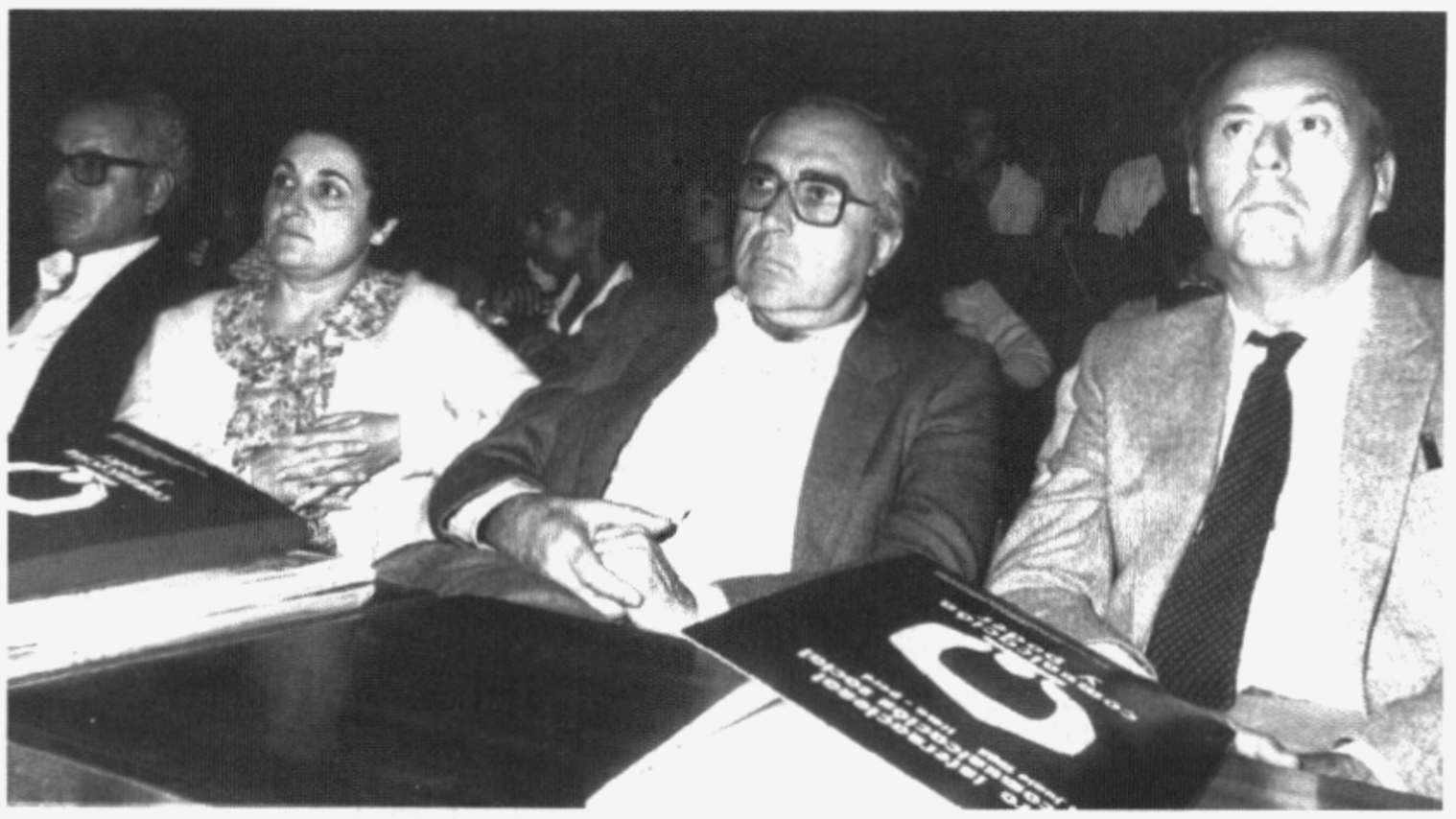
Enrique Pinilla departiendo con el Dr. Heinrich Lübcke, Presidente de la República Federal de Alemania, Lima, 1964



En actividad académica



Paco fue fundador y profesor en la actual Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima



Al lado de Roman Gubern, crítico e historiador del cine español, durante el I Foro Internacional de Comunicación Social en el auditorio de la Universidad de Lima, 1982



Dirigiendo la grabación de *Fabla salvaje*, video producido por la Universidad de Lima, 1984

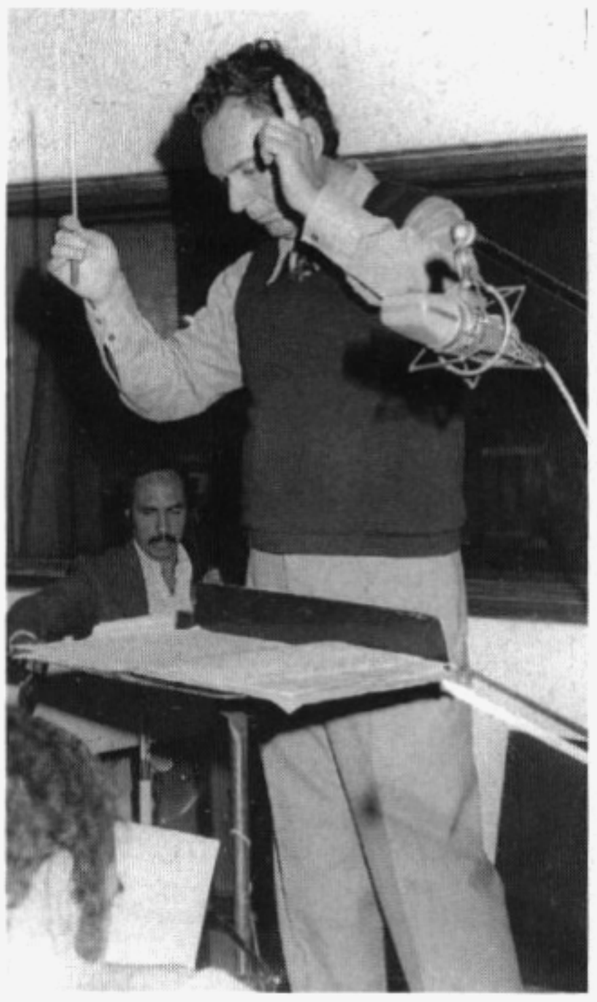


Grupo de profesores y alumnos de la Facultad durante un intervalo del curso de guión dictado por el brasileño Doc Comparato, 1986

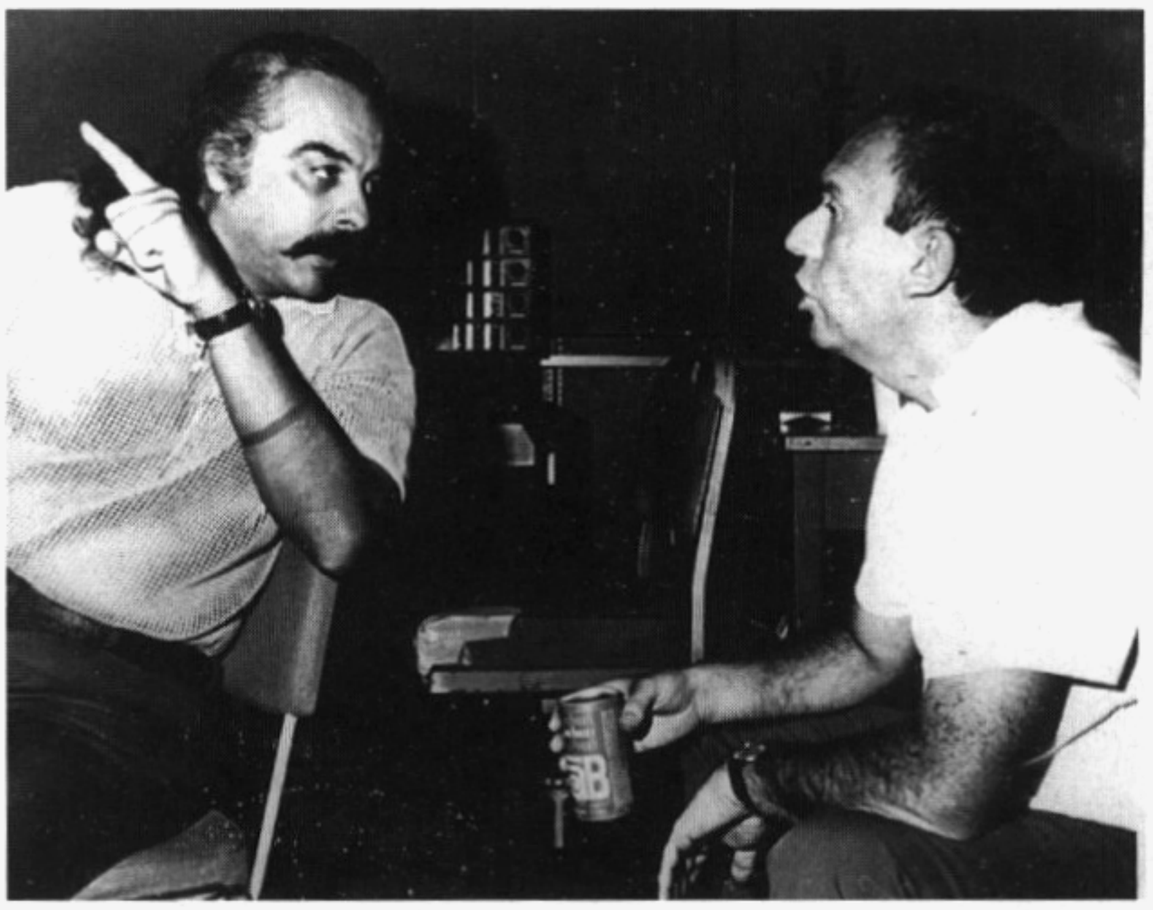
En actividad profesional



Paco dirigiendo la música de la película peruana *Espejismo* en un estudio de grabación en Hollywood, 1972



En Bogotá, dirigiendo en un estudio de grabación la música para la telenovela *Los recién llegados,* 1976

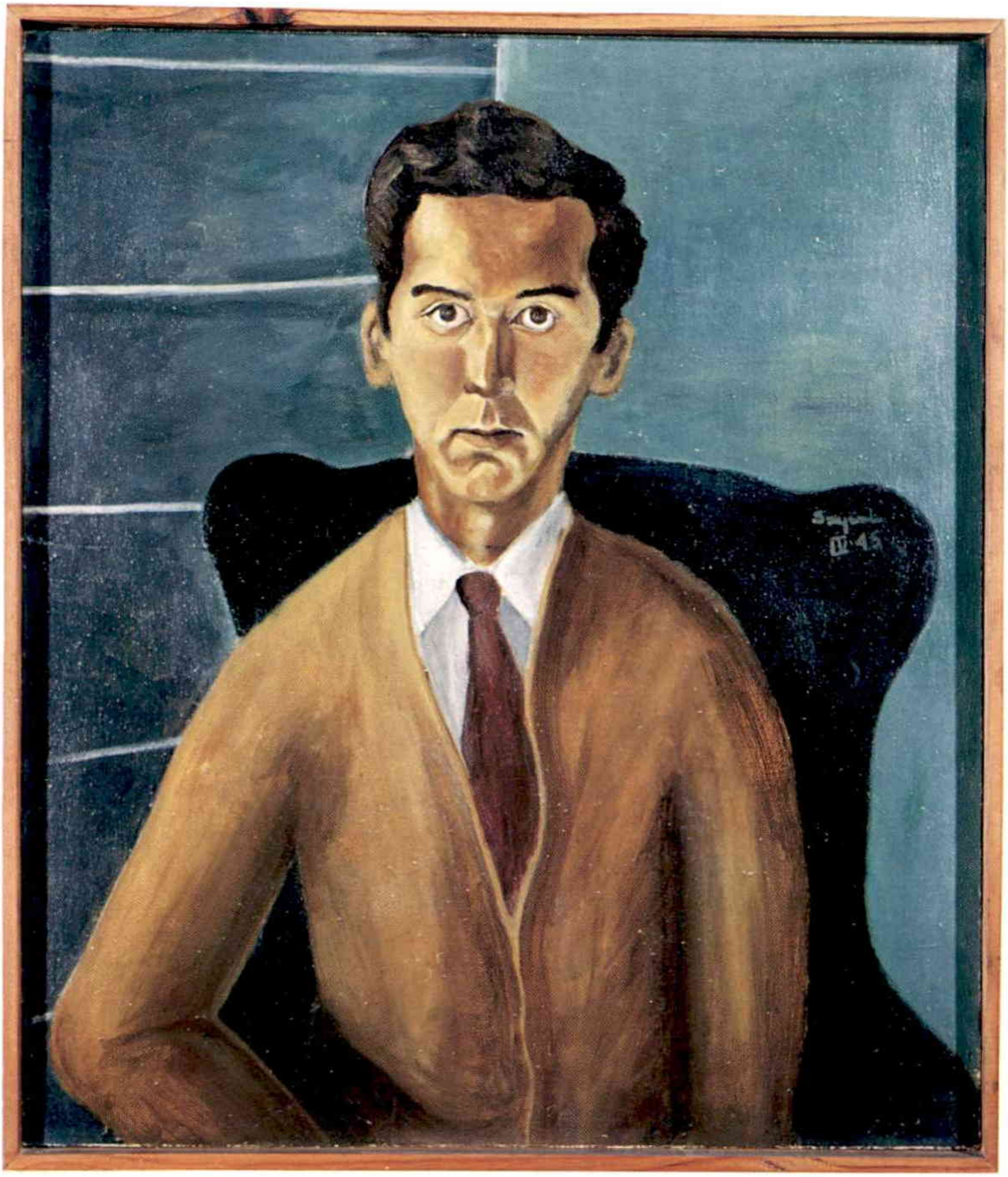


En Hollywood, cineasta Armando Robles Godoy, dilecto amigo, y Paco Pinilla discutiendo pormenores durante la grabación de la película *Espejismo*



Enrique Pinilla, musicólogo Curt Lange, Ilse Wisotzki, Rectora de la Universidad de Lima y Arturo Jiménez Borja, en visita del segundo a esta casa de estudios, 1982

Paco Pinilla
por Fernando de Szyszlo, 1945





Autorretratos



Monstruo con boca verde



Teresa



Tarea escolar firmada con el seudónimo de Llanipi



Un nuevo pueblo ha de nacer

Oratorio bíblico teatral (1948)

texto *Bernardo Roca Rey*

música *Enrique Pinilla*

(bocetos)

UN NUEVO PUEBLO HA DE NACER

Oratorio Bíblico Teatral



BERNARDO ROCA REY

"UN NUEVO PUEBLO HA DE NACER"

ORATORIO BÍBLICO TEATRAL

ORIGINAL DE:

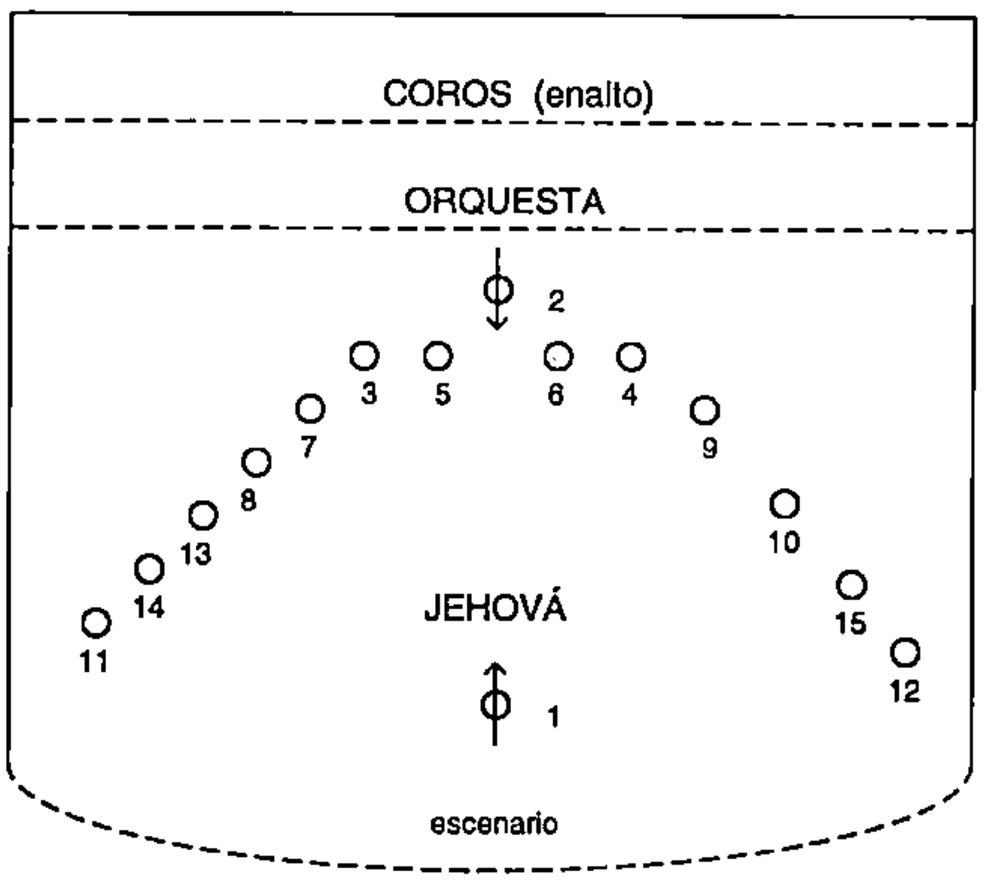
BERNARDO ROCA REY

MÚSICA DE:

ENRIQUE PINILLA

DRAMATIS PERSONAE

I.- JEHOVÁ
II.- PROFETA
IIII.- LOT
IV.- LA MUJER DE LOT
V.- HIJA MAYOR
VI.- HIJA MENOR
VII.- ANGEL I
VIII.- ANGEL II
IX.- LUJURIA
X.- GULA
XI.- PEREZA (Mujer)
XII.- ENVIDIA (Mujer)
XIII.- AVARICIA
XIV.- SOBERBIA
XV.- IRA



LOS SIETE VICIOS ENCARNAN AL PUEBLO DE SODOMA

En un momento dado, la SOBERBIA y la AVARICIA, son los yernos de Lot

TRAJES CONTEMPORÁNEOS OSCURO O DE ETIQUETA

"Un nuevo pueblo ha de nacer"

de
Bernardo Roca Rey

Musica de
Enrique Pinilla

GSCHIRMER'S
ROYAL BRAND
No. 56—12 Staves
PRINTED IN U. S. A.

Antes del prólogo
Lento ♩=66

Fin del Prólogo

Primer Acto
Lento ♩=66

Sopranos 1. y 2.

Contralto
Tenor 1.

Bajos 1. y 2.

Violin 1 y 2.

Viola y Cello

2. Trompeta en Si♭

Gong y Tambor

A

B

C

Solemne

(Timb)

Platillo y Timbales

mf

Texto

Ehm... dies

alegría

acido

Piano

Campanólogo

Cello

mf

dim.

p

Cello

3

mf

p

3

Texto

No . . . . . llegado

Cello

mf

Segundo Acto.

H Lento ♩= 66

Texto

Todo . . . . .

. . . engaño.

Viol. 1

mf

mf

dim.

p

cresc.

poco a

Viol. 2

mf

mf

dim

p

cresc.

poco a

Viola

mf

mf

dim.

p

cresc.

poco a

Cello

mf
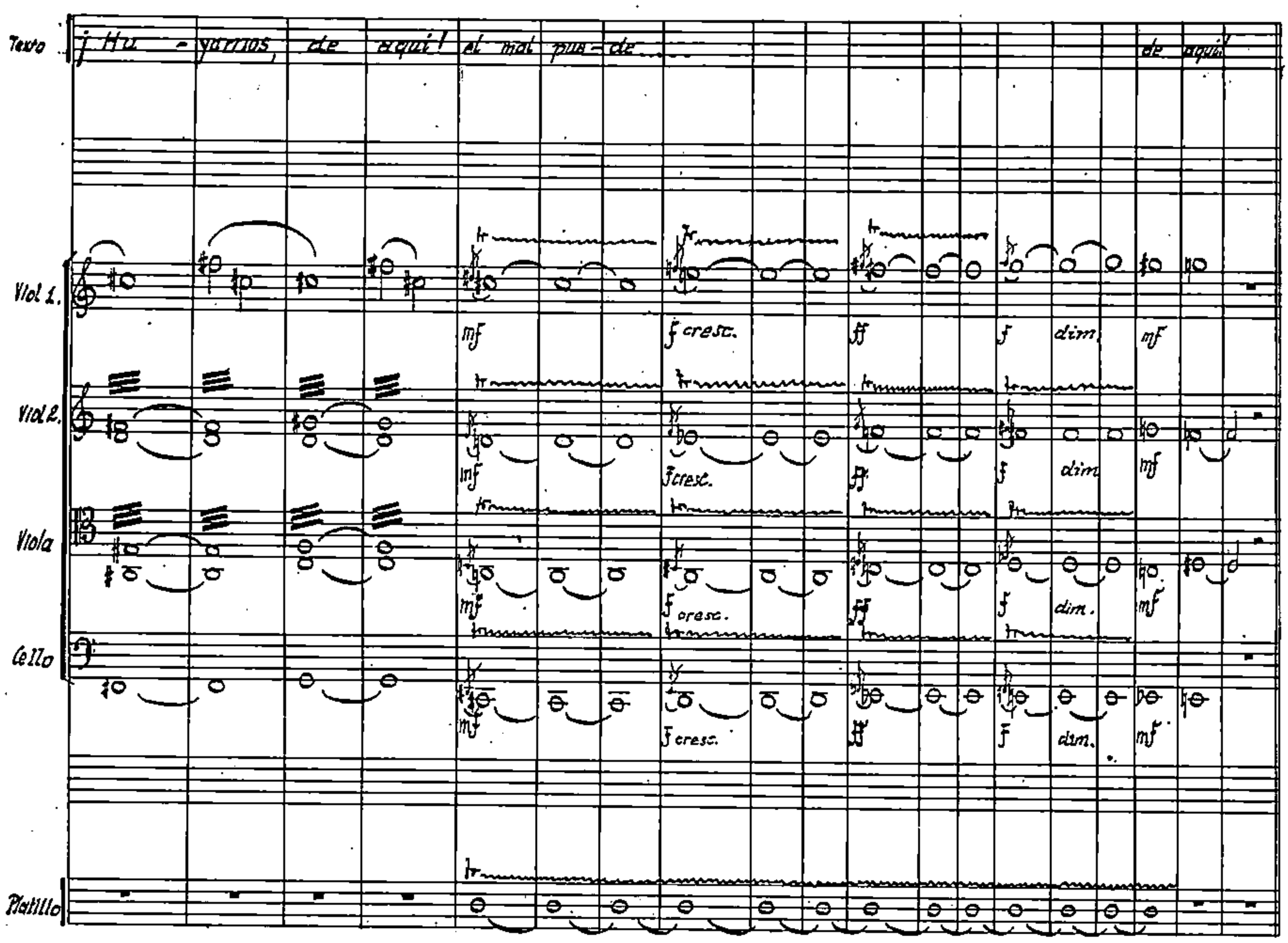
mf

dim.

p

cresc.

poco a



Tercer Acto.

I

Lento ♩ = 66

8va

Piano Solo

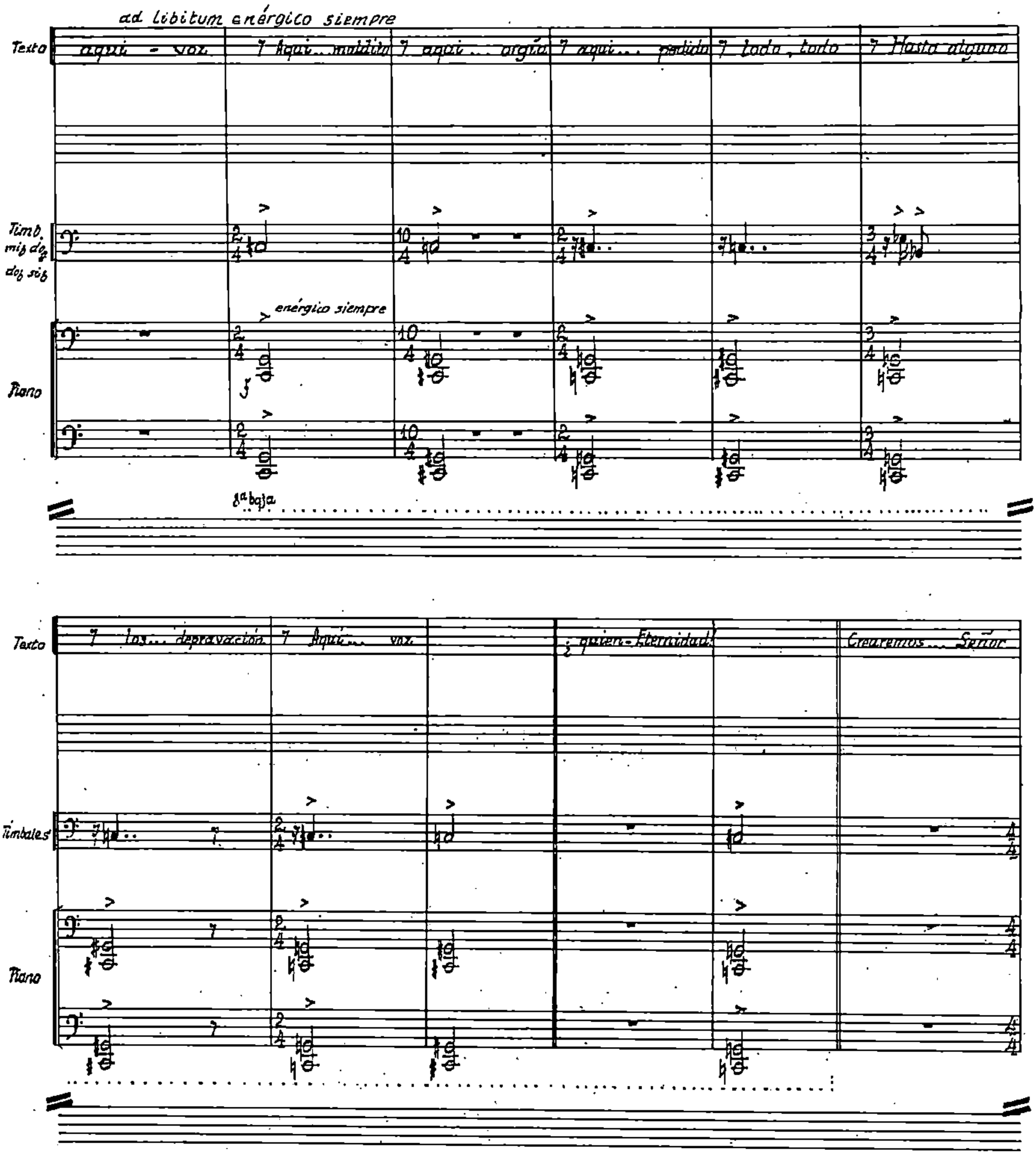
pp legato siempre

8va baja

D

Lento ♩= 66

ad libitum enérgico siempre



GSCHIRMER'S
ROYAL BRAND
No. 44—12 Staves
PRINTED IN U. S. A.

F

Texto

Gong

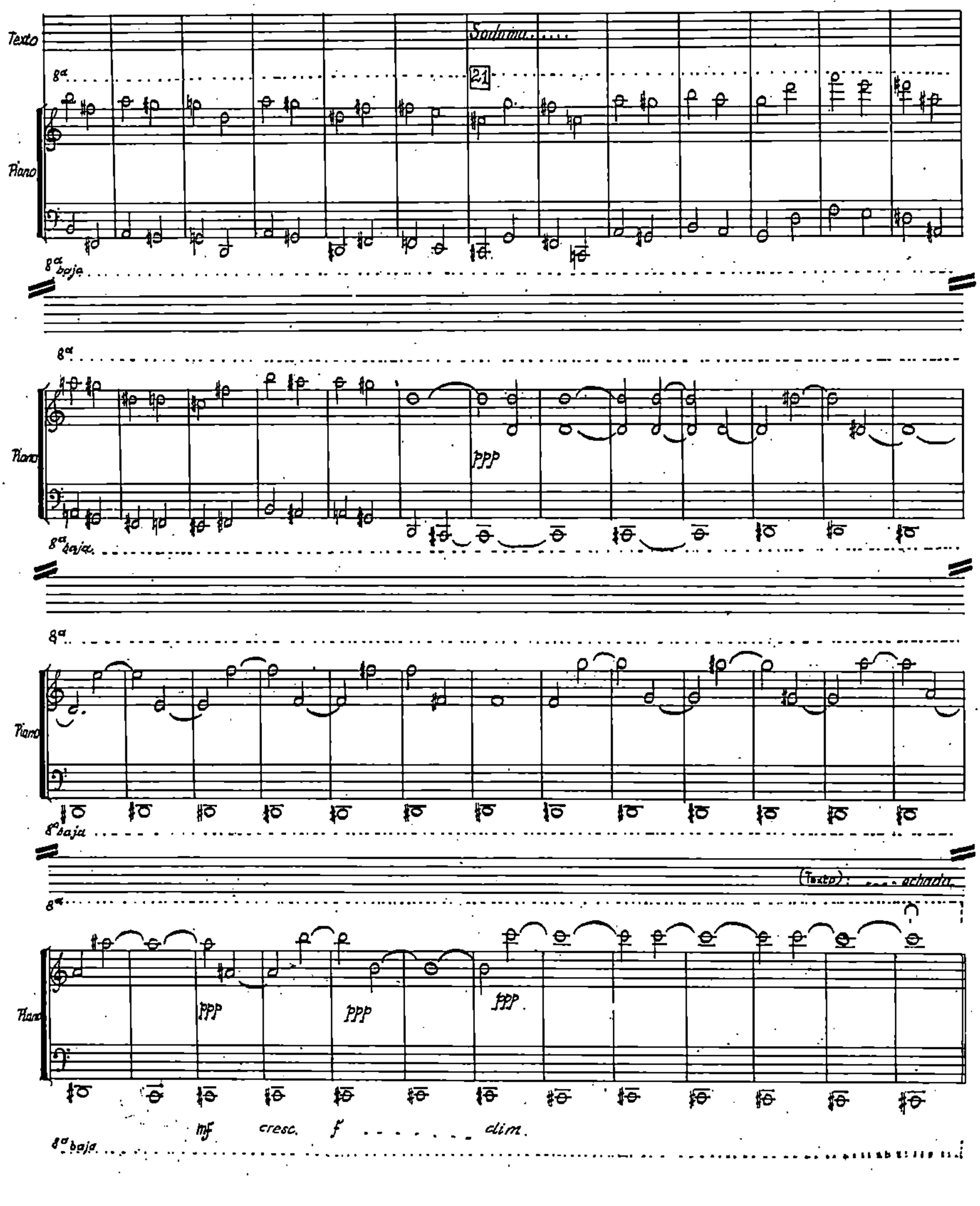
Tambor

Timbales

Piano
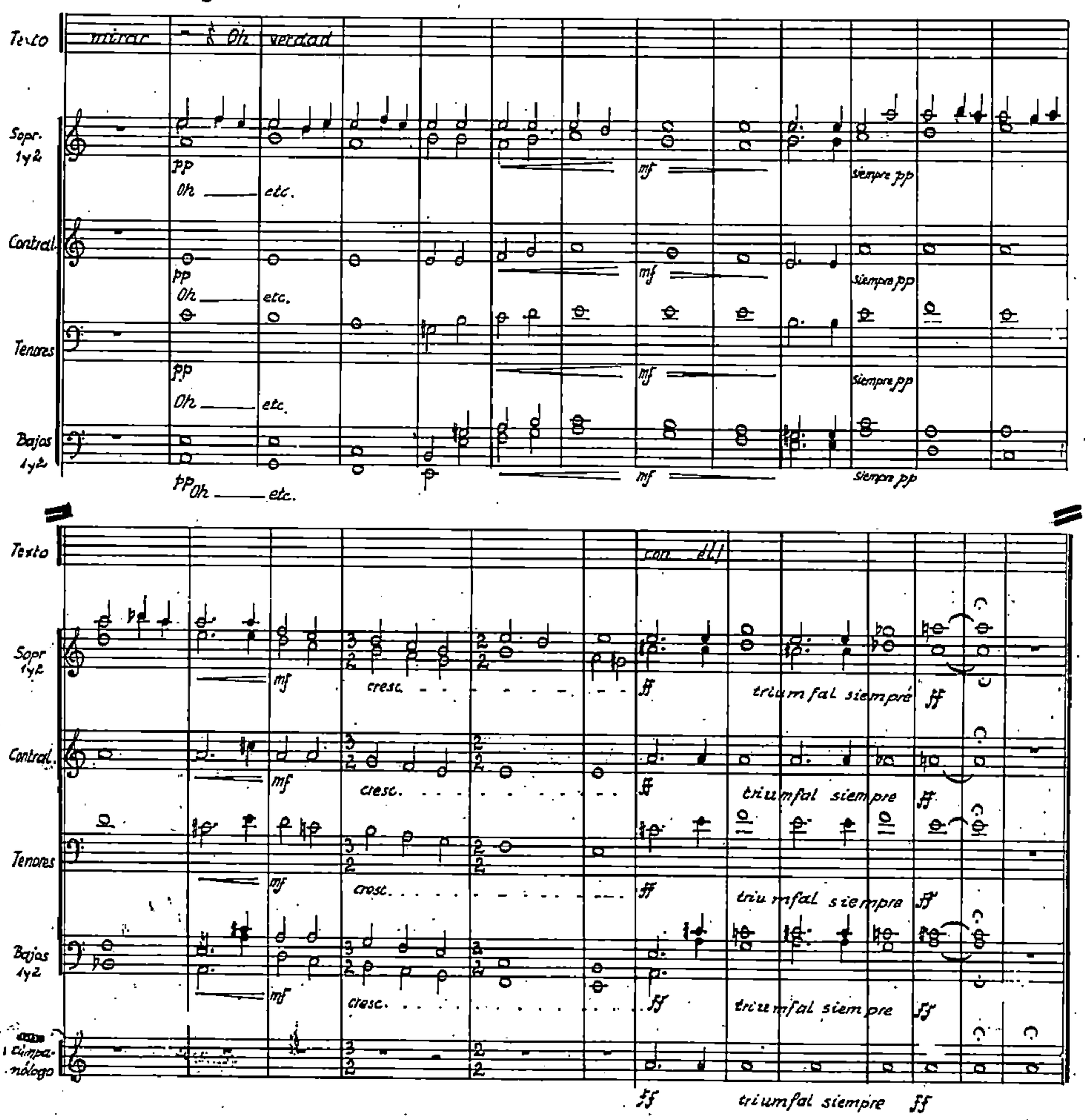
Largo ♩ = 52.

Cello


Texto
Piano
8ª
Sonrisa....
21
8ª baja
8ª
Piano
ppp
8ª baja
8ª
Piano
8ª baja
(Texto): ... echando
8ª
Piano
ppp
ppp
ppp
mf
cresc.
f
clim.
8ª baja

J

Largo ♩ = 52



Musica para "UN NUEVO PUEBLO HA DE NACER" de Bernardo Reina Rey
compuesta por Enrique Pinilla 1918.-