

Eduardo Ariel Nuñez Cosco
(Lima, 1999)

Compositor y pianista, egresado de la carrera de Composición Musical de la Universidad Nacional de Música. Su obra se ha presentado en escenarios internacionales y programado en festivales de música contemporánea como el Encontre de Compositors (Mallorca, España), Uuden Musiikin Lokakuu (Oulu, Finlandia), Bled Contemporary Music Week (Bled, Eslovenia) e Ignite the Arts Festival (Penticton, Canadá), así como en EXPERIMENTA y el Festival Internacional de Compositores (Lima, Perú). Participó en la primera edición de LAFCI Latinoamérica (Buenos Aires, Argentina), programa dedicado a la música para cine, donde su obra fue revisada por el compositor ganador del Emmy Carlos Rafael Rivera. Este año fue seleccionado para estrenar una obra con la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario (OSNJB) bajo la dirección del maestro Pablo Sabat, en el marco del ciclo "Las 9 sinfonías de Beethoven", donde presentó *El relato del mitómano* para orquesta sinfónica, en la sala principal del Gran Teatro Nacional.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical , Vol. 10, N° 1, enero–junio, 2026. ISSN: 2521–8565/ E–ISSN: 2616–681X

Interpretaciones del imaginario folclórico en la *Pequeña Suite Peruana* de Celso Garrido-Lecca: un análisis musical

Interpretations of the Folkloric Imaginary in Celso Garrido-Lecca's *Pequeña Suite Peruana*: A Musical Analysis

Eduardo Ariel Nuñez Cosco
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
eduardoariel.nc@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-1107-1369

Resumen
La música académica peruana ha recurrido con frecuencia al folclore como un elemento de construcción identitaria a través de procesos de reinterpretación propios, antes que hacer uso de citas literales. En este contexto, la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca, perteneciente a su segundo periodo compositivo, se caracteriza por la integración de referentes culturales andinos y costeños dentro de un lenguaje contemporáneo. Este trabajo analiza cómo la obra elabora un imaginario folclórico mediante procedimientos musicales como la pentatonía, texturas polifónicas, ostinatos rítmicos, politonalidad y gestos inspirados en instrumentos y conceptos tradicionales. El estudio, realizado desde un análisis musical libre, evidencia que cada una de las seis piezas de la suite reelabora simbólicamente elementos asociados a prácticas y estéticas del folclore peruano, configurando una síntesis personal donde tradición y modernidad conviven dentro del pensamiento creativo del compositor.

Palabras clave
Pequeña Suite Peruana; Celso Garrido-Lecca; análisis musical; composición académica peruana; folclore musical

Abstract
Peruvian academic music has frequently turned to folklore as an element of identity construction through processes of reinterpretation rather than literal quotation. Within this context, *Pequeña suite peruana* by Celso Garrido-Lecca, composed during his second creative period, integrates andean and coastal cultural references into a contemporary musical language. This paper examines how the suite constructs a folkloric imaginary through

Como citar: Nuñez Cosco, E. (2026). Interpretaciones del imaginario folclórico en la *Pequeña Suite Peruana* de Celso Garrido-Lecca: un análisis musical. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 247–278.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.297

compositional procedures such as pentatonic collections, polyphonic textures, rhythmic ostinati, polytonality, and gestures evocative of traditional instruments and performance practices. Based on a free analytical approach, the research demonstrates that each of the six movements symbolically reworks elements associated with peruvian folk aesthetics and practices. The suite thus articulates a personal synthesis in which tradition and modernity coexist within the composer's creative thought.

Keywords
Pequeña Suite Peruana; Celso Garrido-Lecca; Musical Analysis; Peruvian Academic Music; Musical Folklore

Recibido: 23 de enero / Revisado: 5 de febrero / Aceptado: 15 de marzo

1. Introducción

La presencia del folclore en la música académica peruana ha sido un eje fundamental para la creación de diversas obras a mediados del siglo XX. Este proceso, entendido no como la cita literal de materiales tradicionales, sino como su reinterpretación estética dentro del lenguaje académico, es lo que Aurelio Tello (2001) denomina folclore-creación. Entre los músicos de aquella época, Celso Garrido-Lecca constituye un ejemplo significativo, pues su obra integra técnicas compositivas contemporáneas con referencias, principalmente, a la tradición musical andina (Niño Vásquez, 2015).

En el segundo periodo compositivo de Garrido-Lecca, el cual está comprendido entre 1974 y 1984 según lo estudiado por Nelson Niño Vásquez (2015), se publicó la *Pequeña suite peruana para piano* de 1979. En relación con esta obra, Pedro Che (2022) sugiere que puede entenderse como un intento del compositor por reconectarse con sus raíces nacionales, señalando que cada movimiento rinde homenaje a distintos elementos de la cultura peruana. Sin embargo, a pesar de la investigación de Pedro Che, quien analiza aspectos pianísticos de esta obra junto a otras del repertorio peruano, no existen estudios que aborden la *Pequeña suite peruana* desde un enfoque analítico que considere su dimensión cultural y, en particular, la construcción de un imaginario folclórico en su contenido. Esto permitió que la investigación tuviese desde su inicio un planteamiento claro: examinar cómo el compositor reelabora simbólicamente referentes de la tradición musical peruana en su obra, configurando lo que en esta investigación se interpreta como un imaginario folclórico.

El propósito de esta investigación cualitativa es analizar musicalmente las seis piezas que conforman la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca y examinar cómo en ellas se construye un imaginario folclórico a través de procedimientos compositivos específicos. Se realizó bajo el enfoque de investigación sobre las artes, aplicando un análisis musical de carácter libre e interpretativo, entendido como una estrategia metodológica que permite un enfoque más abierto y sensible a la diversidad de sentidos que la música puede generar (Nagore, 2004). Tal como mencionan Rubén López-Cano y Susana San Cristóbal (2014), el investigador crea sus propias herramientas analíticas de acuerdo con las necesidades del objeto de su estudio. En este sentido, el análisis busca reconocer las formas en que la obra reelabora simbólicamente referentes de la tradición musical peruana, lo que permite comprender posibles decisiones relacionadas con el proceso creativo del compositor.

2. Antecedentes

2.1.Garrido-Lecca en la música peruana contemporánea

La obra de Celso Garrido-Lecca ocupa un lugar central en la música académica peruana del siglo xx. Nelson Niño Vásquez (2015) recoge la periodización que el propio compositor atribuye a su producción: un primer período entre 1953 y 1973 marcado por la influencia serial; un segundo entre 1974 y 1984 caracterizado por la presencia de elementos folclóricos; y un tercero, iniciado en 1985, orientado hacia una síntesis personal. Esta última etapa es descrita por Iturriaga (1994) como un periodo más libre, emotivo y portador de una profunda latinoamericanidad.

En el primer periodo, Garrido-Lecca estudió desde 1950 en Chile, entre otros, con el compositor holandés Fré Focke; allí se familiarizó con la atonalidad, el serialismo y la politonalidad (Petrozzi, 2024). Esta etapa creativa se caracteriza, además, por una escritura de mayor complejidad técnica y notacional, rasgos que son visibles en obras como *Intihuatana* compuesta en 1967 y *Antaras* de 1968. Tras su retorno al Perú en 1973, inicia su segundo periodo, en el que su música muestra un predominio de elementos folclóricos y populares de la región andina (Niño Vásquez, 2015). Clara Petrozzi (2010) destaca que durante esta etapa su obra manifiesta una búsqueda más evidente de identidad latinoamericana a través del color instrumental, el ritmo y ciertos gestos vinculados a lo popular. Paralelamente, el compositor desempeñó un rol institucional relevante, dictando las cátedras de Composición y Orquestación en el Conservatorio Nacional de Música, del cual fue director entre 1976 y 1979 (Tello, 2001). Fue durante este periodo que se publicó la *Pequeña suite peruana* en 1979, coincidente con su último año en el cargo.

Si bien existen estudios que abordan distintos aspectos de la producción de Garrido-Lecca, entre ellos los análisis estilísticos y orquestales de Claudia Petrozzi (2010, 2024), las aproximaciones históricas y estéticas de Aurelio Tello (2001) y el trabajo de periodización realizado por Nelson Niño Vásquez (2015), los análisis detallados de obras específicas siguen siendo relativamente escasos.

2.2. *Pequeña suite peruana* para piano

La literatura dedicada directamente a la *Pequeña suite peruana* es limitada. El estudio más relevante es el de Pedro Che (2022), quien en su tesis doctoral analiza esta y otras obras del repertorio pianístico peruano contemporáneo desde una perspectiva técnica centrada en aspectos estructurales, rítmicos y, sobre todo, de interpretación al piano. Según el autor, la suite constituye un intento de Garrido-Lecca por reconectarse con sus raíces culturales, en tanto cada una de sus piezas evoca, aunque no de manera literal, tradiciones, danzas o instrumentos peruanos. De manera complementaria, la entrevista realizada por Marino Martínez (2002) al compositor evidencia su comprensión del mundo andino como un "espíritu musical con vida" que atraviesa su obra, lo cual se convierte en un antecedente conceptual significativo para interpretar la suite dentro del marco simbólico del folclore.

Asimismo, hay que considerar que la obra cuenta con dos reelaboraciones posteriores: *Suite peruana,* publicada en 1986 para orquesta de cuerdas y *Poéticas* de 2000 para dúo de guitarras (Garrido-Lecca, 2020). Aunque no existen estudios analíticos sobre estas versiones, su existencia confirma el interés del compositor por transformar y revisitar su propio material en distintos contextos instrumentales.

2.3. El folclore como categoría cultural y musical

La noción de folclore cuenta con una tradición conceptual amplia. José María Arguedas (1964) explica que el término fue propuesto por William J. Thoms al unir *folk* (pueblo) y *lore* (sabiduría), idea retomada también por Richard Mercer Dorson (1961) al señalar su uso desde mediados del siglo XIX. Tanto José María Arguedas (1964) como Barre Toelken (1996) coinciden en entender el folclore como un conocimiento y práctica compartida dentro de una comunidad, transmitida principalmente por vía oral.

En el ámbito musical, Bruno Nettl (2005) asocia el folclore a las tradiciones sonoras que se mantienen en la memoria colectiva de un grupo, mientras que Alan Lomax (1976) destaca su vínculo con la identidad y los valores de una comunidad. Por su parte, Miguel González (2002) entiende la música nacional como una forma particular del folclore, elevada a la categoría de símbolo patrimonial.

2.4. Imaginario folclórico

En distintos contextos artísticos, el folclore no siempre aparece como una reproducción literal de prácticas tradicionales, sino como una evocación simbólica construida a partir de ciertos rasgos culturales reconocibles. En este sentido, determinados gestos musicales pueden funcionar como signos capaces de sugerir un entorno cultural específico. Philip Tagg (2018) describe este fenómeno mediante el concepto de *instant altiplano*, donde la combinación de ciertos timbres, texturas, patrones melódicos e instrumentos musicales permite evocar de manera inmediata un paisaje sonoro asociado, en ese caso, al mundo andino. De manera similar, Roberto Cueto (2002), al analizar la música del *western cinematográfico*, señala que muchas de las sonoridades asociadas a determinados contextos culturales no corresponden necesariamente a prácticas folclóricas históricas, sino a recreaciones estilizadas que funcionan como signos reconocibles dentro del imaginario colectivo.

En esta misma línea, diversos estudios han abordado la idea de un folclore imaginario o reconstruido dentro de contextos artísticos contemporáneos. Elia Moretti (2017), por ejemplo, emplea el término *imaginary folklore* para referirse a procesos en los que elementos asociados a tradiciones folclóricas se reinterpretan y transforman dentro de nuevos lenguajes culturales. Desde esta perspectiva, el folclore no se limita a la reproducción de prácticas tradicionales, sino que puede ser estilizado y resignificado por los compositores dentro de sus propias propuestas estéticas. Bajo este enfoque, el imaginario folclórico puede entenderse como la construcción musical de referentes culturales que evocan tradiciones, paisajes o identidades colectivas sin recurrir necesariamente a su reproducción literal. En el caso de la *Pequeña suite peruana* de Garrido-Lecca, cada pieza presenta una connotación folclórica que se manifiesta desde sus títulos y, por consiguiente, desde la perspectiva creativa del compositor, también en su contenido musical.

3. Método

Esta investigación se desarrolló bajo un enfoque sobre las artes, ya que se analizaron las representaciones del imaginario folclórico en la obra de Garrido-Lecca, utilizando a la *Pequeña suite peruana* como objeto de estudio desde un punto de vista teórico (Borgdorff, 2010). El paradigma constructivista dirigió la investigación, pues en este las conclusiones no son una verdad absoluta, sino una aproximación que tiene como fin el comprender de mejor manera un tema. Según Manuel Flores (2004), en este paradigma no existen realidades únicas y determinadas, sino que responden a la percepción de cada individuo e investigador. El enfoque fue cualitativo, tal como mencionan Balcázar Nava *et al.* (2013) al señalar que

el propósito de este tipo de investigación es explicar y obtener conocimiento profundo de un tema, además de ser flexible en su desarrollo de estudio.

Para alcanzar los objetivos de la investigación se empleó como técnica principal el análisis musical. Según María Ester Grebe (1991) y María Nagore (2004), el análisis musical es una disciplina que encaja con los conceptos de la investigación sobre las artes, ya que no requiere la práctica de un instrumento, sino que va acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarios, en otros contrapuestas o simplemente diferentes. La investigación se desarrolló bajo un enfoque analítico de carácter libre aplicado de forma interpretativa y flexible, con el fin de establecer relaciones entre los elementos estructurales de la obra y los significados que estos pueden generar. En este tipo de estudios, es válido que el investigador elija las estrategias, técnicas o rutas metodológicas necesarias para responder las preguntas de investigación (López-Cano y San Cristóbal, 2014). De esta manera, la investigación integró la observación detallada de la partitura con una lectura analítica y simbólica que busca comprender la dimensión estética referente al imaginario folclórico presente en la *Pequeña suite peruana*.

3.1. Análisis musical libre

Para realizar el análisis musical se utilizó un enfoque de análisis libre, pues resulta ser el más adecuado para los objetivos de la investigación y sobre todo en relación con la obra estudiada. Este se desarrolló a partir de la observación de gestos musicales en la partitura, estructuras rítmicas, armonías, texturas y motivos que sugieren vínculos con prácticas o símbolos culturales. Como menciona Kofi Agawu (2004), el análisis libre no significa falta de rigor, sino una atención más sensible a los parámetros que realmente articulan el discurso musical. Si bien se consideraron otros métodos analíticos, especialmente el análisis tripartito –neutro, poiésico y estésico–, expuesto por Jean-Jacques Nattiez (1987), se optó por abordar el análisis desde una perspectiva más flexible, sin aplicar un método rígido. Sobre la flexibilidad en el análisis musical, Nicholas Cook (1994) señala que el análisis no puede limitarse a estructuras internas, sino que debe abrirse al contexto, a la función y al significado cultural de la música. Respecto al análisis de los datos, este fue de carácter deductivo. Según Aurora Palmett Urzola (2020), este método se inicia a partir de conceptos generales y transita hacia la experiencia concreta, por lo que resultó adecuado para esta investigación, al permitir relacionar categorías teóricas con la interpretación de los gestos y elementos musicales observados en la obra.

3.2. Selección de la obra y revisión contextual

La primera etapa consistió en la revisión contextual y documental. Se recopilaron fuentes bibliográficas, partituras, grabaciones y declaraciones del propio compositor con el fin de contextualizar su obra general dentro de su segundo periodo compositivo. Posteriormente, y con el propósito de definir una pieza que tuviese elementos folclóricos, se consideraron dos obras para el análisis: la *Pequeña suite peruana para piano* y las *Danzas populares andinas para piano y violín.* Se optó por abordar una obra de ensamble reducido que incluyera piano, dado que, como indica Joseph N. Straus (2016), la textura limitada permite explorar con mayor profundidad las relaciones armónicas y estructurales en una pieza musical. Si bien ambas obras presentan elementos folclóricos a lo largo de su desarrollo, se decidió investigar la *Pequeña suite peruana* principalmente por la variedad de contenidos presentes en las seis piezas de la suite, en las cuales cada una evoca lugares, objetos o danzas típicas de distintas regiones del Perú, en correspondencia con sus títulos. En una comunicación personal

citada por Clara Petrozzi, el propio Garrido-Lecca manifestó su interés por la historia y la cultura peruana, así como por los instrumentos precolombinos, aspectos que el compositor consideraba centrales dentro de su pensamiento artístico (Petrozzi, 2024). Además, al ser una obra publicada en el último año de Garrido-Lecca como director del Conservatorio Nacional de Música, su elección para esta investigación adquiere un valor simbólico, pues podría interpretarse como una síntesis de su pensamiento estético y de su vínculo con las raíces peruanas presentes en su segundo periodo compositivo, en correspondencia también con el cierre de su periodo como director.

3.3. Procedimiento de la investigación

Dado que no existía una versión digital de la *Pequeña suite peruana*, se procedió a transcribir la obra en el software *Finale*, utilizando como base la copia disponible en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música, la cual se encontraba únicamente en formato de fotocopia. Esta decisión se tomó debido a que dicha fotocopia presentaba una resolución poco legible. El proceso de digitalización permitió obtener una partitura más clara, facilitar el análisis realizado en esta investigación y, además, preservar el material en formato digital para futuros estudios.

Posteriormente, se desarrolló el análisis musical libre de la obra, con un enfoque flexible e interpretativo, basado inicialmente en la identificación de gestos y motivos que sugieren vínculos con los títulos de cada pieza. Este tipo de análisis parte del reconocimiento de que todo método es, en cierta forma, una metáfora de la obra; no existe análisis sin interpretación (Treitler, 1982). Se examinaron las seis piezas de la *Pequeña suite peruana* identificando motivos, estructuras rítmicas, armonías, texturas y gestos asociados al folclore. Los fragmentos más relevantes fueron presentados como figuras o ejemplos musicales, acompañados de su correspondiente interpretación simbólica.

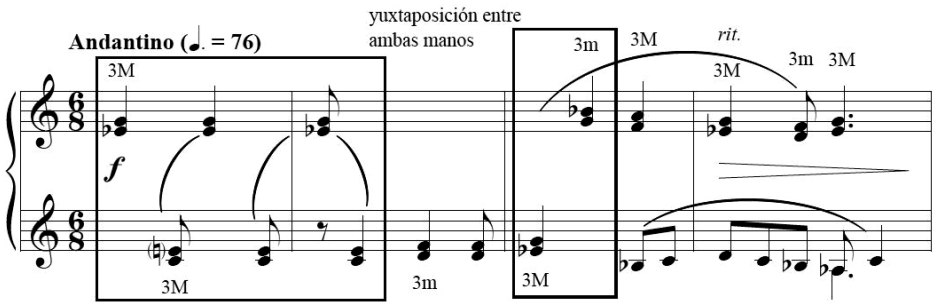
4. Resultados

En esta sección se presentan los resultados del análisis musical libre de la *Pequeña suite peruana para piano*. Cada pieza de la suite se analizó combinando el análisis de la partitura desde su estructura musical con la interpretación de sus posibles significados culturales y simbólicos, aplicando un enfoque abierto y reflexivo propio de este tipo de estudio. Cada apartado de esta sección corresponde a una de las seis piezas que conforman la suite, manteniendo la denominación original de sus títulos.

4.1. Juego de terceras

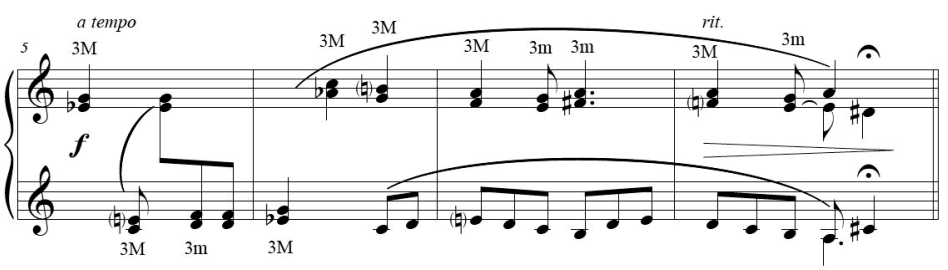
La primera pieza de la suite es la única cuyo título emplea un término estrictamente musical. *Juego de terceras* parece aludir al intervalo de tercera mayor y menor entre dos notas, organización interválica que también aparece en prácticas vocales tradicionales a través de las llamadas *terceras paralelas,* recurso frecuente en distintos repertorios andinos y particularmente en el yaraví (Vega, 2019). Este gesto se mantiene a lo largo de toda la pieza y se señala en el análisis con las siglas *3M* y *3m*, además de manifestarse en la yuxtaposición entre ambas manos mostrada en la Figura 1. La obra presenta una forma *A–B–A'* con un centro tonal cercano a *do* (mayor y menor) y la indicación de *tempo* es *Andantino* (♩. = 76), lo que sugiere un carácter ligero y de movimiento constante.

Figura 1
Primeros cuatro compases de Juego de terceras



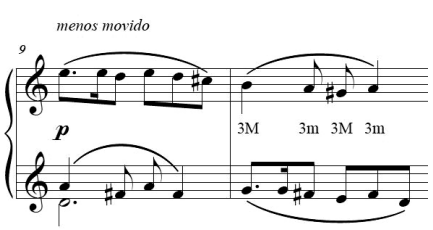
Los compases siguientes continúan desarrollando este mismo material interválico, ampliando el rango armónico mediante un mayor número de terceras entre ambas manos, como se observa en la Figura 2. Este carácter se mantiene hasta el cierre de la primera sección.

Figura 2
Compases 5-8 de Juego de terceras



La sección B introduce un contraste expresivo. Se organiza en torno a *re* mayor y aparece acompañada por la indicación *menos movido*, lo que sugiere una leve distensión del carácter lúdico inicial. Aunque la textura mantiene la presencia de terceras mayores y menores, estas surgen ahora a partir de movimientos melódicos que desembocan en verticalidades armónicas, como puede observarse en la Figura 3.

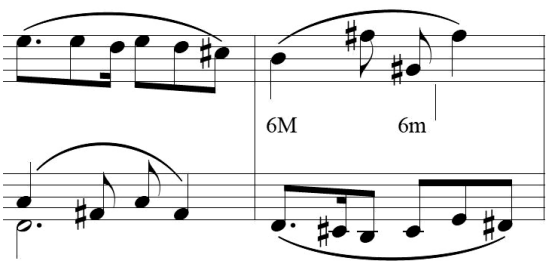
Figura 3
Compases 9-10 de Juego de terceras



Los compases siguientes continúan con un material similar. Hay que destacar lo que ocurre en la Figura 4: en el compás 12 aparece una verticalidad que genera intervalos de sexta mayores y menores, los cuales, por su relación de inversión con las terceras, funcionan como contrapunto armónico respecto al material principal.

Figura 4

Compases 11-12 de Juego de terceras
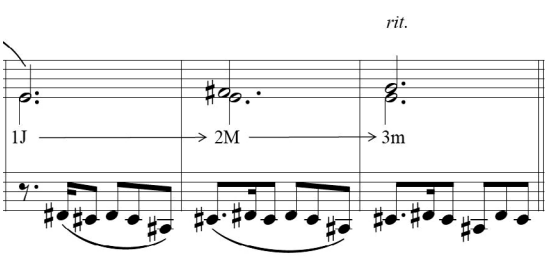


Nota. En el caso de *do-sol*♯ del compás 12 se ha considerado como sexta menor por una consideración enarmónica: *sol*♯ = *la*♭.

Hacia el final de esta sección aparece un gesto que sintetiza el tratamiento interválico de la pieza. Como se observa en la Figura 5, los tres compases muestran una apertura interválica que comienza con un unísono en la nota *mi*, pasa por la segunda mayor en *mi-fa*♯ y culmina *mi-sol*, formando así la tercera menor.

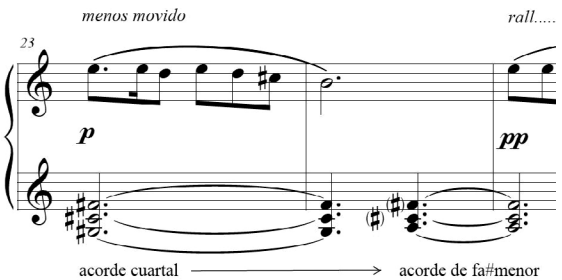
Figura 5

Compases 15-17 de Juego de terceras



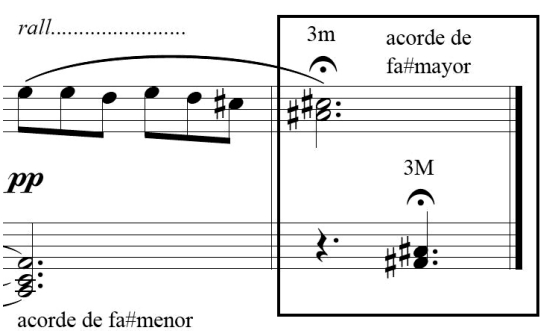
La sección final retoma el material inicial y restablece el centro tonal de *do* (mayor y menor), reafirmando la estructura tripartita *A–B–A'*. En la Figura 6 se observa un acorde cuartal en la mano izquierda, formado por *sol*♯ *– do*♯ *– fa*♯, que luego cambia a *la–do*♯ *– fa*♯*,* interpretado por inversión como *fa*♯ menor. Este procedimiento evidencia nuevamente la reorganización de los materiales interválicos en torno a terceras.

Figura 6
Compases 23-24 de Juego de terceras



Los últimos compases refuerzan este principio estructural. Como muestra la Figura 7, la pieza concluye con un acorde de *fa*♯ menor en primera inversión que luego se transforma en *fa*♯ mayor, presentado mediante una disposición cercana entre ambas manos. Este cierre pone de relieve el juego modal entre mayor y menor que atraviesa toda la obra, así como la interacción lúdica de las dos manos.

Figura 7
Últimos dos compases de Juego de terceras



En síntesis, esta pieza muestra cómo Garrido-Lecca utiliza un elemento puramente musical como un recurso simbólico que genera un discurso identitario dentro de la suite para elaborar el contenido de la pieza. El uso reiterado de *terceras paralelas* puede relacionarse también con lo que en algunos contextos se denomina como *terceras arequipeñas*. No obstante, estudios como los de Raoul y Marguerite D'Harcourt (1990) y Josafat Roel (1990) describen esta práctica como parte de una influencia española y como posible relación con el *gymel* inglés del siglo XIV, respectivamente. En este sentido, más que un simple "juego", el tratamiento de las terceras en la obra introduce un diálogo entre lo académico y lo popular que se desarrollará a lo largo de toda la suite, donde un recurso interválico aparentemente técnico adquiere también una dimensión evocativa dentro del imaginario folclórico del compositor.

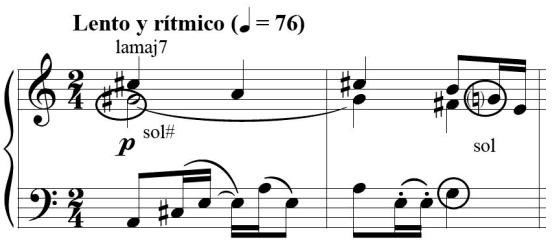
4.2. Negrito de Malambo

La segunda pieza de la suite presenta una connotación simbólica más evidente desde su propio título, el cual alude a una de las zonas más antiguas de Lima: el Rímac. Este lugar se conoció durante la época colonial como "Malambo" debido a la gran cantidad de población afrodescendiente en el área (Che, 2022). Musicalmente, la pieza se construye a partir de un *ostinato* rítmico en la mano izquierda y una melodía en la mano derecha también de carácter reiterativo, lo que permite interpretarla como una alegoría de la vida cotidiana en este espacio urbano, representada mediante un gesto musical insistente y cíclico.

La pieza se inicia con un centro tonal en *la* mayor, que juega con la modalidad de séptima mayor y menor, presente tanto en la melodía como en la armonía. Como se observa en la Figura 8, el *tempo* indicado es *Lento y rítmico* (♩= 76), acompañado por un *ostinato* en la mano izquierda que desarrolla el acorde de *la* mayor en forma de arpegio y concluye con su séptima menor (*sol*). Sobre este soporte, la mano derecha introduce una melodía que se repetirá a lo largo de la obra. El *sol*♯ que aparece en relación vertical con el acompañamiento forma inicialmente un acorde de *la*maj7; sin embargo, la aparición posterior de *sol* natural provoca un cambio modal que aproxima la sonoridad hacia *la*7.

Figura 8
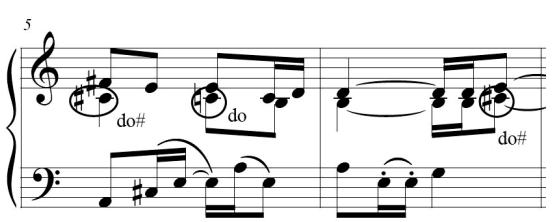
Primeros dos compases de Negrito de Malambo



A partir de este material inicial, la pieza se desarrolla mediante pequeñas variaciones melódicas que mantienen el carácter reiterativo del discurso, caracterizados por el juego modal entre las tonalidades mayor y menor, evidente en los cambios entre las notas *do*♯ y *do* natural, siempre con el *ostinato* de la mano izquierda como soporte armónico (Figura 9).
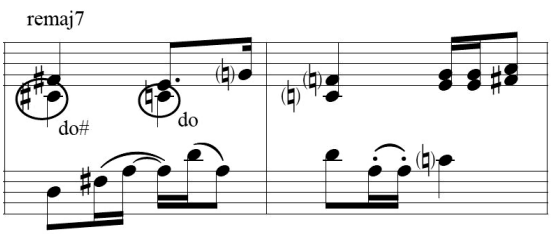
Figura 9

Compases 5-6 de Negrito de Malambo



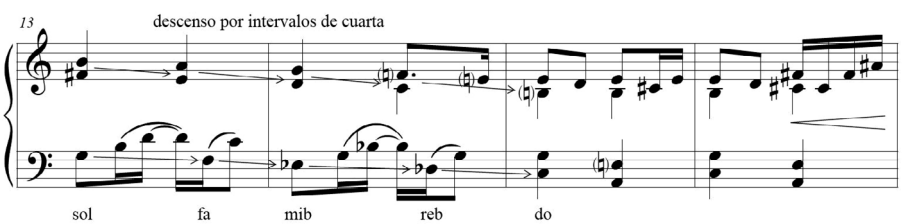
Un cambio más perceptible ocurre a partir del compás 11, donde, sin abandonar el carácter repetitivo, la música introduce mayor movilidad armónica y melódica. Como se muestra en la Figura 10, el discurso se desplaza momentáneamente hacia *re* mayor, generando por verticalidad un acorde de *re*maj7, de nuevo acompañado por el mismo juego modal entre *do*♯ y *do* natural.

Figura 10
Compases 11-12 de Negrito de Malambo



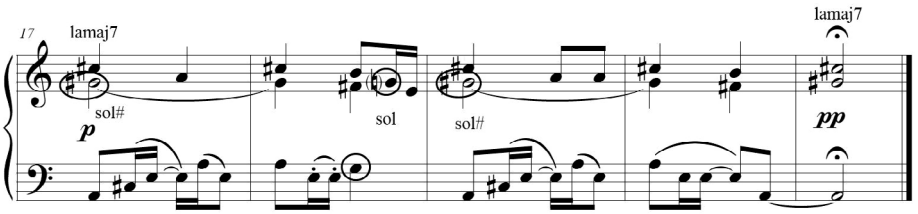
El momento de mayor dinamismo aparece en el compás 13. Allí la melodía introduce un descenso que no había aparecido previamente, construido mediante intervalos de cuarta que descienden por segundas en la mano derecha, mientras el bajo también se mueve por segundas descendentes. Este desplazamiento paralelo entre ambas voces culmina con intervalos de quinta en la mano izquierda, generando un impulso que conducirá a una breve reaparición del material inicial (Figura 11).

Figura 11
Compases 13-16 de Negrito de Malambo



En la sección final, la obra retoma el material de los primeros compases, reafirmando el ámbito de *la* mayor y los característicos cambios modales en la séptima, para concluir al final en un acorde de *la*maj7, como se observa en la Figura 12.

Figura 12
Últimos cinco compases de Negrito de Malambo
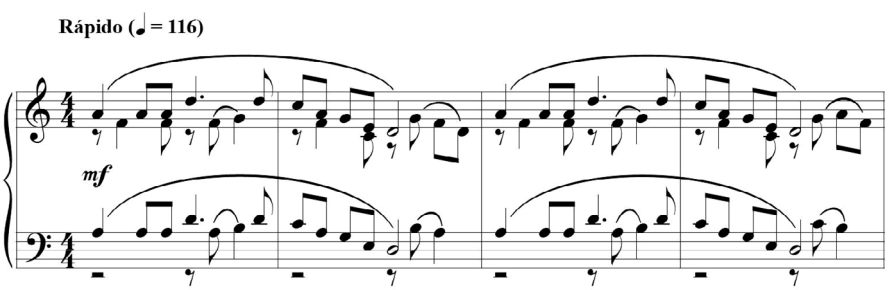


De este modo, la pieza proyecta una energía rítmica constante que puede asociarse con prácticas musicales de raíz afroperuana, especialmente a través de la reiteración gestual del *ostinato*. Más que una representación literal, Garrido-Lecca construye un discurso basado en la vitalidad del ritmo y en una armonía relativamente estable que, no obstante, mantiene interés mediante el juego modal, configurando así un carácter particular dentro del conjunto de la suite y sugiriendo una evocación de ese universo cultural.

4.3. Sicuri

La tercera pieza de la suite se refiere a una expresión musical de los andes peruanos, específicamente a los intérpretes del siku, un instrumento musical milenario. Respecto a lo que significa sikuri, Gerardo Ichuta (2003), afirma que es una palabra aimara que viene de *siku* y *ri*, que juntos significan tocador de flauta de pan.
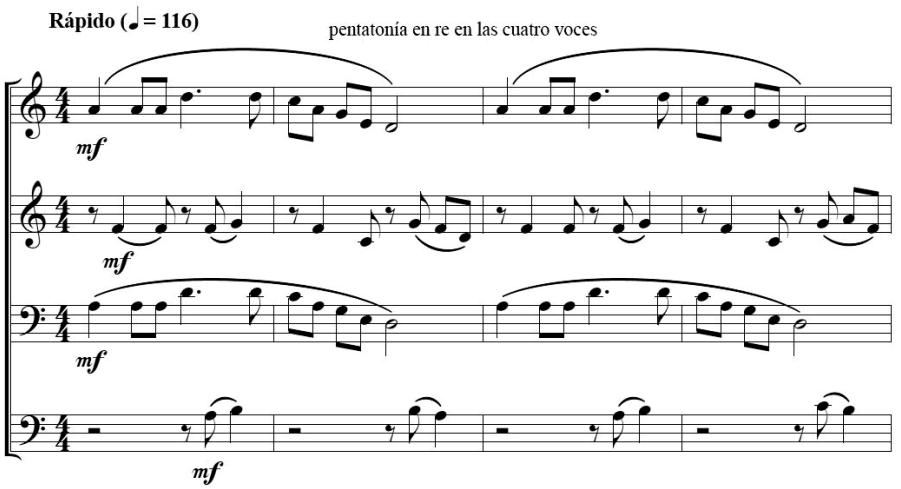
Esta obra está escrita en una textura polifónica de cuatro voces y tiene un desarrollo melódico principalmente pentatónico, como puede observarse en la Figura 13. Asimismo, la indicación de tempo *Rápido* (♩ = 116) se relaciona con el movimiento característico del sikuri.

Figura 13
Primeros cuatro compases de Sicuri
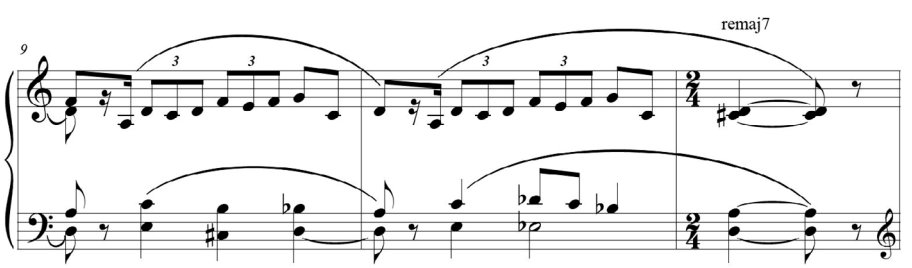


Los primeros cuatro compases presentan a la voz superior que desarrolla una melodía basada en una pentatonía de *re*, duplicada a su vez por la tercera voz, una octava más grave. Por su parte, la segunda y cuarta voz generan un pequeño contrapunto rítmico que interactúa con este material melódico, produciendo diversos intervalos entre las voces. Con el fin de facilitar el análisis, la Figura 14 muestra esta misma sección adaptada a cuatro pentagramas independientes, permitiendo apreciar con mayor claridad el movimiento de cada voz.

Figura 14
Primeros cuatro compases de Sicuri *adaptados a cuatro pentagramas*
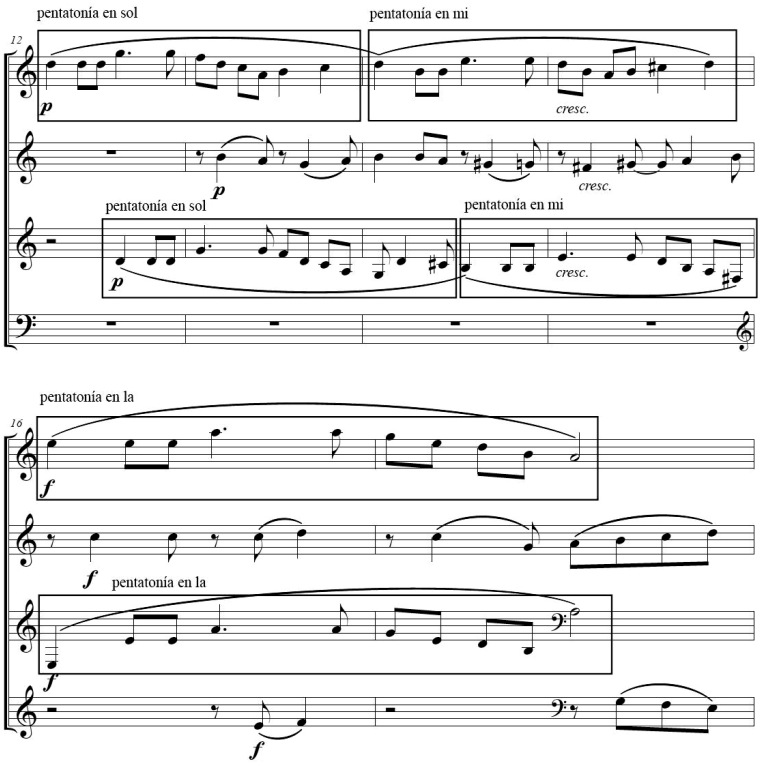


A partir de este punto, la pieza continúa con una escritura a cuatro voces y una segunda frase melódica posterior. Como se observa en la Figura 15, la escritura adopta momentáneamente un carácter más cercano a una relación de melodía y acompañamiento. En esta sección, el uso rítmico de tresillos aporta mayor movimiento, acompañado de cambios armónicos que conducen hacia un acorde de *re*maj*7*.

Figura 15
Compases 9-11 de Sicuri
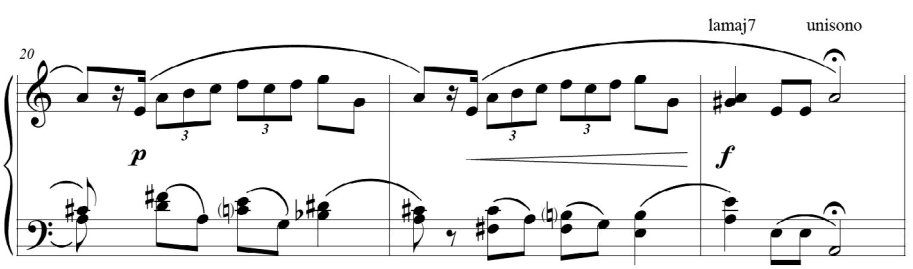


Tras este breve puente, la música retorna a la escritura polifónica, primero a tres y luego nuevamente a cuatro voces. En esta sección aparece un pequeño desarrollo en forma de canon entre la primera y tercera voz, situada una octava más grave. Este procedimiento, además, introduce desplazamientos hacia centros pentatónicos de *sol, mi y la*; mientras que las voces restantes cumplen una función de contrapunto armónico, como se muestra en la Figura 16. Para facilitar su lectura, esta sección también se presenta en cuatro pentagramas separados.

Figura 16
Compases 12-17 de Sicuri *adaptados a cuatro pentagramas*



La pieza continúa con la textura a cuatro voces y establece una pentatonía en *la*. Los últimos tres compases retoman el material presentado previamente en la Figura 15, aunque ahora con un cambio en el ámbito tonal. La obra concluye con un unísono, probablemente entre la primera y la tercera voz, reforzando así el centro tonal de *la*, como puede observarse en la Figura 17.

Figura 17
Últimos tres compases de Sicuri



De este modo, la pieza traslada al piano la esencia colectiva de un conjunto de sikus o un sikuri, recreando su característico tejido sonoro mediante recursos musicales como el canon y la textura polifónica, reinterpretados desde un lenguaje compositivo académico. El resultado es un entramado musical que evoca el trenzado sonoro propio de esta práctica musical andina, donde la interacción entre las voces sugiere una idea de complementariedad y unidad característica de este tipo de conjuntos.

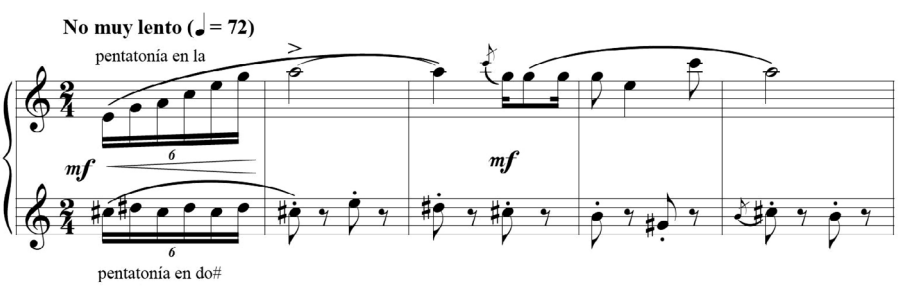
4.4. Quena y antara

La cuarta pieza de la suite lleva por título el nombre de dos instrumentos característicos del Perú. Respecto a la quena, Manuela Ball-Camurdan (2014) señala que se trata de un aerófono perteneciente a las culturas precolombinas, que consta de entre cuatro a siete agujeros para la emisión de sonido. De manera similar, Carlos Sánchez Huaringa (2015) indica que la antara es también un aerófono de origen precolombino formado por varias cañas de diferentes tamaños unidas entre sí. La pieza se caracteriza por la presencia de gestos melódicos floridos y movimientos ágiles que evocan el tipo de articulación propio de estos instrumentos, junto con una politonalidad que, hasta cierto punto, puede relacionarse con las particularidades de afinación que presentan en su práctica tradicional.

En la Figura 18 se presenta el gesto inicial de la pieza: un movimiento ascendente en la voz superior acompañado por una figuración semejante a un trino en la voz inferior, que más tarde se transforma en una relación cercana a la textura de melodía y acompañamiento. Ambas líneas se desarrollan en ámbitos tonales distintos, siendo la superior una pentatonía de *la* y la inferior una pentatonía de *do*♯. Esta figuración a su vez guarda relación con la indicación de *tempo No muy lento* (♩ = 72), lo que sugiere un carácter con agilidad y movimiento.

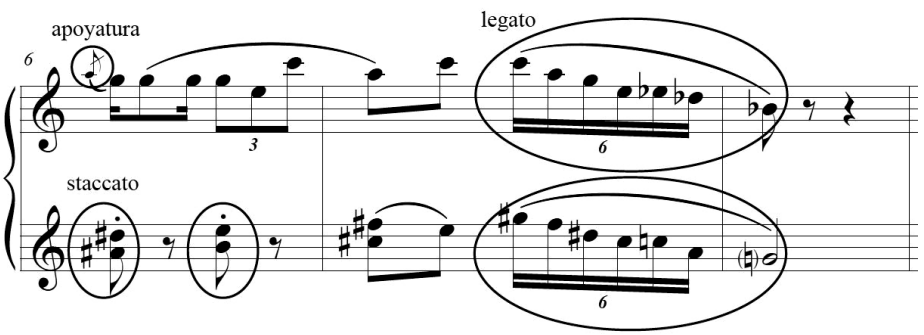
Figura 18

Primeros cinco compases de Quena y Antara



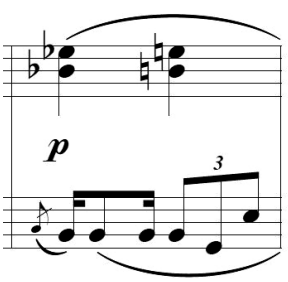
Los ornamentos y articulaciones constituyen otro rasgo distintivo de la pieza. Apoyaturas, *stacatti* y *legati* aparecen con frecuencia en pequeñas frases ascendentes y descendentes que adoptan la forma de escalas pentatónicas, gestos habituales en la ejecución de ambos instrumentos, como se observa en la Figura 19.

Figura 19
Compases 6-8 de Quena y Antara



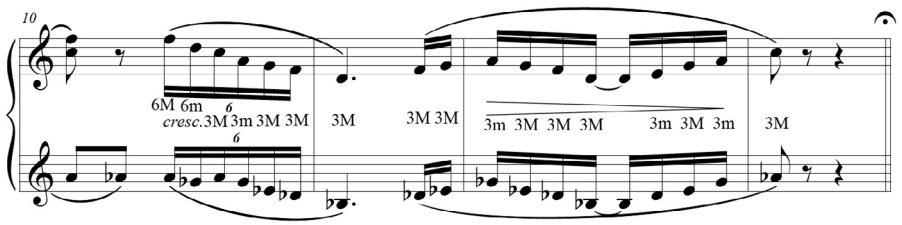
Posteriormente, la escritura introduce intercambios entre las voces. En la Figura 20, por ejemplo, la melodía principal pasa por momentos a la voz inferior. En algunos pasajes aparecen incluso dos voces dentro de una misma línea melódica, lo cual se aparta parcialmente de la idea inicial de representar sólo dos instrumentos. Este recurso puede interpretarse como una decisión compositiva destinada a ampliar la densidad armónica y enriquecer el color sonoro mediante breves armonizaciones.

Figura 20
Compás 9 de Quena y Antara



Un elemento que adquiere mayor protagonismo en la sección siguiente es la verticalidad interválica entre ambas líneas. Como se aprecia en la Figura 21, la superposición politonal se mantiene, pero ahora revela con mayor claridad intervalos de sexta y tercera, tanto mayores como menores. Esta elección podría sugerir una forma de armonización asociada a la interacción entre ambos instrumentos o bien reflejar el interés del compositor por retomar y desarrollar materiales ya presentes anteriormente en la suite.

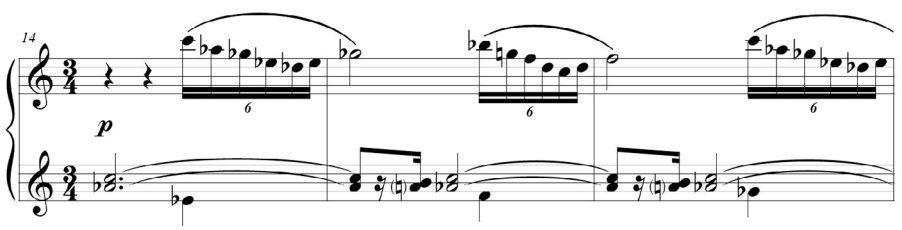
Figura 21
Compases 10-13 de Quena y Antara



Nota. Algunos intervalos de sexta y tercera se han considerado de esa forma por enarmonía.
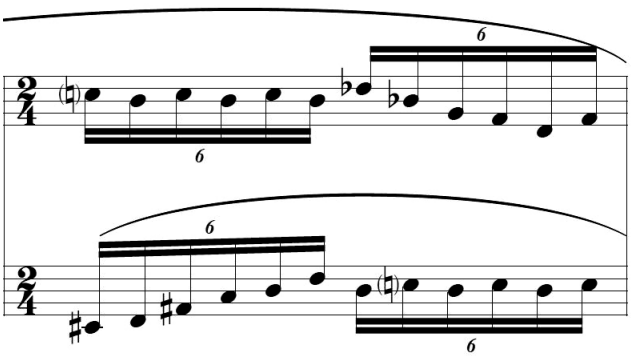
En los compases posteriores, el gesto característico de la pieza continúa desarrollándose sobre todo en la voz superior, mientras la voz inferior adopta una función más cercana a una base acórdica. Esta escritura se observa en la Figura 22 y se mantiene durante los compases siguientes. En este punto, más que un análisis armónico detallado, resulta pertinente considerar la presencia de la politonalidad como un recurso expresivo que se despliega con mayor libertad.

Figura 22
Compases 14-16 de Quena y Antara
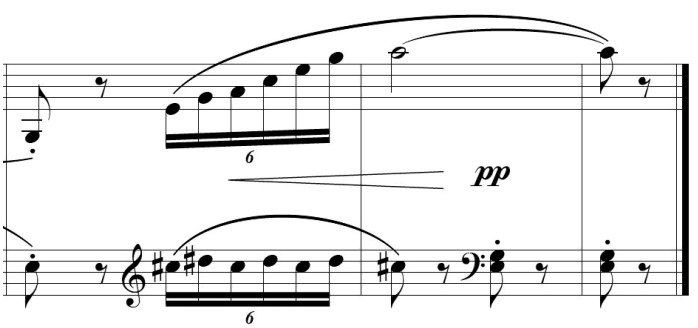


Más adelante se produce un cambio significativo en la distribución del material. Como se muestra en la Figura 23, las voces intercambian los gestos presentados inicialmente en la Figura 18, alternando los movimientos ascendentes y descendentes acompañados de ornamentaciones en forma de trino.

Figura 23
Compase 23 de Quena y Antara



Finalmente, la pieza concluye con una breve referencia al material inicial. La figuración característica reaparece, aunque con una variación en su cierre: la voz inferior introduce las notas *mi–sol* en *staccato* mientras la voz superior culmina en un *la* tras el conocido movimiento ascendente, como se observa en la Figura 24.

Figura 24
Últimos tres compases de Quena y Antara



De esta manera, la pieza plantea una relación de complementariedad entre dos voces que, a pesar de tener superposiciones melódicas, dialogan en equilibrio. Este contraste puede interpretarse como una evocación de la interacción entre distintos timbres dentro de una misma práctica musical, sugiriendo la convivencia de identidades sonoras diversas dentro de una tradición compartida.
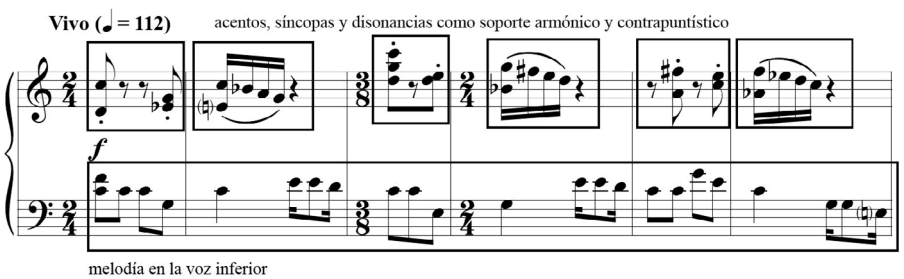
4.5. Torito de Pucará

La penúltima pieza de la suite lleva por título el nombre de una figura de arcilla característica de Pucará, en la región de Puno. Con respecto a este símbolo, Fredy Reyes Apaza (2014) apunta que su función es manifestar la dualidad andina entre el marido y la mujer, siendo una fusión de las energías positiva y negativa orientadas al equilibrio y al bien común. Esta

premisa de dualidad será el pilar para comprender con mayor hondura la pieza, además de guardar relación con la dualidad presente en la Diablada, tal como lo menciona Omar Aramayo Cordero (2017).

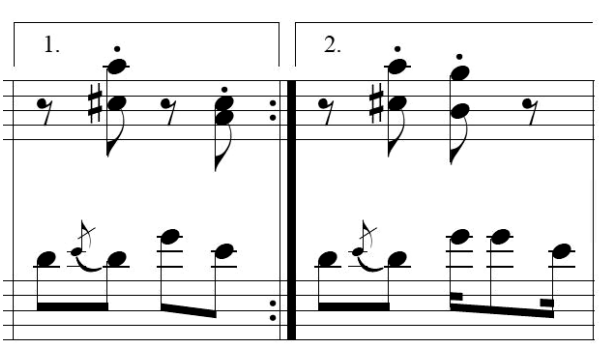
La obra adopta una forma A–B–A' y se inicia con la indicación de *tempo Vivo* (♩ = 112), caracterizada por un movimiento predominante de corcheas y semicorcheas acompañado de cambios métricos constantes entre $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{8}$. En la Figura 25 se observa esta primera sección, donde la melodía principal se ubica en la voz inferior, articulada sobre una pentatonía de *do*, mientras la voz superior introduce acentos y síncopas con ligeras disonancias que aportan dinamismo a la textura. Los gestos rítmicos de la voz superior se construyen a partir de corcheas en *staccato* y semicorcheas en *legato* que responden a los finales de frase de la melodía principal.

Figura 25
Primeros seis compases de Torito de Pucará



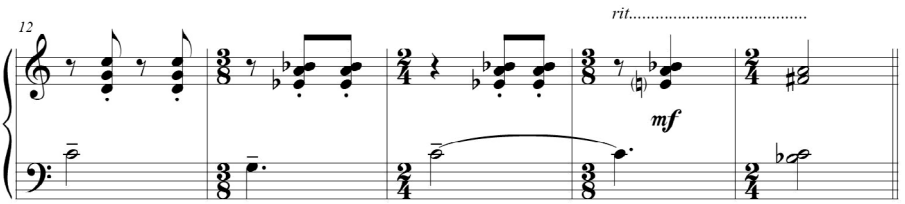
Cabe señalar que esta es la única pieza de la suite que presenta una repetición con primer y segundo final, como se muestra en la Figura 26. Este procedimiento formal refuerza simbólicamente la idea de dualidad que atraviesa el significado cultural asociado al Torito de Pucará.

Figura 26
Compases 10-11 de Torito de Pucará



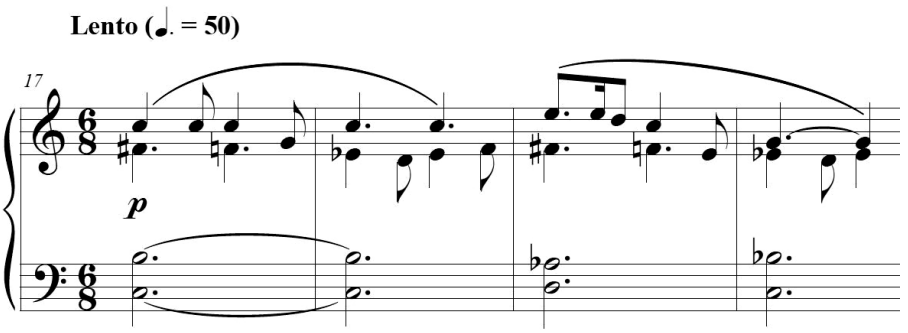
La primera sección concluye con un pasaje de cinco compases, ilustrado en la Figura 27, en el que la voz inferior finaliza su línea melódica y pasa a sostener notas largas entre *do* y *sol*, mientras la voz superior mantiene su carácter rítmico. Ambas voces convergen finalmente en un acorde formado por las notas disonantes ya presentes anteriormente: *la*, *fa*♯, *do* y *si*♭.

Figura 27
Compases 12-16 de Torito de Pucará



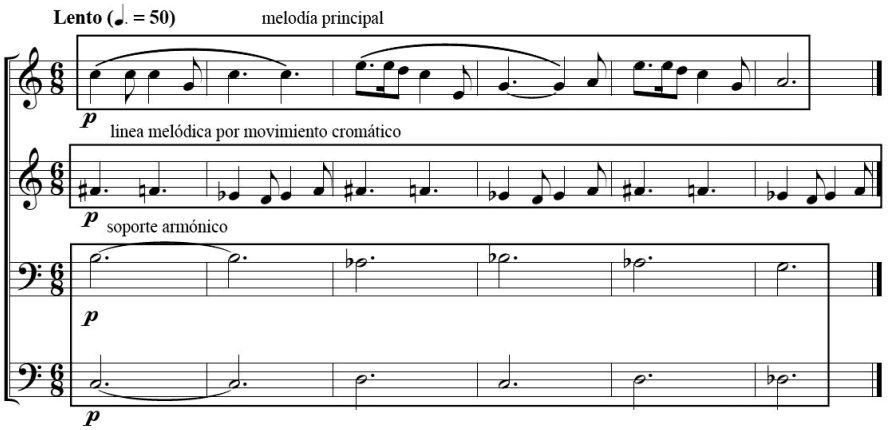
A continuación aparece la sección B, marcada por un cambio significativo de carácter a través de la indicación de *tempo* a *Lento* (♩. = 50). Como se observa en la Figura 28, la textura adopta aquí un tratamiento cercano al coral a cuatro voces.

Figura 28
Compases 17-20 de Torito de Pucará



En esta sección, la voz superior asume la función melódica principal, manteniendo el énfasis en la pentatonía de *do*, mientras que la segunda voz desarrolla una línea cromática y las voces tercera y cuarta articulan el soporte armónico. Para facilitar la lectura de esta escritura, la Figura 29 presenta este fragmento reorganizado en cuatro pentagramas independientes, como se hizo anteriormente.

Figura 29
Compases 17-22 de Torito de Pucará *adaptados a cuatro pentagramas*
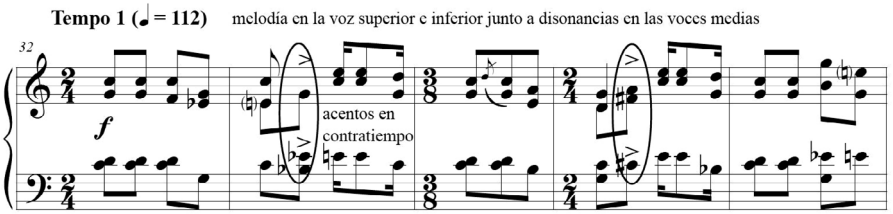


El desarrollo posterior mantiene esta misma disposición coral con breves desplazamientos melódicos en la voz superior. Este contraste de carácter puede interpretarse en relación con la noción de dualidad planteada anteriormente: frente al carácter vivaz de la primera sección, esta parte presenta una atmósfera más contenida y cargada de disonancias. La sección concluye con una frase que cierra el carácter estático generado por la textura coral, tal como se observa en la Figura 30.

Figura 30
Compases 29-31 de Torito de Pucará



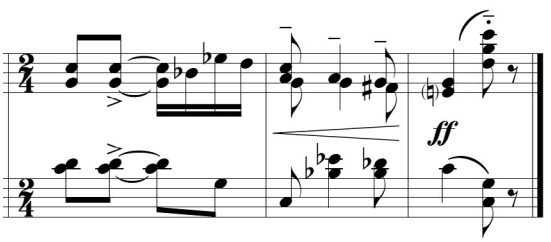
La obra retorna finalmente a una sección A', que introduce ciertas modificaciones respecto al material inicial. En la Figura 31 se observa que la melodía principal permanece en la voz inferior, aunque ahora aparece acompañada por notas superiores que generan armonizaciones con intervalos estrechos y, por consiguiente, nuevas disonancias. De forma paralela, la voz superior asume la melodía principal una octava más alta, con ligeras variaciones y enriquecida por armonizaciones inferiores. A ello se suman acentos en contratiempo en ambas manos, los cuales incrementan el movimiento rítmico de la sección.

Figura 31
Compases 32-36 de Torito de Pucará



La ornamentación presente en esta sección podría relacionarse con la idea de sincretismo implícita en la dualidad simbólica del Torito de Pucará y la Diablada. La Figura 32 muestra los tres compases finales de la obra, donde un movimiento fuertemente sincopado conduce hacia un acorde de *do* mayor, reforzado posteriormente por un último gesto también en forma de acorde y construido por las notas *do–sol–re*.

Figura 32
Tres últimos compases de Torito de Pucará



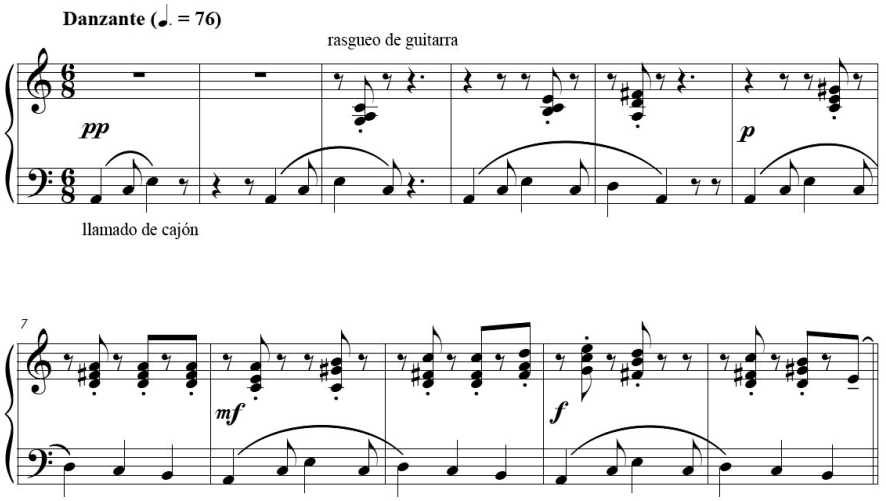
Torito de Pucará articula la tensión simbólica asociada a la dualidad andina. Las disonancias, síncopas y contrastes de carácter entre las secciones traducen sonoramente la interacción entre fuerzas opuestas que, dentro de la cosmovisión andina, se orientan hacia una idea de equilibrio.

4.6. Tondero

La última pieza de la suite es, entre las seis, quizá la más significativa para Garrido-Lecca. Además de ser la de mayor duración, su título, *Tondero*, guarda una estrecha relación con el compositor, originario de Piura, quien además decidió cerrar la *Pequeña suite peruana* para piano con una referencia directa a este género musical de su región. Según Virginia Yep (2018), el tondero tradicional se compone de tres secciones –glosa, dulce o canto y fuga– y ocasionalmente con una introducción caracterizada por el llamado del cajón, además de tener una organización métrica sobre un compás alternado de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Esta estructura será la referencia para el análisis de la pieza.
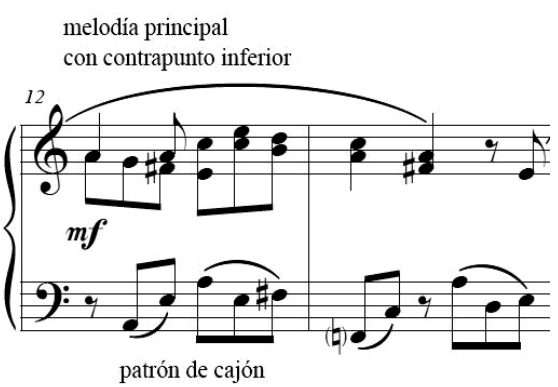
El carácter de *Tondero* es, sin duda, eminentemente dancístico, y así lo refleja Garrido-Lecca al indicar un *tempo Danzante* (♩. = 76*)*. La introducción, mostrada en la Figura 33, abarca once compases en los que la mano izquierda sugiere de forma sutil el llamado del cajón, mientras la mano derecha presenta acordes en contratiempo que evocan los rasgueos de una guitarra. Todo ello se articula en torno a *la* menor, empleando la escala menor melódica y desplazándose entre los grados tonales principales (*IVM–V7–I*).

Figura 33
Introducción (compases 1-11) de Tondero
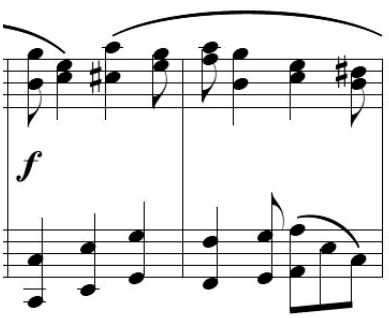


Tras la introducción aparece la Glosa, representada en la Figura 34. En esta sección, la melodía principal se sitúa en la voz superior y es acompañada por una línea intermedia que actúa simultáneamente como contrapunto y apoyo armónico. La voz más grave mantiene el patrón rítmico que continúa evocando el toque del cajón, sosteniendo así el pulso y el carácter dancístico de la obra.

Figura 34
Compases 12-13 de Tondero
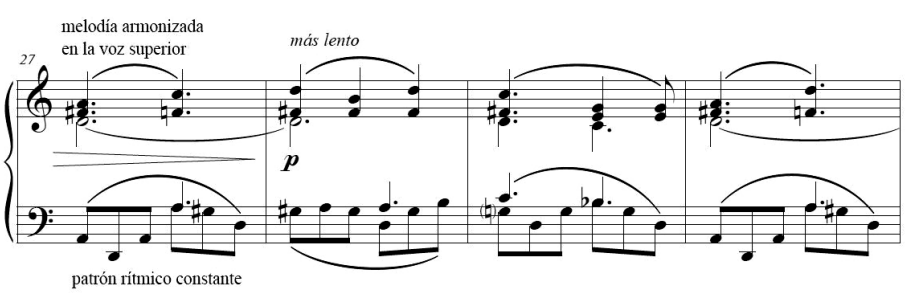


El desarrollo posterior mantiene este mismo planteamiento textural, aunque introduce momentos de mayor densidad sonora. En la Figura 35, por ejemplo, la mano izquierda aparece duplicada a la octava, mientras la mano derecha incorpora armonizaciones directas en la melodía, ampliando el registro y enriqueciendo el tejido sonoro.

Figura 35
Compases 20-21 de Tondero
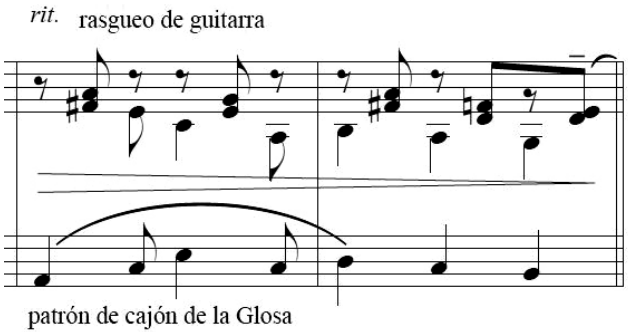


La sección del *Dulce o Canto* introduce un cambio de carácter. En esta parte, el ámbito tonal se desplaza hacia una relación modal entre *re* mayor y menor, acompañado de la indicación *más lento*. Como puede observarse en la Figura 36, la melodía principal permanece en la voz superior, pero adopta un movimiento más reposado con predominio de notas largas, mientras la mano izquierda mantiene el patrón rítmico constante.

Figura 36
Compases 27-30 de *Tondero*
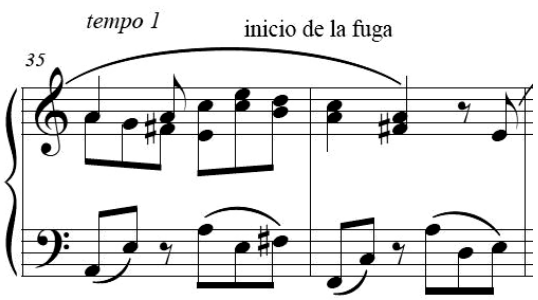


Este tratamiento se mantiene hasta la aparición de un breve puente que retoma elementos de la introducción. En la Figura 37 reaparece el rasgueo de guitarra característico, ahora reforzado por acentos en contratiempo y acompañado nuevamente por el patrón rítmico del cajón en la mano izquierda.

Figura 37
Compases 33-34 de Tondero
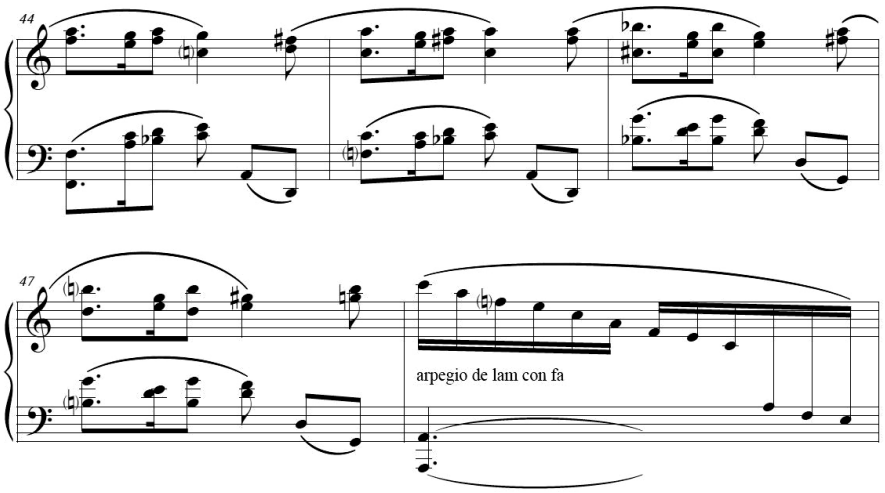


A partir de este punto, la obra transita hacia la sección de Fuga, en la cual se recupera la tonalidad inicial. Los materiales presentados al comienzo de la Glosa reaparecen casi de forma literal, reforzados por la indicación *Tempo I*, como se muestra en la Figura 38.

Figura 38
Compases 35-36 de Tondero
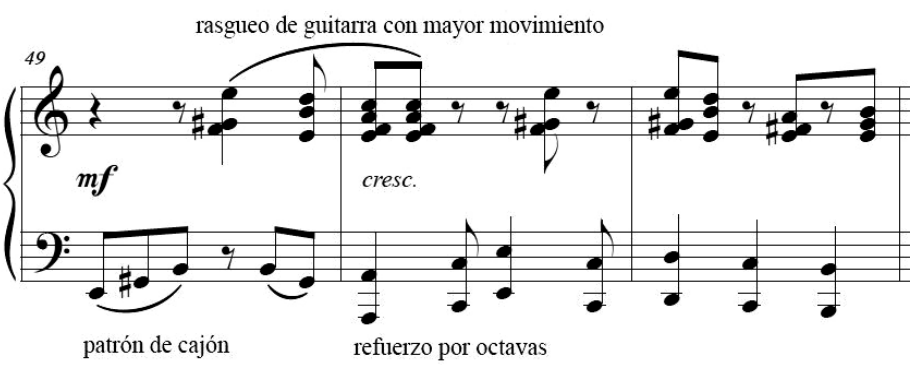


La sección incorpora posteriormente cinco compases de mayor movilidad armónica y rítmica. Tal como se aprecia en la Figura 39, estos compases introducen breves desplazamientos tonales que culminan en un gesto de semicorcheas del arpegio de *la* menor que incorpora la sexta menor (*fa*) y enlaza con la última frase de la *Fuga* y de la pieza.

Figura 39
Compases 44-48 de Tondero
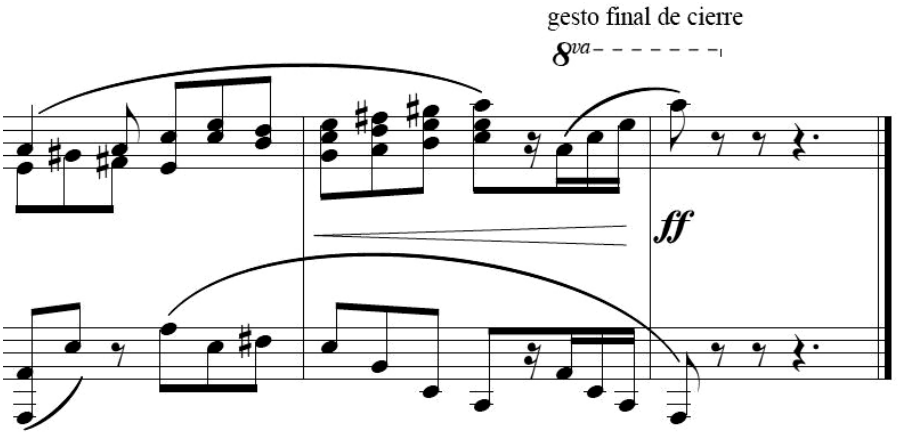


En la sección final, *la* menor vuelve a afirmarse como centro tonal. El patrón rítmico del cajón presente desde la introducción se mantiene en la mano izquierda, ahora reforzado por octavas, mientras la mano derecha retoma el rasgueo de guitarra con mayor actividad rítmica y armónica, como se observa en la Figura 40.

Figura 40
Compases 49-51 de Tondero



La obra concluye con una breve referencia a la melodía principal de la Glosa. Como se muestra en la Figura 41, esta última frase mantiene el acompañamiento rítmico constante en la mano izquierda y finaliza con un gesto amplio que abarca dos octavas entre ambas manos mediante un arpegio de *la* menor.

Figura 41
Últimos tres compases de Tondero



El cierre de la suite con *Tondero* puede interpretarse como un retorno simbólico a las raíces culturales de Garrido-Lecca. La energía dancística, los acentos rítmicos y las referencias directas a este género tradicional condensan una dimensión identitaria particularmente significativa dentro del conjunto de la obra. A diferencia de otras piezas de la suite, donde las referencias al folclore aparecen de manera más simbólica, *Tondero* presenta una relación más directa con el género musical que evoca, manteniendo al mismo tiempo el lenguaje compositivo propio del autor.

5. Discusión

El presente estudio tuvo como propósito interpretar la construcción del imaginario folclórico en la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca, mediante un análisis musical libre que permitió vincular los gestos y procedimientos compositivos con referentes culturales asociados al folclore peruano. Este enfoque reveló que la obra no emplea citas literales, sino que articula reelaboraciones simbólicas que proyectan un folclore imaginario desde la perspectiva del compositor, coherente con lo que Tello (2001) denomina *folclore-creación* presente también en muchas obras de compositores peruanos del siglo XX. Esta interpretación también puede ponerse en diálogo con la propia reflexión estética de Celso Garrido-Lecca sobre el uso del folclore en la creación musical latinoamericana. En una entrevista realizada por Marino Martínez (2002), el compositor advertía que el acercamiento a las raíces culturales puede derivar en dos extremos: por un lado, un "sentido provinciano localista", y por otro, un "sentido universalista desdibujado". Frente a ello, señalaba la necesidad de evitar tanto el simplismo nacionalista como una abstracción desligada del contexto cultural. Desde esta perspectiva, la *Pequeña suite peruana* puede entenderse precisamente como un intento de equilibrar ambas posiciones, al integrar referencias culturales reconocibles dentro de un lenguaje compositivo personal y en constante evolución.

Los resultados obtenidos permiten establecer coincidencias y contrastes relevantes con estudios previos. Por un lado, esta investigación mantiene puntos en común con Che (2022), quien ofrece un análisis técnico y simbólico de la *Pequeña suite peruana* y propone

interpretaciones sobre las asociaciones culturales implícitas en los títulos y gestos de la obra. Mientras su estudio constituye un aporte significativo al análisis del repertorio pianístico contemporáneo, el presente trabajo profundiza en un enfoque más específico y detallado, orientado a comprender con mayor precisión el posible proceso creativo del compositor y, además, aporta una lectura analítica más extensa que evidencia cómo cada pieza construye un imaginario folclórico propio dentro de la suite. Esto permitió atender no solo a los procedimientos técnicos de la suite, sino también una interpretación a las proyecciones culturales y expresivas que emergen del propio contenido musical en el imaginario del compositor.

Asimismo, los hallazgos obtenidos dialogan directamente con las ideas de Aurelio Tello (2001), quien describe que, en la música académica peruana del siglo XX, el folclore no aparece como cita literal, sino como un proceso de estilización y recreación dentro del lenguaje del compositor. La suite confirma esta perspectiva al elaborar gestos evocativos o reinterpretaciones antes que representaciones literales del folclore peruano, relación que también puede vincularse con el concepto de *instant altiplano* propuesto por Philip Tagg (2018), citado anteriormente. En este sentido, las asociaciones culturales identificadas en el análisis de la suite pueden interpretarse como reconstrucciones simbólicas del folclore dentro de un lenguaje compositivo propio, lo que coincide con lo señalado por Roberto Cueto (2002) y Elia Moretti (2017) al referirse a representaciones artísticas que operan dentro de un imaginario folclórico más que como reproducciones históricas de las prácticas tradicionales. De igual modo, los resultados se corresponden con el segundo periodo compositivo de Garrido-Lecca identificado por Niño Vásquez (2015), caracterizado por una presencia más marcada de elementos folclóricos entendidos como referentes culturales. La suite se ajusta plenamente a esta descripción, ya que cada pieza reformula el folclore mediante elementos musicales que configuran una estética donde lo académico y lo popular conviven de forma equilibrada.

6. Conclusiones

La *Pequeña suite peruana* puede entenderse como una síntesis estética del segundo periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca, en el cual la búsqueda de identidad se manifiesta mediante la reinterpretación del folclore y la integración de recursos contemporáneos en su lenguaje propio como creador musical. En las seis piezas que conforman la suite se observa un tratamiento diverso y acertado del material folclórico: *Juego de terceras* funciona como punto de partida técnico y simbólico; *Negrito de Malambo* y *Sicuri* destacan por una energía rítmica y sentido colectivo en su desarrollo; *Quena y antara* y *Torito de Pucará* exploran la dualidad y el diálogo entre tradición y modernidad; mientras que *Tondero* actúa como cierre simbólico, un retorno a la ciudad natal del compositor mediante un imaginario sonoro construido desde su propia percepción cultural.

La decisión del compositor de publicar y/o componer esta obra en el último año de su gestión como director del Conservatorio Nacional de Música adquiere un valor simbólico dentro de su trayectoria artística y personal, pues puede interpretarse como una reafirmación de su vínculo con las raíces culturales de su país natal y, al mismo tiempo, como una síntesis de su pensamiento estético que se seguiría desarrollando hasta su último periodo compositivo.

Este estudio contribuye a una comprensión más amplia de la obra de Garrido-Lecca desde una perspectiva analítica que combina la observación técnica con una lectura contextual y, sobre todo, simbólica. Asimismo, la investigación propone el concepto de imaginario folclórico como una herramienta interpretativa útil para comprender cómo los

compositores latinoamericanos reinterpretan simbólicamente las tradiciones musicales dentro del lenguaje académico contemporáneo. Además, plantea la necesidad de continuar explorando la producción del compositor, en especial aquellas obras que ha reinterpretado o reelaborado a lo largo de su carrera, como en este caso específico la *Suite peruana* y *Poéticas*, ambas derivadas de la *Pequeña suite peruana para piano*. El estudio de estas piezas podría ofrecer nuevas perspectivas sobre el modo en que Garrido-Lecca concibe la identidad y la memoria sonora, revelando el recorrido de su pensamiento estético y su lenguaje musical a lo largo de su trayectoria.

Rol de autores CrediT

ENC	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

Agawu, K. (2004). How we got out of analysis, and how to get back in again. *Music Analysis*, *23*(2-3), 267–286. https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2004.00204.x

Aramayo Cordero, O. A. (2017). Orígenes de la diablada. *La Vida & la Historia*, (6), 93-97. https://doi.org/10.33326/26176041.2017.6.416

Arguedas, J. M. (1964). ¿Qué es el folklore? *Cultura y Pueblo*, (1), 10-11.

Ball-Camurdan, M. (2014). La quena: Herencia. *Surco Sur*, *4*(7), 16. https://doi.org/10.5038/2157-5231.4.7.15

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista Ciencias de la Danza*, (13), 25-46.

Che, P. (2022). *Piano works by Roberto Carpio, Celso Garrido-Lecca, and Carlos Valderrama: Rediscovering a Peruvian musical heritage* [Tesis doctoral, University of Georgia].

Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press. https://books.google.com.pe/books/about/A_Guide_to_Musical_Analysis.html?id=wwKreRHGoVUC&redir_esc=y

Cueto, R. (2002). El folclore imaginario. *Nosferatu. Revista de cine.* (41), 99-117.

D'Harcourt, R., & D'Harcourt, M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. OXY. (Trabajo original publicado en 1925)

Dorson, R. M. (1961). Folklore studies in England. *The Journal of American Folklore*, *74*(294), 302-312. https://doi.org/10.2307/538252

Flores, M. (2004). Implicaciones de los paradigmas de investigación en la práctica educativa. *Revista Digital Universitaria*, *5*(1), 2-9.

Garrido-Lecca, C. (2020). *Garrido-Lecca, Celso*. EAFIT Repository. https://repository.eafit.edu.co/items/639bdf56-4565-40e9-b854-128f6ebcf4ee

González, M. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, (17), 219-231.

Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, *45*(175), 10–18.

Ichuta, G. (2003). De la ciudad al campo: Sikuri-sikuriada. *Textos Antropológicos*, *14*, 87.

Iturriaga, E. (1994). Celso Garrido-Lecca: Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993). *La Casa de Cartón*, *2*(3), 28-35.

Lomax, A. (1976). *Folk song style and culture*. Transaction Publishers.

López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Vol. 1).

Martínez, M. (2002). La música como existencia real: Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo*, (23), 87-105.

Moretti, E. (2017). Imaginary folklore in Southeastern Moravia. En I. Přibylová & L. Uhlíková (Eds.), *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (pp. 132–140). Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou.

Nagore-Ferrer, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur.*

Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois.

Nava Balcázar, P., González-Arratia López-Fuentes, N. I., Gurrola Peña, G. M. y Moysén Chimal, A. (2013). *Investigación cualitativa*.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *69*(223), 21-46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

Palmett Urzola, A. M. (2020). Métodos inductivo, deductivo y teoría de la pedagogía crítica. *Revista Crítica Transdisciplinar*, *3*(1), 36-42.

Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio: El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *5*(2), 43-59.

Petrozzi, C**.** (2024). *La música orquestal peruana 1945–2020*. Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación.

Reyes, F. (2014). La simbología totémica del torito de Pucará. *Arqueología del Perú.* https://www.arqueologiadelperu.com/la-simbologia-totemica-del-torito-de-pucara/?print=pdf

Roel Pineda, J**.** (1990). *El wayno de Cusco*. Municipalidad de Qosqo. (Trabajo original publicado en 1959)

Sánchez Huaringa, C. D. S. (2015). Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de pan andina o la "antara". *Arqueología y Sociedad*, (29), 461–494. https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2015n29.e12241

Straus, J. N. (2016). *Introduction to post-tonal theory* (4.ª ed.). W. W. Norton & Company.

Tagg, P. (2018). *Fernando the flute (IV)* (4th ed.). The Mass Media Music Scholars' Press.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Toelken, B. (1996). *The dynamics of folklore*. Utah State University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt46nrng

Treitler, L. (1982). The present as history. *Musical Quarterly*, *68*(2), 177–192.

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX* [Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México].

Yep, V. (2018). "... Y hasta en el cielo, señor…" El tondero: Hacia una compresión de la dualidad del género. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, *2*(2), 13–27. https://doi.org/10.62230/antec.v2i2.44