

Rafael Leonardo Junchaya
(Lima, 1965)

Estudió piano con Yvonne Schiaffino y luego composición en el Conservatorio Nacional de Música de Lima con José Sosaya y Enrique Iturriaga. Se especializó en Docencia de Composición y estudió dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya y Eduardo García Barrios. Junchaya trabaja como compositor, investigador, arreglista y director de orquesta. Ha sido docente de análisis, historia de la música, música electrónica y composición en Trujillo, Lima, La Serena (Chile), Helsinki y Vantaa (Finlandia). Es doctor en musicología de la Universidad de Helsinki con un estudio sobre la pedagogía de la composición y docente calificado por la Universidad Haaga-Helia. Su producción incluye música electroacústica, orquestal, vocal y obras para solistas y de cámara. Es miembro de la Sociedad Finlandesa de Compositores y del Círculo de Composición del Perú, Circomper.

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

Forma y estructura en *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca

Form and structure in *Elegía a Machu Picchu* by Celso Garrido-Lecca

Rafael Leonardo Junchaya
Investigador Independiente
Vanta, Uusimaa, Finlandia
rjunchaya@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0109-518X

Resumen
La *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca es una obra orquestal importante dentro del repertorio latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de su trascendencia, existen pocos textos que se refieren a la obra y no ha sido objeto de análisis detallados a la fecha. El que aquí se presenta está organizado según una metodología de enseñanza de composición, pero que se adapta perfectamente como enfoque analítico. La *Elegía a Machu Picchu*, a pesar de ser una obra que utiliza el total cromático y se organiza en conjuntos de notas o series, no es una obra serial dodecafónica, pero sí una de carácter expresionista, que emplea recursos orquestales nuevos en concordancia con las nacientes tendencias de la segunda mitad del siglo pasado.

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; música contemporánea; Perú

Abstract
Celso Garrido-Lecca's *Elegía a Machu Picchu* is an important orchestral piece of the Latin American repertoire from the second half of the 21st century. In spite of its transcendence, very few texts deal with this work and it has not been analysed in detail so far. The present analysis is organised according to a composition teaching methodology that adapts itself very well as an analytical approach. Although *Elegía a Machu Picchu* uses the full chromatic spectrum and is organised around note sets or series, it is not a twelve-tone technique piece but rather expressionist in character and one that employs new orchestral resources concurrent with the emerging tendencies of the second half of the past century.

Como citar: Junchaya, R. (2026). Forma y estructura en *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 117–138.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.303

Keywords
Celso Garrido-Lecca; Contemporary Music; Peru

Recibido: 15 de enero / Revisado: 6 de febrero / Aceptado: 17 de marzo

Machu Picchu, si lo discurro, no existes.
No es más que mi alma y una piedra.

Martín Adán, (1964).

1. Introducción

La aparición, en 1965, de la obra *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca establece un hito importante en el contexto musical peruano y latinoamericano, pues se presenta en un momento de cambios estilísticos que van dejando atrás el modernismo de la primera mitad del siglo XX, en especial los vinculados al serialismo dodecafónico y serialismo total, para abrazar las técnicas y enfoques introducidos por la Escuela Polaca en los años 60, principalmente en lo que atañe a la organización de alturas, el uso de técnicas instrumentales extendidas y la aleatoriedad controlada.

Si bien esta obra no se expande en el aspecto aleatorio, contiene innovaciones de color instrumental que no eran, en su momento, parte del lenguaje cotidiano de los compositores latinoamericanos, más preocupados por las organizaciones de alturas basadas en la serialidad dodecafónica y otras formas de serialidad. Por ejemplo, ese mismo año de 1965 se presenta *Vivencias* de Enrique Iturriaga (1918–2019), la única obra orquestal serial dodecafónica de su autor. Resulta, pues, necesario observar con detalle cómo Garrido-Lecca construye esta obra y cómo se percibe, dada su trascendencia en la historia de la música latinoamericana.

Aunque no se han efectuado análisis detallados de la obra, Pinilla hace una breve descripción en su "Informe sobre la música en el Perú" (1980). Por su parte, en su tesis doctoral *La música orquestal peruana de 1945 a 2005*, Clara Petrozzi ofrece una descripción analítica de la *Elegía*, incluyendo ejemplos y selecciones (2009). El análisis que se presenta aquí parte de una metodología de enseñanza de la composición presentada por este autor (Junchaya, 2019) pero que se adapta sin problemas como enfoque analítico.

El autor extiende un muy encarecido agradecimiento a Gonzalo Garrido-Lecca por las diligencias que efectuara para la obtención de un valioso material de archivo.

2. Sobre el compositor y la obra

Dado que existe suficiente material biográfico disponible, es innecesario extenderse aquí sobre la vida y obra del compositor.[1] Basta mencionar que Celso Garrido-Lecca nació en Piura en 1926 y falleció en Lima en 2025. Estudió composición primero con Rodolfo Holzmann (1910–1992) en Lima y luego con Domingo Santa Cruz (1899–1987) y Fré Focke

1. La biografía y la obra se pueden consultar en fuentes como, por ejemplo, la grabación del compositor hablando de su obra (Radio SolArmonía, 1984), los textos de Pinilla (1980 y 2007 [1985]), de Quezada Macchiavelo (1999), Tello (2001) o la entrevista hecha al compositor por De la Sotta (2007). Torres, Quezada Macchiavelo y Tello (2001) proporcionan una lista detallada de las obras del compositor.

(1910–1989) en Santiago de Chile. Estas primeras lecciones lo llevan hacia la música serial y el expresionismo, en boga mundialmente en tiempos de posguerra. Junto con este sistema de organización de alturas también se inicia Garrido-Lecca en el uso orquestal puntillista, casi camerístico, como lo atestigua su obra *Laudes I* de 1963. Posteriormente, con obras como *Intihuatana* (1967) y *Antaras* (1968), el compositor abraza los aspectos de aleatoriedad y de notación gráfica de la Escuela Polaca.

La obra orquestal *Elegía a Machu Picchu* fue compuesta en Santiago de Chile en 1965. Corresponde, por lo tanto, a la primera etapa de la producción del compositor, según la clasificación propuesta por Rodrigo Torres (Vásquez y Martínez, 2000). La génesis de la obra parte de dos hechos: por un lado, el ofrecimiento del director de orquesta alemán Hermann Scherchen (1891–1966) a un grupo de jóvenes compositores chilenos (posiblemente en el año 1962) de escribir obras para orquesta que él pudiera estrenar en Suiza (De la Sotta, 2007).[2] Por otro lado, la lectura por el compositor del poema *La mano desasida (Canto a Machu Picchu)* del poeta Martín Adán,[3] aparecido en 1964, que lo impactó profundamente y lo motivó a escribir la *Elegía* inspirado en el texto, pero también por el interés de acercarse a lo peruano, tras más de una década de vivir en Chile. Este acercamiento lo quiso hacer hacia la temática nacional, pero no a la música tradicional peruana. Respecto de esta distancia, Petrozzi anota: "[a]demás del uso melódico de las apoyaturas de una o dos notas y del nombre de la composición, no hay otros elementos que directamente se refieran a la cultura andina"(Petrozzi, 2009, p. 175). El propio compositor declaró en más de una ocasión que poseía un enfoque doble hacia la composición: por un lado, utilizaba las técnicas compositivas contemporáneas y de uso cosmopolita; por otro lado, empleaba la música tradicional y popular, en muchas ocasiones como un "folclor inventado" a la manera de Bartók, pero no ambas simultáneamente.[4] La no conexión directa con elementos musicales tradicionales no implica una desconexión con lo nacional a través del vínculo con el poema y con Machu Picchu, pero de esta manera ese vínculo se vuelve íntimo, personal, haciéndose eco del espíritu mismo del poema, ya que en éste Martín Adán trata a Machu Picchu como una extensión de sí mismo, una introspección, pero desde una mirada a lo externo. Garrido-Lecca hace suya esta visión del poema e incluye una cita al inicio de la partitura, la cual reza:

> ¡Exactitud sublime!
> ¡Expresión tremenda!
> ¡Existir es huir!
> ¡No eres nada si te quedas!
> ¡Machu Picchu, si te discurro, no existes!
> ¡No es más que mi alma, y una piedra,
> Del río que corre por entre mis pies
> Y el cielo sobre mi cabeza
> Y mi casa que me hice en el mundo,
> Deshabitada hasta de mi ausencia!

2. Vale la pena mencionar que Celso Garrido-Lecca es considerado también un compositor chileno, tanto por el tiempo que pasó en ese país como por, sobre todo, su profunda relación con la vida musical chilena. Un ejemplo lo da la crónica publicada por el comité editorial de la *Revista Musical Chilen*a, en donde se da cuenta de un concierto con obras de Garrido-Lecca bajo el título general de "música chilena en el exterior"(Comité Editorial, 2002).
3. Seudónimo del poeta peruano Rafael de la Fuente Benavides (1908–1985).
4. Véase, por ejemplo, la entrevista al compositor en Pinilla (2007 [1985]).

Esta visión de Machu Picchu como una mirada interior le permite al compositor la libertad de no atarse a elementos musicales vinculantes con lo peruano o lo andino, planteando una obra muy íntima, que se deduce de la cita incluida, la que parece tocar muy directamente al compositor en el momento de la creación. El expresionismo de la *Elegía*, en particular de la parte central, refuerza la idea de intimidad y reflexión personal que el compositor extrae del poema.

La *Elegía* está dedicada a Hermann Scherchen y fue merecedora del premio como mejor obra del año por el Instituto de Música de la Universidad de Chile (Tapia Segovia, 2020). Es una obra para orquesta beethoveniana, en palabras del compositor (Radio SolArmonía, 1984; Agencia de Noticias Andina, 2011). La orquestación consiste en 2 flautas (2da. también pícolo), 2 oboes, dos clarinetes en *si*♭, 2 fagotes, contrafagot, 2 cornos, 2 trompetas en *do*, 2 trombones, timbales, arpa y cuerdas (*divisi* máximo a 2). La duración, si se considera los tiempos anotados (muchos de ellos con la indicación *circa*) es de unos 5'50", es decir, casi seis minutos.

La obra se estrenó en Santiago de Chile en 1965 con Juan Pablo Izquierdo al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile en el decimosegundo concierto de la XXIV temporada de invierno de la orquesta (Comité editorial, 1965; Torres *et al*., 2001). Respecto al estreno, el crítico Federico Heinlein escribió en *El Mercurio* de Chile lo siguiente:

> La *Elegía a Machu Picchu* es una partitura ceñida, castigada, de tal decantación espiritual que en ella cree percibirse el aire enrarecido de las altas cumbres. Imaginativa y sugerente, la visionaria creación parece poblada del aullido del viento y el misterio de la naturaleza, entremezclados de algunos jirones de ritmos autóctonos, algún lejano eco de instrumento indígena. (Comité editorial, 1965, pp. 98-99)

El estreno en el Perú sucedió en 1970 con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Armando Sánchez Málaga. La partitura circuló inicialmente en versión heliográfica del MS. Posteriormente aparecieron dos ediciones impresas: la primera, preparada por Abril Ediciones Musicales (Garrido-Lecca, 2001), fue melografiada por Marino Martínez; la segunda, publicada por Filarmonika Music Publishing (2011), la melografió el autor del presente artículo con base en la edición de 2001. Existen discrepancias y diferencias entre el MS y la versión de Abril Ediciones Musicales, lo que lleva a suponer, por un lado, la posibilidad de errores en el proceso de copia desde el original, y, por otro lado, que el compositor habría revisado la obra y modificado partes sustanciales de la misma, sobre todo si se considera el hecho de que Celso Garrido-Lecca solía revisar constantemente sus obras y hacer pequeños cambios, sobre todo en detalles de orquestación. Una discrepancia notoria se da en la parte final de la obra (desde el c. 96), donde, a pesar de conservarse la estructura y forma del original, hay cambios en los acordes y en la orquestación de los mismos. Otra diferencia visible se da al inicio mismo de la obra: la primera nota en el MS es un mi_4 en violas con *glissando* ascendente al la_4 –tal como se aprecia en la parte de viola original que se muestra en la Figura 1–, mientras que en la edición de 2001 la primera nota es sol_4 y asciende a si_4. Se pueden escuchar las diferencias en sendas grabaciones de la obra: el *mi* inicial se oye en la versión de Juan Pablo Izquierdo con la Orquesta Sinfónica de Chile;[5] la grabación con la Orquesta Sinfónica de São Paulo dirigida por Roberto Minczuk (realizada en 2002), se inicia con *sol* en las violas. El presente análisis se hace sobre la versión original, la del MS de 1965, salvo indicación en contra.

5. Que se escucha en la grabación de Radio SolArmonía (1984), tal vez la versión del estreno de 1965.

Figura 1
Inicio de la parte de viola, versión de 1965



3. Forma, estructura y material musicales

El enfoque analítico que se emplea aquí se correlaciona con el enfoque metodológico de la propuesta pedagógica de composición incluida en la tesis doctoral de este autor (Junchaya, 2019), la cual fue parcialmente discutida en la tesis de bachillerato (Junchaya, 2011). Dicho enfoque parte del tiempo como eje principal de la propuesta pedagógica, pero se complementa con el manejo de tres conceptos composicionales que, aunque usados con amplitud, difícilmente son definidos de manera clara y su uso en la discusión musical tiende a ser confuso. Estos conceptos son los de forma, estructura y material musicales. Una primera definición está presente en *Komposition in 20. Jahrhundert* de Walter Gieseler (1975), donde se emplea para el análisis con propósito pedagógico. Estos conceptos se discuten ampliamente en las tesis antes mencionadas.[6] Para efectos del presente análisis, el concepto de tiempo no se utiliza puesto que, de alguna manera, se fusiona con la forma y se incluye en el análisis de la misma. Si bien se aconseja al lector remitirse a los trabajos antes mencionados para una revisión comprensiva de los conceptos utilizados, se ofrece aquí definiciones sucintas como ayuda para entender el proceso.

La estructura musical es un conjunto de relaciones de organización en forma de reglas o restricciones cuyo objetivo es garantizar coherencia musical y que pueden utilizarse también para generar material musical. Ejemplo de estructura es el uso del serialismo dodecafónico, que restringe el uso de alturas al mismo tiempo que provee coherencia a la composición. La forma musical no es sólo el concepto de división en partes con el que usualmente se asocia, sino más bien es la manera como una composición se organiza en el tiempo como la sucesión lineal de situaciones musicales, las que a su vez generan un contorno de mayor o menor tensión o intensidad. La forma musical es un proceso que, con la inclusión de momentos climáticos y de reposo, determina no sólo el contorno emocional, sino que también permite asir las ideas y emociones que el compositor plantea en la obra. El manejo de la forma se produce mediante el uso de principios y funciones formales, que son los modeladores del mencionado contorno emocional.[7] Finalmente, el material musical es la entidad o entidades musicales que se emplean como elementos básicos de construcción de forma y estructura en una composición. El material musical puede ser sonoro o puede simplemente implicar el control del sonido. De manera tradicional, se consideraba al motivo como el material musical

6. La tesis doctoral se puede consultar en línea desde http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-5184-1.
7. La descripción en detalle de estos principios y funciones se encuentra en Junchaya (2019).

básico, pero en la actualidad cualquier gesto musical que se utilice con función constructiva es parte del material. Cabe resaltar que, en muchos casos, es difícil o imposible separar el material de la estructura, toda vez que el primero sirve de base para el segundo, al punto que suele convertirse en estructura misma.

4. Material musical en la *Elegía a Machu Picchu*

Como ya se mencionó, el material musical puede confundirse con la estructura de una obra. En el caso de la *Elegía a Machu Picchu*, sin embargo, algunos aspectos del material pueden ser identificados de manera diferencial, pero definitivamente su participación en la estructura y su acción en la creación de la forma son evidentes. Aquí se listan estos materiales y cómo se emplean en la obra para generar estructura y forma.

Los recursos instrumentales son numerosos, sobre todo en lo que respecta al uso de técnicas extendidas en las cuerdas, y constituyen algunos de los elementos más característicos de esta obra. La función de los mismos es otorgar colores novedosos o poco usuales, coloreando el ataque de otros sonidos, o como parte de un plano orquestal de acompañamiento. Los recursos orquestales que se observan son:

- Uso de *glissandi* amplios (tanto en extensión como en duración) en las cuerdas, tanto en ordinario como en trémolo. Esta técnica facilita la ampliación del espectro sonoro a alturas indeterminadas, usadas como recurso colorístico de acompañamiento y como elemento de gran tensión por su indeterminación y potencia. Del primer uso se puede observar, en la primera parte de la primera sección (hasta el c. 10) y al inicio de la tercera sección (c. 83 al 86), cómo se usan como plano posterior en la orquestación. El segundo uso aparece cerca del final de la primera sección (c. 31 al 34) y como preparación del clímax de la tercera sección (c. 95 al 98), en estos casos siempre en ***ff*** o ***fff*** y *divisi* para reforzar la tensión emocional.
- Uso en las cuerdas de recursos colorísticos como *pizzicato*, *col legno battuto*, sordina y trémolos *sul ponticello* para enriquecer la textura de acompañamiento en la primera parte de la primera sección.
- Uso de *col legno battuto* en *glissando* como recurso de color al inicio de la segunda parte de la primera sección (c. 18 y 19), recurso que otorga al pasaje una sensación de ascenso de intensidad.
- Técnicas extendidas en otros instrumentos, nuevamente como elementos colorísticos (sonoridades inusuales): *Flatterzunge* (*frullato*) en vientos (por ej., en flauta c. 4, trompeta c. 12, cornos c. 19 y ss.), sonidos tapados (*bouchée*) en cornos, *glissando* de llave en arpa (c. 11 al 12), *glissandi* en timbales (c. 82 al 87), *glissando* en cornos (c. 25).

Adicionalmente, también con función colorística, Garrido-Lecca emplea apoyaturas en las maderas, resaltando así los ataques de las líneas melódicas y estableciendo un posible vínculo con un gesto común en la música andina.

Desde un punto de vista rítmico, es característico en la obra que la gran mayoría de entradas de líneas melódicas se produzca después del tiempo fuerte del compás (es decir, no al inicio del mismo) e incluso tras un silencio al inicio de tiempo. Esas entradas fuera de tiempo generan una sensación de libertad rítmica y métrica, sensación que, no obstante, permite que cuando se presentan ritmos definidos y repeticiones rítmicas características, éstas resalten mucho más por el contraste.

El uso de ritmos armónicos en rápida repetición es una característica de los momentos de acumulación de tensión y climáticos. Un elemento rítmico que destaca en la tercera parte de la primera sección es la figura , la cual aparece primero en metales en el c. 26 para ser luego parafraseada en timbales en el mismo compás y luego volver en el pícolo, flauta y violines en el c. 27 y después, finalmente, en los mismos instrumentos en los cc. 30 y 31, dando lugar al *accelerando* que conduce al clímax de esta sección. Esta figura rítmica está precedida de una preparación en cuerdas en el c. 21, en un ritmo diferente y más lento, pero que al aparecer como acordes anuncian tanto el ritmo de los metales como la aparición de los ritmos de acordes que son característicos de los momentos climáticos y de su preparación (ver Figura 2).

Figura 2

Fragmentos de violines y violas, cc. 21 al 23



La repetición rítmica de acordes se observa también al final de las secciones primera y tercera, en los cc. 35 al 38 y cc. 96 al 98 respectivamente y en *tutti*, pero también hay repeticiones de acordes, en otros momentos, con instrumentación menos densa y ritmos menos característicos. Como se ha mencionado, el uso de acordes repetidos o el uso de acordes en general sirve de contraste al empleo de entradas irregulares y aisladas, las que son más usuales al inicio de las secciones. Estos acordes se mueven, en ocasiones, de manera conjunta, acrecentando el efecto de aumento de tensión. Ejemplo de esto es el pasaje de cuerdas en ***fff*** y *glissando* del c. 95 al 98.

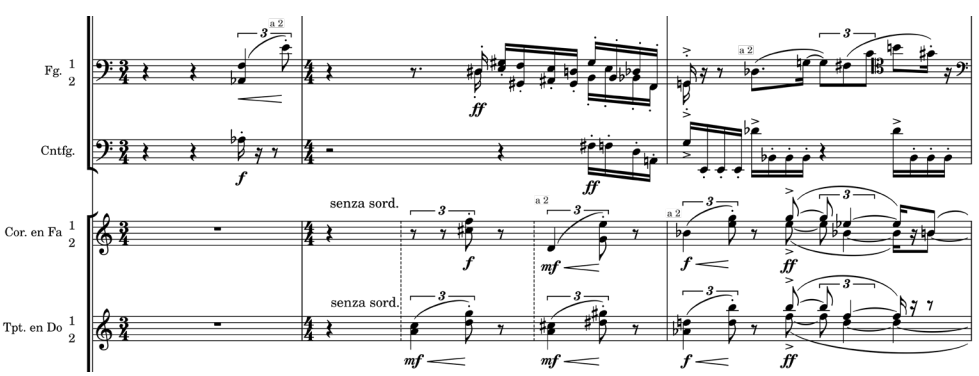
Otro aspecto rítmico característico es el que aparece al final de las secciones primera y tercera, simultáneamente con la repetición de acordes breves en maderas y cuerdas, y es la repetición de semicorcheas en grupos de cuatro, en *staccato*, en los metales, con dinámica cambiante y que marcan el momento climático de la sección, el que termina en un *tutti* en *fortissimo*. Estos grupos rítmicos se organizan independientemente de la métrica, lo que se indica por el uso de barras sobre pulsos adyacentes (ver Figura 3).

Figura 3
Pasaje de metales, cc. 35 al 38



El uso de superposición métrica se observa en otros momentos de la obra y en algunos instrumentos, aunque la notación explícita de la misma no es consistente en la obra. Por ejemplo, la Figura 4 muestra, en el c. 92, una superposición de la división del $\frac{4}{4}$ general con la subdivisión de cornos y trompetas en $\frac{1}{4}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$, marcada con barras punteadas. Este tipo de superposiciones aparecen en otros momentos de la obra, pero no siempre están señalados explícitamente y en la mayoría de las situaciones su percepción no es relevante.

Figura 4
Pasaje polimétrico, cc.91 al 93



En lo referente al manejo de las alturas, este aspecto se analiza con detalle en la revisión de la estructura de la obra. Baste decir, por el momento, que la *Elegía a Machu Picchu* emplea el total cromático con una organización cuasi serial, evitando en gran medida las disonancias de segunda menor, reemplazándolas por séptimas mayores o novenas menores, con saltos melódicos grandes también.

5. Análisis de la forma

La *Elegía a Machu Picchu* es una obra de cerca de seis minutos de duración. Las contrastantes versiones existentes producen, en la visión del mismo Garrido-Lecca, una gran diferencia en la percepción de la obra debido a la aceleración o retraso de sus *tempi* (De la Sotta, 2007).[8] La partitura está escrita en un solo movimiento, pero se pueden reconocer tres secciones, claramente marcadas por dobles barras y por cambios de *tempo* y textura. La primera sección se extiende hasta el c. 38, con un *tempo* que fluctúa entre ♩ = ca. 52 y ♩ = ca. 60, para terminar en un *accelerando* hacia ♩ = ca. 88 (obsérvese que todos son tiempos aproximados, origen de las diferencias de duración de las distintas versiones). La segunda sección abarca desde el c. 39 al 81, con tempo general de ♩ = ca. 60. La última sección comienza en el c. 82 con una vuelta al *Tempo* I (♩ = ca. 52) y termina en el c. 104, estando los últimos compases también a ♩ = ca. 88, tal como al final de la primera sección, con un *rallentando* hacia el último compás de ♩ = 52. Las duraciones de cada sección son, aproximadamente, 2'45", 1'33" y 1'32" respectivamente. Esta división tripartita, con las secciones externas compartiendo *tempo* y finales similares, le otorga a la obra una estructura temporal ternaria, siendo la sección inicial la más larga de las tres, con casi la mitad de la duración total de la obra o casi el doble de cada una de las otras secciones.

La primera sección está dividida, a su vez, en tres partes. La primera (1a), de naturaleza introductoria, se extiende hasta el c. 10 y dura unos 45 segundos. En esta introducción los sonidos van apareciendo poco a poco, con matices desde el ***pp*** al ***mf*** y con una direccionalidad hacia el último compás –dirección establecida por un ligero aumento del *tempo* y por una paulatina complejidad en la textura orquestal–, donde aparece un breve acorde de once notas en ***f***|***ff*** que marca el clímax y final de la introducción y presenta una nota mi_4 ***p*** ***dolce*** de flauta con calderón, nota que sirve de enlace con la segunda parte de esta primera sección. Esta segunda parte (1b) va desde el c. 11 al c. 17 y dura 1'18". Comienza con una textura tenue y matiz entre el ***pp*** y el ***mf***, tal como al inicio de la primera parte, pero aumenta en intensidad dinámica hacia el c. 17. Asimismo, en esta segunda parte aparecen elementos rítmicos repetidos y acordes en los metales, hecho que contribuye al aumento de intensidad que lleva también la dinámica. Esta parte culmina en un acorde de 11 notas en ***ff***, aunque la nota faltante, *si*♭, está presente durante todo el compás, salvo en el acorde final. De forma similar al final de la parte 1a, la parte 1b culmina en una nota *do*♯ de violines en armónicos que se mantiene con un calderón y sirve de enlace hacia la tercera parte de la primera sección. La tercera parte (1c) es un poco más movida (♩ = ca. 60) y presenta texturas formadas por repeticiones de elementos rítmicos característicos, aunque comienza también en ***pp***. El tempo cambia a ♩ = ca. 52 una vez más, pero las repeticiones rítmicas de acordes generan una acumulación de intensidad, con cambios súbitos de dinámica, lo que otorga a esta parte una mayor tensión emocional. Una figura rítmica, en ***ff***, aparece en el c. 26 en trompetas y trombones, imitada luego por flauta, pícolo y violines, posteriormente también por trompetas y nuevamente flauta, pícolo y violines. Este ritmo y sus repeticiones aumentan la intensidad de la sección y, tras un *accelerando* hacia ♩ = ca. 88, desemboca en un movimiento rítmico sobre el mismo acorde de maderas y cuerdas, al que se opone un juego de notas repetidas en semicorcheas *staccato* en los metales y un contrapunto polimétrico en timbales. Todo este juego de texturas e intensidades marca el final de la primera sección, que culmina con dos acordes repetidos al final del c. 38, acordes que son parte del movimiento rítmico anterior.

8. Por ejemplo, la versión de Juan Pablo Izquierdo con la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile dura 5'55" mientras que la de Roberto Minczuk frente a la Orquesta Sinfónica de São Paulo dura 7'23".

La doble barra final de esta sección tiene una pausa o calderón, lo que indica que no hay continuidad entre las secciones, pero no desconexión como si fueran movimientos distintos.

La segunda sección de la *Elegía* está en $\frac{6}{8}$ y con un *tempo* de ♩. = ca. 60. Si bien éste es ligeramente más rápido que en la sección anterior, la actividad rítmica es más lenta por el empleo de figuras más largas. Esta sección muestra también gestos melódicos más definidos, con atisbos de *Klangfarbenmelodie*, aunque de corta duración y superposición o contrapunto de estos gestos melódicos, primordialmente en los vientos, pero que eventualmente también son tomados por algunas cuerdas. Las melodías suelen contener apoyaturas, lo que les confiere un color característico. En casi todas se dan saltos interválicos grandes lo que, junto a su poca extensión y sucesiva aparición, confieren a esta sección un carácter altamente expresivo. La textura suele ser homofónica y con matices entre el ***pp*** y el ***mf***. Hacia el c. 71 se produce un aumento de tensión por el uso de una textura un tanto más compleja y por un *crescendo* que desemboca en una indicación temporal de *pesante* en $\frac{3}{4}$ con tres negras acentuadas en ***f*** sobre el mismo acorde frente al que las trompetas, en contratiempo, añaden una quinta justa a la armonía. El gesto se repite tres compases después, con un acorde más complejo y esta vez son los trombones los que se oponen en contratiempo, ahora con una quinta disminuida (ver Figura 5).

Figura 5

Pesante, tutti versus trompetas y luego trombones, cc. 71 al 74



Este momento, hasta el c. 75, constituye el clímax de esta sección, al que le siguen gestos melódicos en flautas, por un lado, y violines, por otro, sobre una textura diluyendo en complejidad, dinámica y *tempo* hacia el c. 81, el final de esta sección. El fagot 1, violonchelos y contrabajos tienen notas que enlazan esta sección con la siguiente, es decir, no hay discontinuidad.

La tercera sección de la *Elegía a Machu Picchu* comienza en el c. 82 y retoma el *tempo* del inicio de la obra (*Tempo* I ♩. = ca. 52). Esta sección tiene como característica que la orquestación presenta duplicaciones y movimientos homorrítmicos, lo que le permite gozar de un color más lleno y una sensación de mayor actividad. Se inicia con una melodía en timbales y trombón 2, que se acompaña con gestos orquestales similares a los del inicio de la obra (como el uso de largos *glissandi* en las cuerdas). El matiz inicial va del ***pp*** al ***mf***. La melodía del inicio se continúa en cornos y luego se le suman trompetas, pasando después a maderas

y cuerdas, como una larga melodía que va cambiando de color, con una intensidad dinámica que crece hacia un ***ff*** en el c. 92, donde aparece un micro clímax con todos los instrumentos, elaborando un ritmo en semicorcheas y movimiento melódico descendente. Desde el c. 93, los metales llevan la línea melódica a la vez que maderas y cuerdas acompañan con figuraciones en semicorcheas, con un *tempo* que se acelera hasta ♩ = ca. 88 en el c. 96. Desde este punto, con un matiz de ***fff***, los metales vuelven a tener figuraciones en semicorcheas similares a las del final de la primera sección mientras que las cuerdas agudas en *divisi* ejecutan figuraciones en *glissando*. Al mismo tiempo, el resto de la orquesta ejecuta un ritmo de acordes similar al del final de la primera sección, estableciendo una conexión clara entre ambos momentos. En este caso, el aumento de intensidad, tanto de color como rítmica y dinámica, se dirige a un clímax mayor en el c. 99, que se manifiesta en un acorde de doce notas en ***fff*** que se mantiene sobre una figuración arpegiada en semicorcheas del arpa, pero se va disolviendo hacia un acorde de cuatro notas en maderas primero y luego en armónicos de los violonchelos en *divisi*. Este acorde, en ***p***, se mantiene por dos compases hasta el final de la obra, mientras los contrabajos en *pizzicato* y *diminuendo* ejecutan las últimas notas de la pieza, como se muestra en la Figura 6.

Figura 6
Final, cc. 99 al 104



En resumen, la pieza presenta una sucesión de aumentos de tensión, clímax y distensión, con una organización general en tres secciones, las extremas con más actividad sonora, tanto rítmica como dinámica, siendo la sección central más íntima por el uso de líneas melódicas más definidas y movimientos rítmicos más relajados. En las tres secciones se aprecia que la formación de momentos climáticos se dirige hacia final de cada sección. Estos se caracterizan por una dinámica muy fuerte, aglomeración de alturas y mayor actividad rítmica. Al final de la obra, tras el momento climático sigue una disminución tanto de la actividad rítmica como de la dinámica, marcando así la terminación. Existe similitud entre la primera y tercera secciones, tanto por el empleo de ciertos recursos orquestales como de texturas similares en los clímax de las mismas. Se puede decir que la *Elegía a Machu Picchu* tiene una organización temporal ternaria dada la similitud de las secciones externas.

6. Análisis de la estructura

El aspecto estructural más relevante en la *Elegía a Machu Picchu* es el manejo de alturas. A decir del compositor, la obra presenta una "armonía muy densa y enrarecida" (Radio SolArmonía, 1984), aseveración que hay que considerar en función de sus obras hasta ese momento: *Laudes I*, la Sinfonía No. 1 y la música para teatro que escribía en Santiago de Chile. En las obras orquestales mencionadas, si bien la armonía no es siempre diatónica, hay sí una presencia clara de líneas melódicas fácilmente discernibles, mientras que en la *Elegía* las líneas melódicas se oscurecen en la orquestación o son muy breves, casi simples gestos melódicos que se superponen constantemente. En todo caso, el manejo de alturas en esta obra sigue patrones particulares que determinan el enfoque estructural principal de la misma.

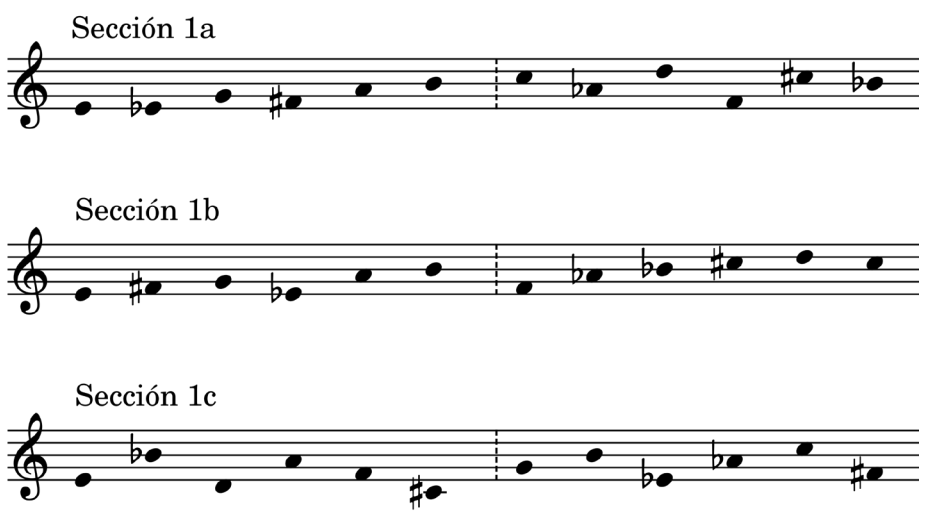
Aunque la obra hace uso del total cromático, este es no serial *strictu sensu* (según los parámetros establecidos desde la Escuela de Viena hasta el serialismo total post Darmstadt). La introducción de las doce notas del agregado se realiza de forma secuencial y sin premura, no aparecen todas juntas desde un inicio y tampoco todas al mismo tiempo, salvo en momentos culminantes. Esto genera sucesiones de notas, conjuntos que, en este texto y por simplicidad, se denominan "series". Como se ha dicho, el uso de estas series no sigue las pautas de la Escuela de Viena, pero sí sigue un patrón de organización que es, por un lado, secuencial hasta cierto punto, y por otro, permite la organización de subconjuntos para generar, sobre todo, acordes. Esto es, el manejo de alturas parte de series, pero se organiza en torno a conjuntos de notas, aplicando conceptos de la teoría de conjuntos en su uso en música. Estos conjuntos suelen tener un contenido interválico que privilegia las segundas menores y tritonos en su mayoría, creando el potencial para una sensación altamente expresiva.

La sensación armónica, a pesar del cromatismo y la expresividad, no llega a ser extremadamente densa salvo en las fases climáticas, dado que se deja para estos momentos el uso de conjuntos más grandes (diez u once notas). Como se ha mencionado ya, por lo general, se evitan las disonancias de segunda menor, siendo sustituidas por intervalos de séptima o novena menores. En los casos en que las segundas menores aparecen, resulta claro que el compositor utiliza formal y expresivamente la tensión que genera dicho intervalo, aún más cuando aparece en conjuntos de seis segundas menores consecutivas, como se describe más adelante.

En la sección 1a, las notas del total cromático aparecen una a la vez hasta completar las doce en el c. 8. Esta disposición sugiere un arreglo serial, pero cuyo orden no queda totalmente claro. No obstante, las dos primeras partes de la sección inicial (1a y 1b) parecen compartir la misma serie. Por lo general, la entrada de cada nota está duplicada con la intención de reforzar el ataque, o se continúa en otro instrumento con un color diferente,

generando una textura de continuidades a medida que se presentan nuevas notas, sin llegar a una gran densidad, al menos al inicio. En la versión original de 1965, la obra se iniciaba en un mi_4 de las violas 1, que era entonces tomado por los violines II.1 mientras las violas ejecutan un *glissando* ascendente. Luego la nota mi_4 es tomada por las violas 2 en trémolo *sul ponticello*. La nota sol_3 aparecía en *pizzicato* de violines II.2 en el c. 2. En la versión de 2001, en contraste, la primera nota de las violas 1 es sol_4, las demás entradas continúan igual a la versión original. Es posible que esta modificación se debiera a la necesidad de reforzar el *sol* del segundo compás que tiene poca presencia, pero, aunque modifica la sensación melódica de la obra, no cambia la organización estructural ni formal, toda vez que el *sol* aparece casi desde el principio en la secuencia. La sección 1b se presenta con una serie ligeramente modificada en el orden, pero que mantiene coherencia con la primera si se consideran sus hexacordios. La sección 1c presenta una organización diferente a las secciones 1a y 1b, al menos en lo que se refiere al orden de las notas. La Figura 7 muestra las distintas series de cada parte de la primera sección.

Figura 7
Series de la primera sección



Se observa que los hexacordios en las dos primeras series coinciden en sus notas, aunque no en el orden de aparición. Esto lleva a suponer que ambas son producto de una misma serie de doce notas que el compositor utilizó como base, sin que eso lo obligara a presentar todas las notas en el mismo orden, es decir, su uso es como conjunto y no como serie propiamente dicha. Si bien esta primera sección no presenta melodías individuales distinguibles sino sólo fragmentos melódicos, es posible escuchar una melodía general presentada como *Klangfarbenmelodie*, hecho descrito también por Petrozzi (2009), y que, en los primeros cinco compases, muestra el contorno que se observa en la Figura 8.[9]

9. Según la edición de 2001.

Figura 8
Línea melódica virtual, cc. 1 al 5 (edición de 2001)



La sección 1b presenta una serie distinta a primera vista. Si se analiza cada hexacordio por separado y se llevan a su forma primaria se observa que las series 1a y 1b son conjuntos idénticos por lo que se puede tratar de la misma serie con variaciones en su orden. La sección 1c, no obstante, tiene una serie diferente pero muy similar ya que difiere de las anteriores en sólo una nota en cada hexacordio (ver Tabla 1).[10]

Tabla 1
Formas primarias y vectores interválicos de las series en la primera sección

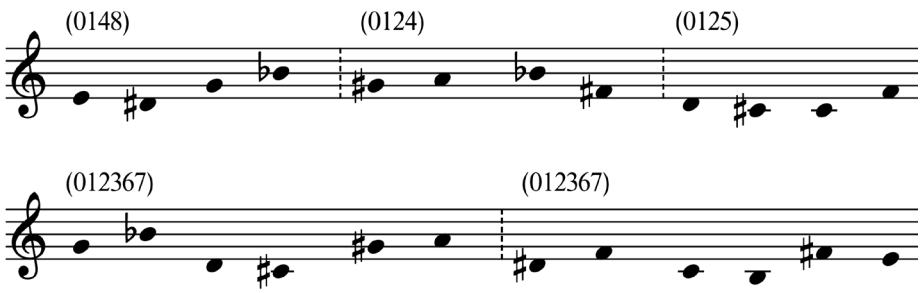
	Primer hexacordio	**Segundo hexacordio**
Sección 1a y 1b	(013478) [313431]	(012569) [313431]
Sección 1c	(013468) [233331]	(012469) [233331]

Dado que la diferencia entre las series 1a y 1b con la 1c es de sólo una nota por hexacordio, esto las vuelve bastante similares. Resulta además interesante que los vectores interválicos de cada hexacordio son idénticos en cada serie, es decir, poseen simetría, lo que sugiere una organización serial estudiada y una selección cuidadosa de las series, aunque la composición no sea estrictamente serial dodecafónica.

La sección 2 mantiene la idea de una introducción paulatina de alturas, pero aquí se usan más los acordes, los mismo que se mantienen durante un tiempo antes de cambiar. Sobre los acordes se suceden diferentes líneas melódicas, algunas de ellas concatenadas como *Klangfarbenmelodie* o superponiéndose (la serie 2 es la del pentagrama superior de la Figura 9).

10. Los números pertenecen a la nomenclatura usada en la teoría de conjuntos. El uso en este texto considera la forma primaria (*prime form*) en paréntesis. El vector de clases interválicas (*interval class vector*), o simplemente vector interválico, se señala con paréntesis cuadrados. Los números siguen la secuencia 0 al 9 y luego A, 10 y B, 11. Para más información, consultar The structure of atonal music de Allen Forte (1973).

Figura 9
Series 2 y 3 , con las formas primarias de sus subconjuntos



Dos aspectos son característicos en las melodías de esta sección: los saltos interválicos grandes y la presencia de apoyaturas (amén de la indicación *cantabile*). La textura homofónica de esta sección entrega a los vientos, principalmente, la tarea de ejecutar los giros melódicos, mientras que las cuerdas en *divisi* presentan texturas acórdicas. Los acordes de las cuerdas son de cuatro notas y se corresponden con los dos primeros tetracordios de la serie 2, el último tetracordio de la serie aparece en las melodías de los vientos. Un ejemplo de este enlace de melodías en esta sección se muestra en la Figura 10.

Figura 10
Enlace de melodías, sección 2, cc. 44 al 51



Nótense los saltos interválicos grandes y el uso de apoyaturas. Los acordes de las cuerdas que inician esta sección se muestran en la Figura 11. El primero está en contrabajos, violonchelos 2 y violas 1, el segundo en armónicos de violonchelos 1, violas 2 y violines II. El arpa refuerza los ataques de ambos grupos. A estas ocho notas se les suma luego un *re* en violines, la siguiente nota de la serie luego de los dos primeros tetracordios, que a su vez da inicio a la parte melódica que empieza el clarinete en el c. 44 (Figura 10).

Figura 11
Primeros acordes de la sección 2

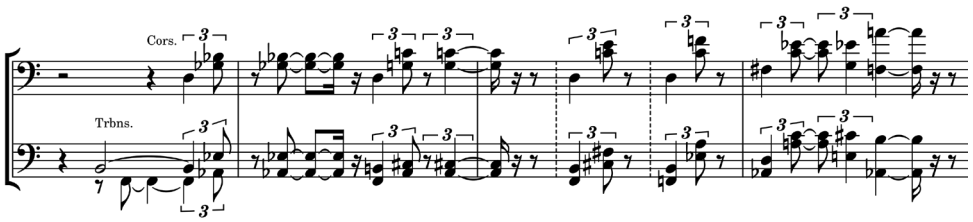


Esta textura homofónica se mantiene intercalándose con momentos de mayor contrapunto entre los grupos instrumentales, donde las cuerdas también participan de la función melódica para volver a las texturas en acordes, sobre todo hacia el momento climático de esta sección. Este clímax sucede entre los cc. 71 y 78, disipándose luego hacia el inicio de la tercera sección en el c. 82. Dos grupos de acordes marcan este clímax, donde con una indicación temporal de *pesante*, se presentan acordes en *tutti* y *sfz* en los cc. 71 y 74. El primero de estos acordes es de seis notas y corresponde a la forma primaria (023579), con un vector interválico de [143241] que prioriza los intervalos de segunda mayor y cuarta justa, lo que le otorga una calidad disonante menos dura. En contratiempo con este acorde, las trompetas tocan la quinta mi_4-si_4, lo que convierte a todo el conjunto en (01235678) con un vector interválico de [555553], que muestra una alta distribución de todos los intervalos excepto el tritono. El segundo acorde, de seis notas en el c. 74, es el conjunto (0123678) ([532353]), similar al conjunto completo del primer *pesante* (es decir, incluyendo las notas de las trompetas), donde se observa una mayor presencia de segundas menores y cuartas justas (o su inversión, quintas justas). Este acorde se alterna con los trombones tocando la quinta disminuida $do\sharp_4$-sol_4. El total de este conjunto resulta ahora en (01234678A) con un vector de [676764], un conjunto mucho más rico en intervalos. La Figura 5 muestra este momento climático de la sección 2 (sólo aparecen los acordes mencionados y los contratiempos de los metales). Nótese que el ritmo del contratiempo entre los acordes del *tutti* y los metales recuerda vagamente a la figura rítmica de metales de la primera sección del c. 26 (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮), creando un vínculo sonoro con ésta. La segunda sección termina en *diminuendo* con sendas melodías de trombón y fagot, esta última sirve de enlace hacia la tercera sección.

La tercera sección recuerda a la primera por el uso de *glissandi* en las cuerdas y las entradas irregulares de los instrumentos, pero se diferencia de tres maneras: ofrece una mayor actividad desde el inicio (hay más elementos sucediendo al mismo tiempo), prioriza una orquestación más densa (utiliza duplicaciones y acordes en las entradas), y presenta desde el comienzo una melodía en timbales y trombón con sordina, los timbales con trémolos y *glissandi*, lo que le confiere una sensación de inestabilidad o nerviosismo. Al igual que en todas las anteriores secciones, la tercera va introduciendo de a pocos las notas de su propia serie (la que se muestra en el pentagrama inferior de la Figura 9). Nótese que los dos hexacordios de esta serie son idénticos en su forma primaria, ambos con un vector interválico de [422232]. En esta sección, existe una preferencia por presentar las notas por pares a distancia de séptima menor, lo que produce una sensación armónica particular. Sobre estos bicordios de séptima es que aparece la línea melódica en timbales y trombón, la que está formada por la tercera menor sol_2-$si\flat_2$. El movimiento va acumulando densidad, la textura se

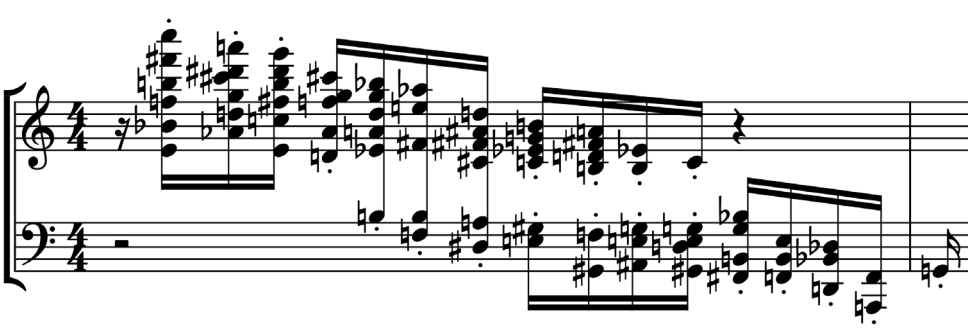
vuelve homorrítmica desde el c. 87 (ver Figura 12) y la sonoridad se torna aún más compleja al superponerse diferentes movimientos homorrítmicos en polifonía (c. 93), en preparación para el clímax que sucede en el c. 96. Obsérvese que el c. 89 muestra también el uso de la polimetría.

Figura 12
Cornos y trombones, cc. 87 al 90



Poco antes del clímax, en el c. 92, aparece un pasaje en semicorcheas *staccato* en maderas y *pizzicato* en cuerdas, a manera de un micro clímax o primera culminación del movimiento contrapuntístico y complejo de los compases anteriores, creando una suerte de respiro antes del clímax final. Este breve pero contrastante pasaje hace uso de diferentes conjuntos de notas (Figura 13). Se inicia con acordes de seis notas, en registro medio y agudo, pero la vez que desciende en tesitura, el número de notas por compás se va reduciendo hasta llegar a una única nota sol_2 en el c. 93. Los primeros dos acordes corresponden al conjunto (012678), similar al primer hexacordio de la serie de esta sección, salvo por una nota. Los siguientes acordes pertenecen a conjuntos diferentes, pero contienen, casi todos, al subconjunto (014), es decir, tienen al menos una segunda menor y una tercera mayor, la mayoría incluye dos segundas menores o incluso tres, como en los dos primeros acordes. Como es usual en esta obra, las disonancias de segunda menor están dispuestas como séptimas o novenas. Melódicamente, los movimientos de las voces son variados, pero se nota la predilección por organizar las notas en torno al conjunto (0146), el "conjunto de todos los intervalos" (vector interválico de [111111]).

Figura 13
Maderas y cuerdas, c. 92



El clímax de esta sección y de la obra se inicia hacia el c. 96 y está formado por una sección similar al clímax de la sección 1c, pero que esta vez incluye una culminación diferente. Este momento climático está formado por cuatro elementos, uno más que en la sección 1. Los elementos son: movimiento rítmico de acordes en maderas, arpa, violonchelos y contrabajos; polimetría en timbales; figuraciones en semicorcheas y *staccato* en metales; y *glissandi* continuos en violines y violas. Este pasaje es diferente en las versiones de 1965 y 2011, tanto en orquestación como en notas. Las Figuras 14 y 15 muestran las diferentes versiones de la partitura.

Figura 14
Compases 96 al 98, versión de 1965



Figura 15
Compases 96 al 98, versión de 2001



Como se observa, las cuerdas agudas en *glissando* y los timbales mantienen la misma música.[11] Hay, sin embargo, dos diferencias notables. La primera está en la orquestación de los acordes de maderas y cuerdas, que en la versión de 2001 tiene a las maderas reforzando los acordes graves de las cuerdas agudas, completando las notas de todo el conjunto, mientras que en la versión de 1965 las maderas sólo acentuaban uno de ellos, el más agudo. No obstante, el contenido armónico de todo el conjunto se mantiene igual –el conjunto de nueve notas (012345789)–. En cambio, las notas de los metales son totalmente diferentes. En la versión de 1965 se tiene el conjunto (012345), es decir, todo el espectro cromático dentro de un intervalo de tritono a partir del fa_4, lo que es coherente con el pasaje similar de los cc. 35 al 38 del final de la primera sección. Por su lado, en la versión de 2001 los metales emplean un conjunto de diez notas, (012345678A), a partir de fa_4, lo que no se corresponde con el pasaje anterior. Se sospecha la existencia de algún error en este pasaje nuevo que sólo la revisión de los MSS del original y la versión revisada podría dilucidar.

El pasaje anterior se dirige al clímax final en ***fff*** en el c. 99, (ver Figura 6) donde se alcanza finalmente un acorde de todo el agregado (las doce notas), el cual se mantiene unos compases disipándose en intensidad y registro. Primero se pierden las maderas agudas y los trombones, dejando un acorde de once notas (el agregado sin *fa*♯). Luego se van las maderas graves y quedan sólo las cuerdas, los cornos y trompetas manteniendo el acorde de 11 notas en tres grupos: (0268) *–si, fa, re*♭, *sol–*, (0167) *–re*, *sol*♯, *la*, *mi*♭*–*, y (026) *–do*, *mi*, *si*♭*–*. Todos estos grupos se van y dejan a las maderas agudas, que toman el acorde de cornos y trompetas –(0167), dos tritonos a distancia de segunda menor– y luego el mismo acorde lo pasan a cuatro violonchelos en armónicos. Finalmente, los contrabajos en *pizzicato* tocan el tritono *si-fa*, que formaba parte del conjunto (0268), en un *diminuendo* hacia el ***ppp***. Este último acorde resulta formado por tres pares de tritonos: *si-fa*, *re-sol*♯ y *mi*♭*-la*, equivalente al conjunto (013679), un conjunto donde curiosamente hay prominencia de terceras mayores (vector interválico de [224223]). Es posible que este conjunto sea un subconjunto de la serie de la tercera sección, ya que las notas de esta sección pueden haberse presentado en diferente orden a la serie que utilizó el compositor, pero podría ser un segmento de la misma si el orden fuera diferente. El conjunto también es muy cercano al de los hexacordios de la serie de la tercera sección (ver Figura 9).

7. Conclusiones y recomendaciones

La *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca es una obra muy expresiva que presenta una orquestación con colores novedosos y sonoridades fácilmente asibles y reconocibles. Es una obra íntima, reflexiva, personal, nacida tras la asimilación como propia de un texto poético que invita a ver el monumento incaico del título como una externalización del mundo interior del artista, del lector o del oyente. Esta reflexión permite, pues, un lenguaje de amplia expresión sonora, con pasajes delicados, tenues, casi como susurros, así como momentos de gran fuerza y tensión que se disipan en el aire como invitando a continuar esta introspección en silencio.

Técnicamente, la obra introduce usos instrumentales poco comunes antes de los años 60, como el empleo de técnicas extendidas, los que le confieren un carácter particular y contribuyen a su intención expresiva. La organización de alturas sigue patrones bien estudiados en base a series o conjuntos de notas con posibilidades interválicas específicas para reforzar el objetivo expresivo. La forma de la obra permite una percepción dinámica, sin caer en la monotonía merced a su alternancia entre momentos de tranquilidad y suavidad

11. En realidad, existe una diferencia en la orquestación de estos *glissandi,* pero que no altera el contenido armónico ni cambia el ritmo del grupo.

musicales (matices suaves, actividad controlada) y momentos de gran tensión, a los que se llega con elaboraciones de complejidad creciente para desembocar en varios clímax de gran sonoridad dinámica y densidad armónica (acordes de hasta doce notas al final). Estos movimientos entre distensión y tensión crean un contorno de picos y valles que, visualmente, remiten a cimas montañosas, ¿una velada referencia a Machu Picchu?

Ya que existen diferencias entre las distintas versiones disponibles de la partitura de la *Elegía*, es recomendable, cuando no necesario, realizar una revisión y edición crítica de la misma a fin de esclarecer las discrepancias y establecer una versión final definitiva. Esta obra no es técnicamente muy exigente, pero sí muy expresiva y emblemática. Merece ser considerada más a menudo en la programación de conciertos.

Rol de autores CrediT

RLJ	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

Agencia de Noticias Andina. (2011, 11 de julio). *Celso Garrido-Lecca rememora su obra Elegía a Machu Picchu* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZYwi-8QcI4k

Comité Editorial. (1965). XXIV temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile. *Revista Musical Chilena, 19*(93), 96-100.

Comité Editorial. (2002). Música chilena en el exterior. *Revista Musical Chilena, 56*(198), 99-100. https://doi.org/10.4067/S0716-27902002019800007

De la Sotta, R. (2007). Celso Garrido-Lecca (1926): La música culta no tiene ya ninguna vigencia en el mundo. *Resonancias, 11*(21), 5-14. https://doi.org/10.7764/res.2007.21.2

Filarmonika Music Publishing. (2011). *Elegía a Machu Picchu* [para orquesta]. https://filarmonika.com/products/elegia-a-machu-picchu-for-orchestra-rental

Forte, A. (1973). *The structure of atonal music.* Yale University Press.

Garrido-Lecca, C. (2001). *Elegía a Machu Picchu* [Partitura]. Abril Ediciones Musicales.

Gieseler, W. (1975). *Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge.* Moeck.

Junchaya, R. L. (2011). *Percepción de la forma musical.* [Tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional de Música].

Junchaya, R. L. (2019). *Teaching music composition: Creating form in time.* Unigrafia.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, University of Helsinki].

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú* (Vol. 9, pp. 363–676). Editorial Juan Mejía Baca.

Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En *La música en el Perú* (2a. ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.(Trabajo original publicado en 1985).

Quezada Macchiavello, J. (1999). Celso Garrido-Lecca. En *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX* (Vol. 2). Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Radio SolArmonía. (1984, 18 de agosto). *Programa radial realizado por Celso Garrido-Lecca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VZ_YzFRfWKw

Tapia Segovia, M. A. (2020). La revista Portal: su aporte a la conformación del campo cultural chileno y el debate en torno a "lo latinoamericano". *Palimpsesto, 10*(17), 1-23. https://doi.org/10.35588/pa.v10i17.4076

Tello, A. (2001). Antaras o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena, 55*(196), 7-26.

Torres, R., Quezada Macchiavello, J., y Tello, A. (2001). Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena, 55*(196), 27-32. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600002

Vásquez, R. E., y Martínez, M. (2000). *Celso Garrido-Lecca: etapas en la creación musical (vol. 4)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/97WWoWC0MUs