

Zoila Vega Salvatierra
(Arequipa, 1973)

Violinista, directora de orquesta y musicóloga, es docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es licenciada en artes, mención música, por la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (1995), magíster en musicología por la Universidad de Chile (2001), doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (2005) y doctora en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México (2019). Ha publicado libros y artículos sobre música peruana de los siglos XVIII al XX entre los que figuran *Texto y Contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX* (UNSA 2001), *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía* (1919-1930) (ANR, 2006), *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881*(UCSP, 2011) y *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX* (UNSA, 2025).

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

Estrategias compositivas y experiencias interpretativas en *Danzas populares andinas* para violín y piano (1979) de Celso Garrido-Lecca

Compositional strategies and interpretive experiences in *Danzas Populares Andinas* for violin and piano (1979) by Celso Garrido-Lecca

Zoila Elena Vega Salvatierra
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Lima, Perú
zvega@pucp.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-6748-7648

Resumen
Danzas populares andinas (1979) para violín y piano de Celso Garrido-Lecca (1926-2025) se ha convertido en una obra continuamente interpretada tanto por estudiantes como por violinistas profesionales. Su ingreso al canon camerístico peruano se sostiene en su accesibilidad técnica, su difusión tanto en escenarios internacionales como en instituciones de enseñanza y su vinculación con tópicos culturales nacionales que la convierten en una obra imprescindible dentro de la literatura musical académica. Sin embargo, no existen trabajos que aborden las singularidades de esta obra o que integren estas tipologías con experiencias interpretativas de músicos profesionales y docentes que las han divulgado y enseñado en diferentes escenarios e instituciones. Este estudio ubica a *Danzas* dentro del catálogo de su autor y su concepción compositiva y explora la estructura de sus materiales, especialmente desde las dimensiones melódica, armónica y tímbrica. Se observa cómo el compositor reúne las enseñanzas y recomendaciones de su maestro Rodolfo Holzmann así como sus propias estrategias compositivas. Estos procedimientos convierten a esta obra en un muestrario muy eficiente de sus recursos poéticos, pero también en un testimonio de su concepción estética de la expresión de la identidad a través de la creación musical. El estudio integra testimonios de intérpretes que complementan el análisis teórico propuesto con su experiencia práctica, con el objetivo de que el trabajo sirva como complemento a su estudio o audición por parte de estudiantes, docentes y oyentes en general.

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; *Danzas Populares Andinas*; música peruana; música peruana de cámara; análisis musical e interpretativo

Como citar: Vega Salvatierra, Z. (2026). Estrategias compositivas y experiencias interpretativas a *Danzas Populares Andinas* para violín y piano (1979) de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 299–323.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.304

Abstract
Danzas Populares Andinas (1979) for violin and piano by Celso Garrido-Lecca (1926-2025) has become a work continuously performed by both students and professional violinists. Its entry into the Peruvian chamber music canon is sustained by its technical accessibility, its dissemination both on international stages and in educational institutions and its link with national cultural topics that make it an essential work within academic musical literature. However, there are no studies that address the singularities of this work or that integrate these typologies with interpretative experiences of professional musicians and teachers who have disseminated and taught them in different scenarios and institutions. This study places *Danzas* within the catalog of its author and his compositional conception and explores the structure of its materials, especially from the melodic, harmonic and timbral dimensions. It is observed how the composer brings together the lessons and recommendations of his mentor, Rodolfo Holzmann, with his own compositional strategies. These procedures make this work a very efficient and brilliant sample of his poietic resources but also a testimony of his aesthetic conception regarding the expression of identity through musical creation. The study integrates testimonies of interpreters who complement the proposed theoretical analysis with their practical experience, so that the objective that the work can serve as a complement to its study or listening by students, teachers, and listeners in general.

Keywords
Celso Garrido-Lecca; *Danzas Populares Andinas*; Peruvian Music; Peruvian Chamber Music; Musical and Interpretative Analysis

Recibido: 16 de enero / Revisado: 6 de febrero / Aceptado: 11 de marzo

1. Introducción

Danzas Populares Andinas (1979) para violín y piano de Celso Garrido-Lecca se ha convertido en una obra recurrente dentro del repertorio camerístico peruano del siglo xx. Se le incluye con frecuencia en recitales, tanto de estudiantes como de profesionales, y muestra una presencia cada vez más constante en ambientes académicos y salas de concierto tanto en el Perú como en el extranjero. Sin embargo, esta presencia permanente no se ha visto acompañada de suficientes estudios que expliquen tanto sus elementos constitutivos como las tradiciones estéticas con las que se vincula y a la vez que dialoguen explícitamente con la experiencia interpretativa de quienes la han divulgado en las últimas décadas.

Otros estudios se han enfocado en obras específicas del compositor como el realizado por Aurelio Tello sobre *Antaras* (2001) o repertorios de mayor envergadura, como el efectuado por Mateo Chiarella (2020) sobre su música incidental para teatro, o el trabajo en profundidad sobre su tercer periodo compositivo publicado por Nelson Niño (Niño, 2016), los cuales han privilegiado enfoques panorámicos sobre su estética, su ubicación generacional o su relación con diversas corrientes de la música latinoamericana contemporánea. En la mayoría de los trabajos, *Danzas Populares Andinas* aparece mencionada como ejemplo de un segundo periodo composicional, en el que el autor incorpora elementos procedentes de la tradición oral andina, pero no se han mencionado ni estudiado a profundidad sus materiales ni tampoco sus procedimientos compositivos.

Este artículo propone analizar *Danzas Populares Andinas* desde una perspectiva tanto

estructural como performativa, al examinar cómo se articulan los materiales asociados a la andinidad, procedimientos compositivos empleados en la tradición académica del Perú del siglo xx y su recepción entre los intérpretes de música de cámara peruana. Así mismo, se propone , en primer lugar, identificar los procedimientos técnicos por los cuales el autor introduce un "tópico de andinidad" en la obra; en segundo lugar examina la relación entre dichos procedimientos y las tradiciones estéticas heredadas del indigenismo y la modernidad musical; y, en tercer lugar, documentar las estrategias empleadas por los intérpretes para configurar una tradición performativa que contribuye a la consolidación del repertorio camerístico peruano en las últimas cuatro décadas..

De esta manera, el estudio intenta demostrar que *Danzas populares andinas* no constituye una mera incorporación de materiales andinos en un lenguaje académico, sino un procedimiento creativo consciente que configura dichos materiales como signo estético moderno y a la vez nacional, proceso que se completa y resignifica en la práctica interpretativa que ha contribuido a su canonización en el repertorio peruano.

Para la realización de este trabajo se consideró trabajar con fuentes documentales musicales como la partitura de la obra y algunas grabaciones sobre la misma; con los testimonios ofrecidos por el propio compositor en entrevistas concedidas en diferentes momentos de su carrera y con las experiencias de los intérpretes que abordaron su estudio en diferentes circunstancias y momentos entre las décadas de 1980 y 2020. Para ello se ha recurrido a la entrevista cualitativa semiestructurada enfocada sobre todo en su experiencia y se contó con la participación de tres pianistas y tres violinistas que han interpretado *Danzas* en diferentes etapas de su actividad profesional. Los criterios para la selección de las fuentes orales estuvieron determinados tanto por su experiencia directa con la obra como con su disponibilidad para participar en el estudio. Las respuestas se obtuvieron mediante comunicación electrónica entre noviembre de 2025 y enero de 2026. Por la naturaleza exploratoria del trabajo y la dificultad de acceder a un número mayor de testimonios en el marco temporal de esta investigación, las entrevistas no tienen como objetivo construir una muestra exhaustiva, sino incorporar las perspectivas performativas, valorativas y pedagógicas que dialoguen con el análisis musical de esta obra. No se realizaron análisis performativos de las distintas versiones grabadas, que excedería los límites del presente trabajo, por lo cual podrían constituir una línea de investigación futura.

2. Música de cámara, indigenismos musicales y la posición de Rodolfo Holzmann

El repertorio de cámara para violín y piano en el Perú durante el siglo xx recibió contribuciones notables de los compositores de música académica de la época. En el caso específico del repertorio construido a partir de materiales de tradición oral, destaca la aparición de obras como *Cantos del Perú* (1935) y *De mis montañas* (1937) de Andrés Sas[1] o la copiosa literatura violinística de Armando Guevara Ochoa, demasiado abundante para mencionarla completa en este artículo.

En esta vertiente de obras de cámara inspiradas o influidas por la tradición oral se insertan las *Danzas populares andinas* (1979) de Celso Garrido-Lecca, pero no es una fiel heredera ni de las estrategias ni de las concepciones estéticas de los compositores peruanos

1. Vale la pena recordar que, en esta obra, Sas transcribe y arregla para violín y piano cuatro obras de los álbumes *De mis montañas*, escritas para piano, del compositor arequipeño Manuel Aguirre. El trabajo de Sas, que era él mismo violinista, emplea recursos de gran dificultad técnica y convierte ambas obras, junto con *Recuerdos* (1931) en literatura obligada para los violinistas contemporáneos interesados en el repertorio camerístico.

de la primera mitad del siglo XX. Estos creadores se enmarcaron en una tendencia que Thomas Turino ha descrito como una "inclusión creciente y aceptación de diferentes grupos sociales dentro de la nación concebida como una unidad sociocultural que se corresponde con un creciente énfasis en nacionalismo cultural y en transformaciones de prácticas musicales y culturales subalternas" (Turino, 2003, p. 170). En el caso del Perú, los grupos sociales incorporados a los lenguajes artísticos fueron las comunidades andinas, si bien contempladas desde distancias tanto estéticas como geográficas. En el caso de la música, los elementos icónicos tomados de dichas comunidades fueron tempranamente identificados con la llamada música incaica, tal como se conceptualizó en esa misma centuria. Es decir, elementos como la pentafonía de quinto modo,[2] los ritmos de danzas andinas como el huayno y la cashua y, con menor frecuencia, las melodías de yaraví, se incorporaron a una cartera de recursos sonoros empleados para expresar "peruanidad" porque estaban vinculadas a lo que se consideraba un pasado glorioso, el imperio incaico, y a un presente que rememoraba ese pasado, un mundo andino atemporal, prístino y sobre todo intocado por la civilización occidental, lo que garantizaba su "originalidad".

En el caso concreto de la pentafonía, Julio Mendívil ha explicado cómo este concepto se insertó en el discurso histórico sobre la música de los incas y tendió un puente entre la música andina y su pasado, no solo para legitimarla, sino también para valorizar su origen y su identidad (Mendívil, 2018). Este concepto explica la tendencia de creadores de la primera mitad del siglo XX a construir contenidos en torno a lo "propio" y si el mencionado concepto estaba vinculado a una historia prestigiosa, las identidades presentes se glorificaban convenientemente. Este proceso llevó a la eclosión de los diferentes indigenismos en distintas regiones del país, desde un folclorismo practicado con afanes de conservación hasta la producción de obras de mediana y gran envergadura, empleando materiales recopilados o creados, tanto para la escena como para la orquesta, el piano o combinaciones camerísticas. Entre los años 1900 y 1930 se produjo un uso y un abuso de estos elementos para la escritura de obras académicas que se pretendía estaban asociadas a la idea nacionalista, mientras expresiones como los lenguajes urbanos, afrodescendientes o amazónicos eran conscientemente ignorados.[3]

Cuando se produjo la llegada al Perú del compositor alemán Rodolfo Holzmann en 1938, éste no ahorró palabras para juzgar de forma negativa esta floreciente actividad. En un artículo publicado en 1949, Holzmann se expresaba duramente acerca de los esfuerzos de varios compositores para crear una "música nacional". Afirmaba, de forma tajante, que los esfuerzos por escribir música académica a partir de materiales vernaculares como la escala de cinco notas carecían de mérito: "No existe, pues, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas, en lo referente a música de concierto" (Holzmann, 1949, p. 63). Para Holzmann, hacía falta "una verdadera composición a base del material melódico vernáculo, obra de una expresión contemporánea y genuinamente de nuestro tiempo" (Holzmann, 1949, p. 63). Como se observa, para él, el material melódico tenía una enorme importancia, aunque como en el caso peruano, gran cantidad de este material se basaba en la escala pentáfona. El uso de esta

> tal como existe, sin transformación alguna, no sirve para la creación de algo que pretende ser más perfecto que unos ensayos sin mayor importancia. Como no es

2. De acuerdo con la clasificación de Vincent Persichetti (1985, p. 49).
3. Para más información sobre los indigenismos musicales en el Perú véase Romero (2022), Mendívil (2022) y Wolkowicz (2024).

> posible desde luego, presentar suficiente variedad armónica con esta gama primitiva, debe existir un modo de tratarla conforme con el espíritu contemporáneo, si es que deseamos hacer uso de ella. (Holzmann, 1949, p. 68)

A continuación, propone algunos procedimientos de reelaboración de materiales pentáfonos: el primero se da a través de la reorganización de la escala pentáfona de una melodía vernacular en acordes por cuartas que contenga las notas de dicha escala; el segundo era transportar el material motívico a todos los grados de la escala para lograr "mayores posibilidades expresivas y constructivas"; el tercero consistía en emplear recursos que ya eran bien conocidos como la inversión, el cancrizante y la retrogresión.[4] También se podía construir acordes con las notas de la escala y espaciarlos por cuartas ascendentes o invertirlos y estructurarlos como quintas descendentes.

Para Holzmann

> el uso tanto de la pentafonía como de la música mestiza, folclórica o popular era posible en la música culta; que depende del modo cómo se emplea el material, cómo se transforman los elementos melódicos y armónicos para fines de transcripciones de carácter contemporáneo, para que el acervo musical existente resulte ser de una riqueza extraordinaria. (Holzmann, 1949, p. 80)

Al margen del acendrado eurocentrismo de su posición,[5] Holzmann parecía genuinamente interesado en proporcionar herramientas técnicas de composición que permitieran un trabajo más diverso y con una perspectiva muy diferente a la recopilación o recreación de materiales vernaculares. También plasmó sus enseñanzas en varias generaciones de creadores, una de las cuales, la generación del 50, integra a Celso Garrido-Lecca, quien fue uno de sus primeros discípulos junto con Rosa Alarco y Enrique Iturriaga (Tello, 2022).[6]

Garrido-Lecca se formó en esta concepción holzmanniana del empleo de las técnicas de composición para modificar los materiales provenientes de la música tradicional y poner su *ars compositionis* al servicio de la expresión de una identidad propia. Aurelio Tello explica:

> [La música de Garrido-Lecca] muestra un compositor actualizado en medios técnicos y estéticos y que insinúan una búsqueda de la identidad peruana.[…] Su estilo, ahora más libre, más emotivo, parece brotar de una profunda latinoamericanidad nacida ésta del cultivo de su capacidad de sorpresa ante la magia de antiguas culturas y la presencia del hombre americano de hoy.[…] un lenguaje que se define a través de un proceso de perfeccionamiento de las técnicas instrumentales a un nivel de total libertad dentro de texturas y formas también muy libres. […] Nos empuja a ver el pensamiento musical de Garrido-Lecca como una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales, actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y en movimiento. (Tello, 2001, pp. 12-13)

4. Procedimientos empleados en la dodecafonía (Eimert, 1959).
5. Para una discusión más profunda sobre los discursos y posturas de Rodolfo Holzmann ante los indigenismos musicales peruanos del primer tercio del siglo xx, así como una crítica integral a su desempeño, pensamiento y acciones, véase Raúl Romero "Nacionalismos y antiindigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música peruana"(Romero, 2003).
6. Para un estudio más detallado sobre la generación del 50, véase Tello (2022).

Garrido-Lecca aplica plenamente las ideas de su maestro Holzmann al establecer que es posible la integración de diversos materiales y técnicas en la expresión de un estilo propio. Este procedimiento no ha sido privativo solo de los compositores peruanos, sino de otros creadores del continente que han reaccionado así al devenir de sus correspondientes tradiciones estéticas, donde priman movimientos dialécticos que oscilan entre la tradición y la modernidad. Como ha explicado Julio Ogas

> La última de las fuentes culturales que representan alguna expresión de la tradición es la referida a la creación musical de los compositores latinoamericanos del XIX. Esta música, que se continúa en las primeras décadas del XX por la acción de los compositores que iniciaron su actividad en el siglo anterior, es fuertemente rechazada por los primeros movimientos modernistas. ¿Pero tuvo continuidad con músicos más jóvenes? Para estos compositores, esa música de fuertes tintes románticos y algunas pinceladas impresionistas se asocia a la cultura nacionalista que dio origen a la organización de cada país y, por lo tanto, constituye para ellos un importante conjunto de códigos y recursos a la hora de identificarse culturalmente. Esto se ve claramente en la obra de compositores como Carlos Guastavino, el Garrido-Lecca de la última época o la vertiente afrobrasileña de Marlos Nobre. (Ogas, 2005, p. 816)

Estas estrategias compositivas se encuentran en las obras de Garrido-Lecca que corresponden especialmente al segundo período creativo, en la década de 1970. Más adelante se exponen las estrategias empleadas por el compositor piurano, tomadas de Holzmann, que pueden hallarse en su escritura.

Ya que se ha ubicado a Garrido-Lecca dentro del conjunto de tendencias, influencias y teorizaciones que marcaron a la generación del 50, a la que él pertenecía, abordaré a continuación las características más resaltantes sobre la época y el estilo que signaban su producción en el momento en que concibió las *Danzas populares andinas*.

3. La creación de las *Danzas populares andinas.* Consideraciones sobre fuentes y entornos

De acuerdo con el propio Celso Garrido-Lecca, en la década de los años 70 del siglo XX, especialmente después de su salida de Chile donde había trabajado obras de un lenguaje más vanguardista, el compositor giró hacia contenidos vinculados al mundo andino en general y a la música tradicional peruana en particular.[7] De esta década datan obras como *Kuntur Wachana* (1977), un docudrama dirigido por el cineasta cusqueño Federico García, cuya música incidental compuso Garrido-Lecca y de la cual se derivaría ese mismo año la cantata *Donde nacen los cóndores (kuntur wachana)*; las *Danzas populares andinas* en versión original para violín y piano (1979) y luego reescritas para orquesta (1983) y para flauta y guitarra (1999); la *Pequeña suite peruana* para piano (1979) con una versión para orquesta de cuerdas (1986) y los *Retablos sinfónicos* (1980).[8]

El mismo compositor describe así su experiencia en 1984:

> Mi retorno al Perú [desde Chile] después de veintitrés años de ausencia, significó un reencuentro directo con el folclor y la música popular del país. Mi deseo de conocer nuestra realidad

7. Para una descripción más específica de las etapas creativas de Garrido-Lecca véase Núñez, 2015, p. 22.
8. Para las fechas aquí mencionadas se emplea como referencia el *Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca*, publicado por Torres, Quezada y Tello en la *Revista Musical Chilena* LV/196, pp. 27-32.

> profunda me llevó a investigar nuestro acervo musical y tener participación activa en la creación de grupos de la canción popular. Quizá para muchas personas que han conocido estas obras aquí expuestas, signifique un quiebre total con las de este periodo nuevo en el país. Debo advertir que no he tenido ningún prejuicio ni complejo al trabajar desde la simple canción a la obra sinfónica. He buscado nuevos caminos en mi trayectoria, observando siempre lo que Picasso dijo alguna vez: copiar a otros es necesario, pero copiarse a sí mismo es patético. Así pues, he tomado diferentes lenguajes musicales contrastantes, buscando nuevos derroteros, como un pintor, en un momento determinado de su evolución personal, deja de pintar para volcarse hacia la cerámica o la escultura, quizás algo más concreto, más conectado directamente con la realidad. Justamente [de] esta última etapa propondré dos ejemplos a ustedes: El "Tondero", último movimiento de la obra *Retablos Sinfónicos,* cuyo material melódico es un *folclor imaginario* [cursiva añadida][…]. Y el otro ejemplo, por último, son las *Danzas populares andinas* recientemente estrenadas. (Garrido-Lecca, 1984)

La idea del folclore imaginario, a veces llamado también folclore ficticio, es común a varios compositores de la generación del 50 en el Perú y en América Latina. En 1948, Alberto Ginatera, aunque no empleó específicamente el término, hablaba del uso de materiales tradicionales entre los compositores argentinos de la época: "Se usa el folklore solamente cuando una necesidad propia de la creación musical y de la personalidad del artista así lo requieren" (Ginastera, 1948, p. 22). El término "imaginario" se refiere al empleo de lenguajes, recursos o elementos que pueden hacer referencia a determinadas tradiciones musicales sin provenir directamente de ellas. Estos procedimientos permiten referir dichas tradiciones con materiales originales, pero también hace posible integrar elementos identitarios y culturales dentro de un estilo propio ya que, en la composición académica, el propósito primordial no es la documentación etnográfica o la recolección con fines de conservación patrimonial, sino la expresión de un proyecto estético, personal y original. Garrido-Lecca recurrió a este concepto, como él mismo lo afirma, durante su segundo y tercer períodos de composición.

Años más tarde volvía al tema en otra entrevista al hablar de sus tres etapas de creación: la primera producida en Chile hasta el año 1973 y la segunda sobre la creación del taller de la canción popular entre los años 1973 y 1981:

> La tercera etapa es la etapa de síntesis (un poco el haber buscado integrar los elementos de la primera época con nuestra tradición musical peruana), y esta etapa nace en el año 83; no, de antes, el año ochenta y tantos que hice los *Retablos sinfónicos.* Es un primer acercamiento del tipo de buscar elementos del folclore, trascenderlos hacia lo sinfónico, pero con una idea de que estos elementos sean solamente elementos integradores de la concepción formal de la obra, no citas textuales, ni un pintoresquismo, ni un color localista, no es eso. Pero sí un tratamiento del sentido sinfónico. […] Esa etapa terminó ahí también, hice las *Danzas Populares Andinas*, la *Pequeña Suite Peruana*, todas estas obras son de esa etapa, pero el año 83 u 84 ya hay un cambio tomando esas ideas que había experimentado en la primera etapa. (Garrido-Lecca, 2000)

Con respecto a las fechas precisas de composición, las fuentes conocidas apuntan a una aparente incongruencia. En el catálogo de las obras de Garrido-Lecca, publicado en la *Revista Musical Chilena* en 2001, la fecha de composición mencionada es la de 1979 (Torres *et al*., 2001),[9] pero la carátula de la obra editada por Témpora Ediciones en 1990, ubica la fecha de composición en 1980.[10] De acuerdo con el mismo catálogo, se estrenó en 1981 en Lima, por Juan Gonzáles en el violín y Lydia Hung Wong en el piano. Lydia Hung[11] recuerda esta ocasión, si bien la fecha exacta del estreno le es elusiva:

> Tocamos en la Embajada de España, el año 1981, probablemente en el mes de octubre. En esa ocasión, el maestro recibió algún tipo de distinción de la Embajada y se interpretaron estas danzas. Él me dio la partitura, pues siempre me había entregado sus obras con mucha deferencia y estaban escritas con seriedad y pulcritud. (L. Hung, comunicación personal, 25 de noviembre, 2025)

El violinista que tuvo a su cargo el estreno fue Juan González, a la sazón docente de violín de la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Universidad Nacional de Música. De acuerdo con Lydia Hung, las indicaciones del autor se centraron en explicar la naturaleza de la obra; se mostró satisfecho con las decisiones interpretativas de ambos artistas y estuvo conforme con la versión que construyeron para este estreno.

Una vez estrenada, *Danzas* tuvo una etapa de difusión algo limitada, pero constante como la presentación realizada por Francisco Pereda (violín) y José Pacheco (piano) en el auditorio del Instituto Peruano Norteamericano de Lima, en 1986, a la que asistió el propio compositor y que fuera organizada por la Sociedad Musical Anacrusa, institución que por aquel entonces promovía la divulgación de música peruana contemporánea (F. Pereda, comunicación personal, 12 de enero, 2026). La divulgación mejoró con la publicación de la partitura por la editorial Témpora en 1990 que la volvió disponible en bibliotecas institucionales del país. Para 1993, quedó incorporada en el disco *Violín y Piano en Latinoamérica* grabado por el dúo conformado por los músicos chilenos Fernando Ansaldi (violín) y Frida Conn (piano) bajo el sello SVR de Chile.

De acuerdo con Diego Puertas, pianista correpetidor de la cátedra de música de cámara en la Universidad Nacional de Música del Perú, quien la ha interpretado continuamente desde 1998, ha sido una obra elegida con frecuencia por los estudiantes de la cátedra de violín de dicho centro de estudios bajo la orientación de diferentes docentes, como Alejandro Ferreyra, entre otros (D. Puertas, comunicación personal, 21 de diciembre, 2025).

En la década de los 2000, llegó a un público más amplio. Violinistas peruanos como María Elena Pacheco (M. Pacheco, comunicación personal, 7 de enero, 2026) y Carlos Johnson (C. Johnson, comunicación personal, 28 de diciembre, 2025) la incluyeron en sus repertorios personales e incluso la grabaron en disco (Braun, 2005) o para plataformas audiovisuales (Pacheco, 2021). Según María Elena Pacheco, fue a partir del año 2018, aproximadamente, que esta obra empezó a interpretarse más, incluso entre sus alumnos de la Universidad de Ciencias Aplicadas y de la Universidad San Ignacio de Loyola, lo que aumentó su impacto y facilitó desde entonces su incorporación a un posible canon camerístico peruano (M. Pacheco, comunicación personal, 7 de enero, 2026).

9. Debido al escrupuloso cruce de información con que fue redactado el catálogo, mantendré la fecha de composición en 1979.
10. Para los análisis de este artículo empleo esta edición de Témpora.
11. Lydia Hung Wong, pianista y pedagoga peruana, estrenó otras obras de Celso como la *Pequeña suite peruana* para piano, el 5 de noviembre de 1987 y fue la dedicataria original de la *Tocatta* para piano del mismo compositor (L. Hung, comunicación personal, 25 de noviembre, 2025).

Esta difusión tan amplia de una obra relativamente breve –su duración apenas excede la decena de minutos– generó tensiones para el propio compositor, quien, de acuerdo con algunos testimonios, manifestó en alguna oportunidad su incomodidad ante tal popularidad, la cual, a su criterio, eclipsaba otras obras que él consideraba más dignas de atención debido a una propuesta estética más compleja (F. Valcárcel, comunicación personal, 26 de diciembre, 2026). No obstante, continuó trabajando durante años en su concepto y versiones, como se ha explicado antes, lo que indica que la obra gozaba de un lugar preferente dentro de su catálogo.

4. Materiales y procedencias: canciones andinas como material de partida y 'folclore imaginario'

Como ya se mencionó, *Danzas Populares* Andinas, se enmarca en un periodo de descubrimiento y constituye la única compuesta para violín y piano de todo el catálogo de Garrido-Lecca. Pero además de su naturaleza camerística, el desarrollo de sus materiales merece una mirada más cercana.

a. El tratamiento melódico

De acuerdo con la introducción de la edición de Témpora, a estas danzas

> las constituyen melodías de diferentes regiones del área andina, dos de ellas bastante conocidas como "A mi palomita" y "Recuerdos de Calahuayo". Las restantes son más inexploradas y otras de la propia inventiva del compositor como elementos contrastantes. Por esta razón, las danzas no son simplemente versiones instrumentales ni arreglos más o menos literales de las melodías. El compositor ha preferido tomar estas melodías originales, algunas de limitada brevedad, con una amplia libertad para crear nuevas perspectivas sonoras dentro de una gran elaboración instrumental. Además, no todas encierran igual carga composicional. Así, la primera y última de estas danzas poseen *elementos musicales completamente nuevos* [cursivas añadidas] y originales en juegos contrapuntísticos y contrastes dinámicos propios de la música académica. (Garrido-Lecca, 1990, p. 3) (el énfasis es mío)

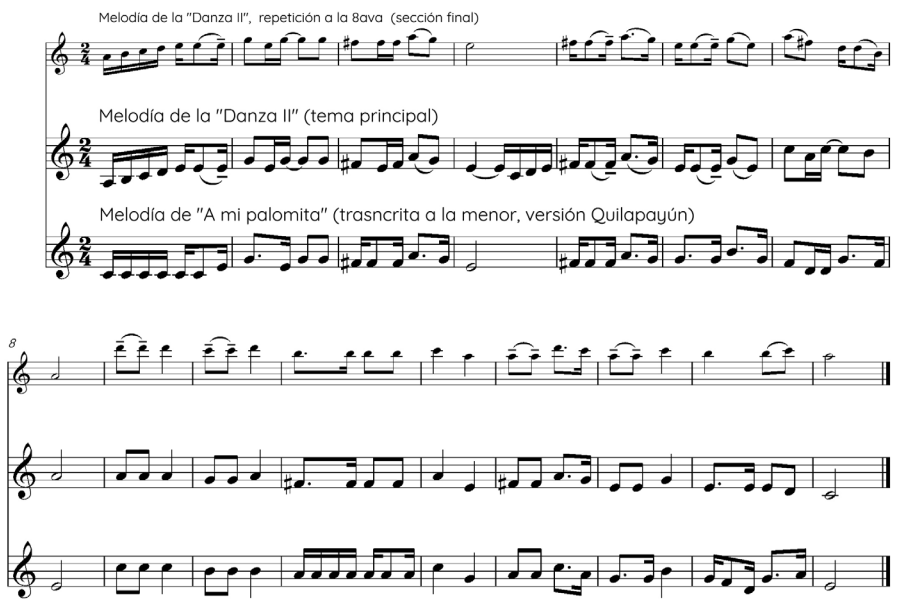
Las citas musicales tienen, a su vez, una serie de reelaboraciones, intercambios y aprovechamiento de recursos cuya singularidad hace que valga la pena detenerse en ellos. Por lo tanto, me referiré primero a los movimientos que emplean referencias identificables (Danzas II y III) y luego a aquellos que emplean lo que el mismo compositor llamó 'folclore imaginario' (Danzas I y IV).

La Danza II emplea materiales de la canción "A mi palomita", popularizada por el grupo Quilapayún en su disco *Quilapayún 3*, grabado y producido en Santiago de Chile en 1968. Diversas fuentes, sobre todo bolivianas, atribuyen la autoría de esta canción al compositor Teófilo Vargas (cf. Cantos Cautivos, 2019 y Solis Béjar, s.f.). Es muy posible que Celso Garrido-Lecca conociera este repertorio antes de su llegada al Perú, especialmente por su cercanía con el grupo Quilapayún durante las décadas de 1960 y 1970. La canción tiene dos materiales melódicos que se reutilizan con ligeros cambios, especialmente en el segundo, donde redirige el final de la frase hacia notas distintas del centro tonal de la escala, ya que mientras en la canción original se dirige hacia *mi*, en la Danza II descansan sobre *la*. Esta variación, en la versión de cámara, enriquece el desarrollo melódico al sorprender al oyente con una aparente inestabilidad y la falta de resolución. Aquí, el autor busca eludir el

convencionalismo de una melodía pentáfona y atraer la atención del oyente mediante una reformulación de los patrones melódicos. En la Figura 1 se comparan las melodías de ambos ejemplos y sus variantes de perfil melódico y de conclusión de la frase:

Figura 1

Comparación de las líneas melódicas de la canción "A mi palomita" y de la Danza II



Nota. Se emplea la transcripción, subida por Lorna Palma Álvares: https://es.scribd.com/document/635807934/A-mi-palomita

Las semejanzas concluyen aquí. En adelante el compositor emplea recursos provenientes de la tradición académica occidental. Esta melodía en particular se emplea polifónicamente. Véase el tratamiento imitativo de la primera frase a tres voces: el violín y las manos izquierda y derecha del piano y cómo actúan en movimiento canónico no estricto (Figura 2). Este procedimiento revela cómo Garrido-Lecca transforma un material de circulación popular en un objeto de elaboración camerística mediante técnicas contrapuntísticas propias de la tradición académica.

Figura 2

Movimientos imitativos en la "Danza II" (cc. 25-32)



Más adelante, para resaltar el estribillo y contrastarlo con la melodía inicial, prefiere una serie de escrituras de acordes para darle mayor fuerza y énfasis. En el primer caso, la melodía es confiada al violín con acompañamiento de piano (Figura 3a); en el segundo ocurre a la inversa (Figura 3b) y en el tercero se produce una combinación de texturas y materiales entre las melodías 1 y 2 (véase Figura 3c).

Figura 3

Tratamientos de acordes, secuencias armónicas y progresiones, secciones 1, 2 y 3 de la Danza II

3a



3b



3c



Nota. Juego de acordes entre piano y violín para presentar la melodía del estribillo.

Véase que los acordes presentan algunas notas ajenas que aumentan la sensación de rudeza y tensión y que, en las tres ocasiones, una cita breve y sutil de la primera melodía, sea en la voz superior o grave del piano, enlaza ambos temas y le confiere unidad y coherencia al movimiento.

En la Danza III la melodía está tomada, según la editorial, de una canción andina conocida como "Recuerdos de Calahuayo". Una indagación más profunda llevó a un conflicto nominal sobre el verdadero título de la canción. En la colección de Miguel N. Anglés, un antiguo hacendado de Puno avecindado en Arequipa (Torres, s.f.), el título se conserva como *Calahuyo,*(Colección Miguel Anglés, 2022) un huayno pandillero recopilado por el mismo Miguel que hace referencia a la hacienda de propiedad de su familia. Según el testimonio de su propio nieto, Miguel recogió la melodía y creó la letra que entona el grupo Cumbres cuyo texto no he podido transcribir del video que contiene su versión (grupo Cumbre 2018) Otros grupos, como Los Incas, también grabaron la canción bajo este título en 1973 (Los Incas, 2021). De acuerdo con el músico e investigador de música altiplánica Pedro Rodríguez Chirinos, se trataría de una melodía tradicional que, en su opinión, proviene de las zonas de Quiabaya, en la provincia de Larecaja, o Charazani, en la provincia de Bautista Saavedra, ambas ubicadas en el departamento de La Paz, Bolivia, cerca a la orilla oriental del Lago Titicaca, y basa su suposición en el estilo de siku de esta melodía que él menciona como khantu (P. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2025).

En este movimiento, Garrido-Lecca emplea recursos muy diferentes a los utilizados en la Danza II. También está dividido en tres secciones, una de exposición, otra de contraste y una tercera de reexposición. En la primera, donde se presenta la melodía original, el compositor recurre a la técnica de la aumentación para crear una unidad rítmicamente contrastante con los otros movimientos, un tipo más lento, más cadencioso (véase Figuras 4a y 4b).[12] En cambio, en la segunda parte de la melodía, Garrido-Lecca la transporta a *do* menor, pero con modificaciones significativas en la escritura rítmica (véase Figuras 4c y 4d). Nuevamente, se observa la aplicación de las recomendaciones de Holzmann sobre el transporte de los motivos melódicos y el juego de alturas de los materiales originales para romper la monotonía de un solo registro.

Figura 4
Comparación de melodías de "Recuerdos de Calahuayo" *y Danza III: nótese el procedimiento de aumentación rítmica en la segunda*

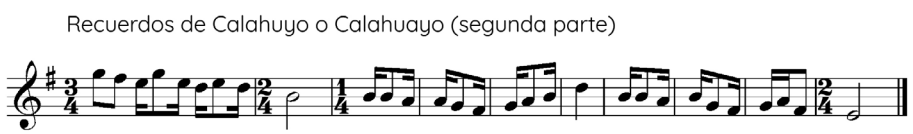
4a - Melodía de "Recuerdos de Calahuayo"[13]



4b - Melodía en la Danza III cc.



4c - Segunda parte de la melodía de "Recuerdos de Calahuayo"



12. Este es el único movimiento rítmicamente contrastante de esta versión. En la adaptación para orquesta, Garrido-Lecca incluye un quinto movimiento lento entre la primera y segunda danza. Por el contrario, la versión para flauta y guitarra de 1999 conserva los cuatro movimientos originales de la versión para violín y piano.
13. (según la transcripción de Juan Luis Morión en https://quenaycharango.blogspot.com/2008/09/recuerdos-de-calahuayo.html versión en *mi* menor)

4d - Segunda parte de la melodía de la Danza III



Como se observa en la Figura 4b, el motivo rítmico principal ofrece las características de lo que llamaríamos un ritmo anfíbraco. Esta figura corta-larga-corta, aparece desarrollada en varias secciones del acompañamiento. En la Figura 5 vemos estas disposiciones del patrón en distintas figuras: negra-blanca-negra, o corchea-negra-corchea. Es decir, que el compositor trabaja con la idea de un motivo rítmico generador que se halla a lo largo de todo el movimiento.

Figura 5
Texturas de acompañamiento de la Danza III. Secciones primera, intermedia y final



En cambio, las Danzas I y IV ponen en juego lo que el mismo Garrido Lecca llama en la entrevista citada líneas arriba "folclore imaginario" y crea nuevos elementos melódicos que le sirven de punto de partida para jugar con una serie de recursos técnicos alrededor de motivos muy sencillos.

En la Danza I, por ejemplo, la melodía principal no tiene ningún desarrollo, pero se transporta a otro centro tonal en la sección media contrastante. El empleo de las escalas pentáfonas del quinto modo, en la que sólo se coloca ocasionalmente una nota de paso o una sensible, hace que el oyente identifique el material, pero a la vez lo perciba de una manera distinta en cada ocasión que aparece (véase Figura 6).

Figura 6

Melodía principal y escala pentáfona de la danza I y su variante transportada



Esta es una de las sugerencias de Holzmann, a la que se hizo referencia líneas arriba, sobre la forma de tratar las melodías pentáfonas sin caer en lo que llamó "monotonía": el transporte de la melodía original a varios centros tonales. En seguida veremos cómo Garrido-Lecca aplica la misma estrategia, pero de una manera más radical en la Danza IV.

Además, el motivo principal, semicorchea, corchea y semicorchea, es el que se emplea como unidad generadora de todo el movimiento. Se trata del mismo motivo anfíbraco que ya se ha descrito en la Danza III (véase Figura 6, compás 1).

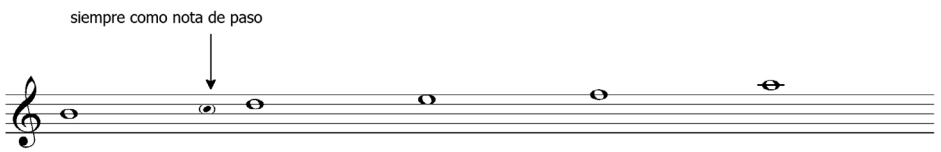
En la Danza IV, Garrido-Lecca recrea una melodía a partir de algunos motivos empleados en las anteriores, especialmente variación de combinaciones de corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas. En dicha melodía, juega con los centros tonales para lograr mayor diversidad y riqueza del material melódico. Incluso tiende a engañar con el tipo de escala que emplea, ya que el inicio y el final de la melodía van en direcciones muy distintas dejando la duda acerca de cuál es el centro tonal (véase Figura 7).

Figura 7
Melodía principal de la Danza IV, transmutaciones y escalas pentáfonas relacionadas



Usualmente, el centro tonal es el que sirve de eje para identificar el tipo de escala, y suele ser la nota que más se repite y/o hacia la que se dirige la melodía, pero en este caso existe cierta confusión ya que en la primera semifrase, ese centro podría ser *re* pero luego se dirige a *si* (Figura 8).

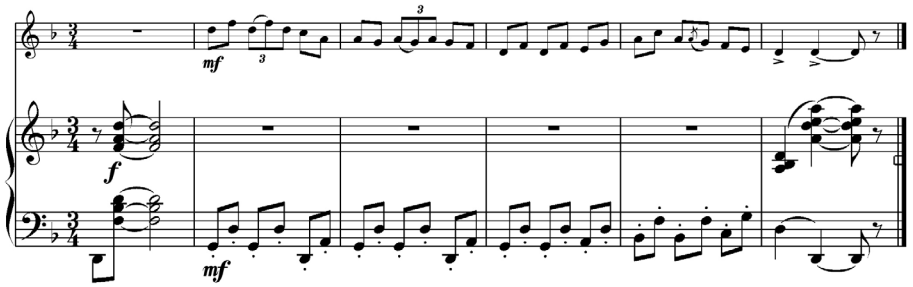
Figura 8
Escala pentáfona de la melodía de la Danza IV



b. Tratamientos armónicos.

Es en la dimensión armónica y polifónica donde Garrido-Lecca ensaya una diversificación de recursos que se alternan entre los más sencillos y los más elaborados. Por ejemplo, en la Danza I, el primer acorde presenta la tónica con el sexto grado añadido, lo que crea una sensación de inestabilidad. A continuación, la introducción del piano es tan sencilla que la mano izquierda únicamente juega con tónica y dominante de los grados más importantes de la escala: IV-V-I, empleando la fundamental y la quinta en una escritura casi lúdica (véase Figura 10). El último compás devuelve la sensación de desequilibrio al presentar dos acordes poco convencionales: en el primero se trata del mismo acorde de tónica con sexto grado añadido con el que inicia el fragmento, mientras que el segundo es un acorde por quintas que juega con las duplas *la-mi,* y *re-la,* –es decir, continúa el juego de quintas, pero ya no en sucesión, sino en forma simultánea– entrelazándolas mientras el *re* se coloca como fundamental para privilegiar sus armónicos. Esto coloca a esta nota como un centro tonal indiscutido (véase Figura 10).

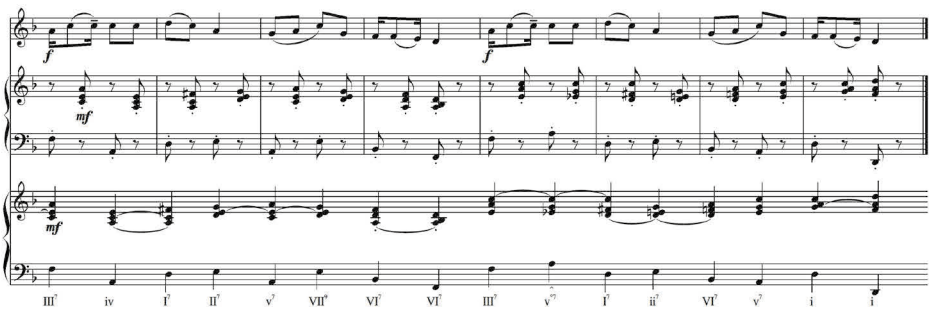
Figura 9
Introducción de la Danza I, cc. 1-6



Otro recurso, que aparece con cierta frecuencia es el uso de escrituras polifónicas tipo coral, pero lo suficientemente diversificadas como para camuflar su naturaleza. Por ejemplo, en la Danza I, el piano presenta una textura a cuatro voces bastante convencional, casi se diría ortodoxa —evita, por ejemplo, las quintas paralelas y los movimientos directos que desembocan en este intervalo; mantiene notas comunes, resuelve las disonancias de manera descendente o con notas pedal, etc.— pero su escritura rítmica recrea el ritmo bailable que le da nombre a la obra (véase Figura 11).

Figura 10
Primera sección de la Danza I, cc. 7- 22





Nota. El último sistema muestra el movimiento de las voces y el cifrado de acordes para mostrar la progresión armónica.

En la Danza IV, el tratamiento armónico es mucho más complejo y es la misma textura armónica la que marca el contraste entre las tres secciones.

La melodía 'imaginaria' que ya hemos visto en la Figura 7 con una singular ambivalencia, encuentra justificación para su original sonoridad en el soporte armónico. En los primeros compases se apoya sobre acordes propios de la tonalidad de *re* mayor (I, IV) pero conforme la melodía se dirige al *si*, la progresión armónica prefiere acordes sobre *si* menor como I, VI y V7 afianzando el giro melódico desde la dimensión armónica. En la última frase de la primera sección se incrementa la tensión armónica por un movimiento modulatorio poco convencional que atraviesa por varios momentos muy específicos (*re, si, mi*♭, *la*♭, *si*). Esta sección de máxima tensión llega a un "punto de reposo", cuando se impone el *si* como centro tonal de la siguiente sección. En la Figura 11 se describe este procedimiento con mayor precisión.

Figura 11

"Danza IV" cc, 25-38



Como se observa, Garrido-Lecca combina una escritura armónica compleja y alterna momentos de tensión y distensión armónica con acordes diferentes que tienen en común las notas de la melodía. Esto mantiene una sensación de conexión, aunque ambas manos vayan por distintos senderos armónicos. Esta estrategia combina dos de las recomendaciones de Holzmann, cuales son, el uso de acordes por cuartas y la combinación de melodías pentáfonas y recursos armónicos más allá de la simple modulación o el acompañamiento básico. Particularmente, en esta sección se observa un verdadero muestrario de recursos técnicos que, articulados desde la melodía pentáfona, construyen una secuencia armónica compleja, pero muy lógica.

La segunda sección está escrita sobre *si* dorio, por la presencia reiterada de *sol*♯ en toda la sección, tanto en la melodía como en la intrincada armonía. Pero, además, esta sección se distingue por la presencia de una textura polirrítmica. Mientras la melodía es, por decirlo, convencional, lírica y mucho más lenta, la armonía se construye sobre acordes dispuestos en figuras y acentuaciones muy distintas a las de la melodía (véase Figura 12) lo que le confiere un carácter ensoñador y delicado. Esta textura contrasta notablemente con las de la primera y tercera sección, fuertemente percutida y con un claro motivo de síncopas.

Figura 12

Secuencia de la sección 2 de la Danza IV, cc. 39-44

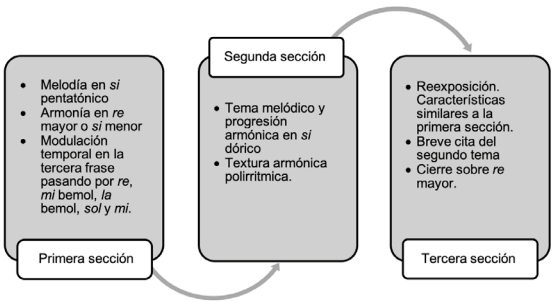


Esta sección plantea desafíos específicos a los intérpretes que a veces se pasan por alto en una lectura analítica. Como ha señalado el pianista Diego Puertas, en el patrón de la mano derecha, es la primera nota del conjunto la que lleva mayor énfasis, y así se evita una falsa acentuación del agudo. Este pasaje reviste especial cuidado por la necesidad de conservar atentamente la acentuación de tres corcheas respecto a la melodía del violín que sigue escrita en compás de dos cuartos (D. Puertas, comunicación personal, 21 de diciembre, 2025).

Luego en la tercera sección se retoma el tema original con las mismas características de la sección primera con una breve cita del segundo tema. El esquema B resume bien la estructura de esta danza.

Figura 13

Estructura de la Danza IV. El empleo de estrategias melódicas y armónicas determina la forma



El análisis musical de *Danzas populares andinas* permite observar cómo Garrido-Lecca articula materiales asociados a las tradiciones andinas con procedimientos compositivos propios de la música académica del siglo XX, en las dimensiones armónica, polifónica y rítmica. En este sentido, los recursos empleados en la obra no solo cumplen una función estructural, sino que también reflejan una posición estética que se distancia del indigenismo musical de las generaciones anteriores en donde primaba un uso menos complejo de materiales vernáculos.

c. Los recursos tímbricos y la escritura técnica para ambos instrumentos.

Para Fernando Valcárcel, pianista, director de orquesta y compositor que interpretó y grabó esta obra y que también ha dirigido la versión para orquesta sinfónica, el estudio de las *Danzas*... exige revisar la adaptación para orquesta que Garrido-Lecca compuso algunos años después. Como orquestador, Garrido-Lecca manejaba una gran paleta de colores, texturas y alturas que conferían una notable riqueza a sus obras de cámara y sinfónicas. Estos recursos están presentes en la versión para violín y piano (F. Valcárcel, comunicación personal, 26 de diciembre, 2025).[14]

Efectivamente, en lo que se refiere al violín, el uso de diversos registros –especialmente el medio y el agudo– plantea contrastes significativos. Estos aparecen en la presentación y en la reexposición de los temas, así como en los momentos de tensión o de clímax. El violinista Carlos Johnson, que grabó la obra junto a la pianista Rieko Yoshizumi y la difundió en escenarios internacionales a lo largo de su carrera, resalta precisamente este cambio de timbre, sobre todo en la Danza I: "Intento, cuando toco la obra, cambiar el sonido para darle un toque melancólico a la parte [inter]media".[15] En su interpretación es posible detectar, además, un énfasis que el mismo Johnson realiza en las reexposiciones o repeticiones, especialmente en los pasajes en *forte*. Un tono más 'rudo' o enérgico que acompaña la reaparición de los temas, sobre todo en las danzas I, II y IV que son las más rítmicas y percutidas del ciclo.[16]

14. La versión sinfónica de *Danzas populares andinas* la grabaron la orquesta de la Radio de Noruega y la Orquesta Sinfónica de Fort Worth dirigidas por Miguel Harth-Bedoya en 2016. El disco incluye, así mismo, *Retablos Sinfónicos* y la versión orquestal de la *Pequeña Suite Peruana*, originalmente escrita para piano.
16. Entrevista concedida por Carlos Johnson vía WhatsApp, el 28 de diciembre de 2025.
16. Puede escucharse la versión de Carlos Johnson y Rieko Yoshizumi (grabada en 2005 en Lübeck) en https://www.youtube.com/watch?v=n96e6FIVt6Y .

Por su parte, María Elena Pacheco, que construyó su versión personal de la obra antes de entrar en contacto con otras interpretaciones, considera que los cambios tímbricos, sirven para realzar las diferencias entre exposición, secciones contrastantes y reexposición en las cuatro danzas, aunque con especial énfasis en la tercera y ofrecer al oyente diversidad dentro de materiales muy sencillos y semejantes entre sí, lo que evita caer en la simple repetición. El uso de recursos técnicos como presión del arco, la sordina o posiciones altas para transformar el color de los diferentes pasajes, son parte del conjunto de recursos para crear variedad sonora en estructuras formales de gran sencillez.

Como ejemplo, citaré la Danza III que emplea recursos tímbricos muy específicos. Al empleo de la sordina se añade, en la exposición, un registro medio, una melodía ligada y de perfil ondulado y continuo, pero también es la única danza que emplea el registro sobreagudo aunque no demasiado alto (tercera sección y final).[17]

En el caso del piano, el empleo de texturas diversas parece remitir en algunos casos, a la escritura de charango y/o guitarra –más adelante, Garrido-Lecca incluyó estos instrumentos en la adaptación para orquesta– como puede verse en la Danza I. Así mismo, emplea continuamente las estructuras en forma de coral, como la que ya se ha mencionado y descrito en la Danza I, pero que vuelve a aparecer en la Danza III, y se convierte, sobre todo, en el instrumento que encarna la gran diversidad de la escritura armónica a la vez, pero también que sostiene el ritmo danzario por la multitud de patrones del motivo anfíbraco o de ritmos de corcheas y semicorcheas que he descrito líneas arriba.

5. Las *Danzas populares andinas:* experiencias interpretativas y empleo pedagógico

Los intérpretes que han tenido a su cargo la interpretación de *Danzas…* en diferentes oportunidades ofrecen interesantes perspectivas para su valoración. Fernando Valcárcel reconoce un oficio compositivo muy interesante cuyo fuerte son, sobre todo, el manejo armónico y melódico y la estructura formal, basada en el contraste y el desarrollo de ideas motoras. Este desarrollo emplea recursos como la modulación, el transporte de alturas, el uso de pedales, las texturas armónicas densas y el empleo de técnicas provenientes de otros instrumentos –como la guitarra o el charango– que se representan en una escritura pianística competente, si bien considera que Garrido-Lecca –y así lo reconoció el mismo compositor en numerosas ocasiones– no era pianista ni escribía para este instrumento con la misma soltura que escribía para orquesta. Para Valcárcel, Garrido-Lecca, escribe para el instrumento de forma "directa", sin un derroche excesivo de recursos, pero que resulta técnicamente correcta; además, esta obra representa un buen modelo de lo que un compositor puede hacer al manejar materiales de la tradición oral desde perspectivas académicas (F. Valcárcel, comunicación personal, 26 de diciembre, 2025).

Para Diego Puertas, la obra está sembrada de sutilezas técnicas que exigen atención permanente de los pianistas, como, por ejemplo, el juego polifónico al que se ha aludido en la Danza II (véase Figura 2). Si bien la partitura no muestra polirritmia ni escrituras técnicas muy complejas, el pasaje exige resaltar la independencia de las voces y la perfecta sincronía entre ambas manos para que la textura polifónica que se articula con la voz del violín sea comprensible (D. Puertas, comunicación personal, 21 de diciembre, 2025).

Por otro lado, la parte de violín significó un desafío para el compositor. Al parecer, Garrido-Lecca, en algún momento, consideró que la escritura técnica de la parte era algo modesta. De acuerdo con Francisco Pereda, Garrido-Lecca le comentó que se había inspirado

17. Precisamente, la ausencia de posiciones altas convierte la obra en cercana para intérpretes de nivel intermedio.

en las *Danzas folklóricas rumanas* (1915) de Béla Bartók, pero que hubiera deseado que la escritura violinística fuera más brillante y técnicamente más exigente. Incluso llegó a proponerle a Pereda que escribiese una versión mejorada para la parte de violín, cosa que aunque fue aceptada por el reconocido violinista no pudo llevarse a cabo en vida de Garrido-Lecca (F. Pereda, comunicación personal, 12 de enero, 2026).

No obstante esta intención, la versión que se conoce de la parte de violín fue muy bien recibida por los intérpretes. María Elena Pacheco señala que construyó su interpretación desde su propia experiencia como violinista con formación académica, que ha incursionado, además, en un repertorio muy diverso de música peruana tanto de tradición oral como escrita. Esta doble perspectiva le permitió abordar las *Danzas* con un conocimiento mucho más integrado, tanto desde el aspecto técnico como del interpretativo. Otros violinistas como Carlos Johnson y Francisco Pereda la han programado continuamente dentro de sus recitales nacionales e internacionales por un interés en divulgar obras peruanas, por la calidad técnica de las *Danzas*… y por su accesibilidad hacia diferentes públicos.

Pero, además, la obra se integró velozmente en el canon pedagógico. Las razones principales son tanto su calidad técnica como su identificación con 'lo peruano'. Las obras académicas que incorporen destreza mecánica y planteamiento estético son demandadas por violinistas que desean tanto expandir sus propios programas como proyectar sus carreras dentro y fuera del país.

Desde la perspectiva del docente de violín, María Elena Pacheco considera esta obra muy importante ya que tiene recursos como dobles cuerdas, acordes, bicordes, *pizzicati*, melodías que pueden interpretarse empleando posiciones altas, influyendo en el color de las melodías, que requieren de una formación previa de alto nivel y que supone precisamente la aplicación práctica de dicha preparación. Además, la encuentra accesible para los violinistas de nivel superior, pues requiere del empleo de varios recursos técnicos que otorga una formación más avanzada en interpretación. Es interesante señalar que la misma María Elena Pacheco ha estimulado la divulgación de *Danzas*… entre pedagogos en Alemania y Estados Unidos para su empleo en cátedras de violín de instituciones extranjeras (M. E. Pacheco, comunicación personal, 8 de enero, 2026).[18]

Finalmente, todos los entrevistados coinciden en confirmar el interés por la interpretación de música peruana y que *Danzas populares andinas* cumple con el doble requisito de representar esa identidad y una escritura técnica que les ayuda a construir una interpretación personal. Estas características le conceden a la obra suficientes atribuciones como para erigir con ella un canon camerístico peruano que está ya integrado en el repertorio de varios intérpretes (Pereda, Johnson y Pacheco) y docentes (Puertas y Pacheco).

6. A modo de cierre

Danzas populares andinas se configura como una obra de síntesis. No se trata de una simple vitrina expositiva de 'lo andino', sino de una propuesta de lo que es posible escribir al integrar elementos identitarios con procedimientos técnicos específicos. Tales herramientas creativas se derivan tanto de los postulados de Rodolfo Holzmann para el tratamiento de materiales pentafónicos como de la propia experiencia compositiva de Garrido-Lecca, y lo alejan del indigenismo en boga entre las generaciones inmediatamente anteriores. La obra se inscribe así

18. La dimensión pedagógica aquí señalada se basa en un número limitado de testimonios de intérpretes y docentes consultados para este estudio. Las respuestas obtenidas ofrecen indicios sobre la circulación de la obra en contextos formativos, pero no constituyen un estudio sistemático del impacto pedagógico de esta obra en el Perú, cuestión que requeriría una investigación específica.

en una propuesta vanguardista que, sin renunciar al vínculo con materiales tradicionales, pone en primer plano el oficio composicional y los recursos de la música académica del siglo XX.

En este marco, la noción de 'lo andino' que atraviesa la obra no responde a una investigación etnomusicológica de tradiciones específicas ni a una delimitación precisa de procedencias, sino a una construcción estética amplia, en la que melodías, escalas y ritmos de carácter danzario –reales o imaginados– son tratados mediante técnicas como el desplazamiento del centro tonal, lenguajes armónicos no necesariamente tonales y procedimientos polifónicos. Esta operación les confiere a los materiales empleados una plasticidad que ha resultado particularmente atractiva para los intérpretes.

Precisamente esta combinación de referencias vernáculas y solidez técnica ha favorecido la circulación de *Danzas…* entre intérpretes profesionales, docentes y estudiantes, tanto en el Perú como en el extranjero. Los entrevistados coinciden en apelar a su propia concepción de 'lo peruano' al momento de construir la interpretación, lo que revela un deseo de identificación con lo nacional, a la vez que plantea un desafío al oficio interpretativo al situarlo frente a un repertorio que exige aplicar recursos técnicos a materiales no convencionales. De este modo, la práctica pedagógica y concertística ha contribuido a la construcción de un canon camerístico peruano y de una tradición viva de interpretación a más de cuatro décadas del estreno de la obra.

Finalmente, la incorporación de testimonios sobre recuerdos, eventos y decisiones interpretativas muestra la productividad del diálogo entre el análisis estructural y la experiencia performativa. Lejos de existir únicamente en la partitura, *Danzas populares andinas* se actualiza en las múltiples versiones que genera su escritura, y es en ese proceso donde se elaboran y transforman las tradiciones interpretativas. La articulación de herramientas analíticas formales e interpretativas, hace posible comprender no sólo la obra en sí misma, sino también los modos en que repertorios latinoamericanos de fines del siglo XX, aún con escasa tradición crítica, construyen su memoria musical a través de la creación, la interpretación y la circulación.

Rol de autores CrediT

ZVS	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 la autora de este trabajo.
Conflicto de interés	La autora 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

Braun, E. (2021, 27 de enero). *Garrido-Lecca: Danzas populares andinas. Carlos Johnson, violín / Rieko Yoshizumi, piano* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=n96e6FIVt6Y

Cantos Cautivos (2019, 6 de abril). *A mi palomita* https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10819

Chiarella, M. (2020). *Celso Garrido-Lecca como compositor de música incidental para teatro: rasgos de una identidad en el género musical.* [Tesis de maestría inédita, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Colección Miguel Anglés (2022). *Qhantati Ururi: Calmados.* https://coleccionmiguelangles.com/la-coleccion/qhantati-ururi-calmados/

Eimert, H. (1959). *¿Qué es la música dodecafónica?* Nueva Visión.

Garrido-Lecca, C. (Narrador). (1984). *Programa radial realizado por Celso Garrido-Lecca*. [Video]. YouTube. https://youtu.be/VZ_YzFRfWKw?si=nnLI3iUT02pVg3w7

Garrido-Lecca, C. (1990). *Danzas Populares Andinas para violín y piano* [Partitura]. Témpora.

Garrido-Lecca, C. (2000). *Entrevista a Celso Garrido-Lecca. Parte III: sobre las etapas en la creación musical. Su residencia en Chile. La canción popular en Chile y en Perú* (M. Martínez y C. Vásquez, entrevistadores) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=97WWoWC0MUs

Ginastera, A. (1948). Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena*, *4*(31), 21–28. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11685

Grupo Cumbre (2018, 28 de octubre). *Recuerdos de Calahayo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VDVYq-RKRG8

Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición? *Revista de Estudios Musicales*, *1*(1), 61-80. https://bdigital.uncu.edu.ar/9071

Los Incas (2021, 19 de agosto) *Recuerdos de Calahuyo*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-7GJRGt4iDo

Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto de Etnomusicología PUCP.

Mendívil, J. (2022). Sueños imperiales; el nacionalismo incaico en la musicología. En G. Borras y J. Mendívil (Eds.), *Aires de la tierra: imaginarios sonoros de la nación en América Latina* (pp. 207-229). Sílex Ultramar.

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

Niño Vásquez, N. (2016). *Celso Garrido-Lecca: Síntesis musical de dos pueblos*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Ogas, J. (2005). Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo xx. *Revista de Musicología*, *28*(1), 808-825. https://doi.org/10.2307/20798103

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo xx*. Real Musical.

Pacheco, M. E. (2021, 18 de mayo). *Celso Garrido Lecca- Danzas Populares Andinas – Rítmico*. *María Elena Pacheco, violín; Fernando Valcárcel, piano* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xR9xn-j3ScE

Romero, R. (2022). Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX. En R. Romero y J. Mendívil (Eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (pp. 145-186). IDEHPUCP.

Solís, A. (2023, 12 de mayo). *Pentagrama del recuerdo: Teófilo Vargas Candia*. Pentagrama del Recuerdo. https://pentagramadelrecuerdo.com/2023/05/12/teofilo-vargas-candia/

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

Tello, A. (2022). La generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad. En R. Romero y J. Mendívil (Eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (pp. 187–217). IDEHPUCP.

Torres, J. (2022). *Colección Miguel Anglés: Miguel N. Anglés, biografía*. Colección Miguel Anglés. https://coleccionmiguelangles.com/biografia/

Torres, R., Quezada Machiavello, 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

Turino, T. (2003). Nationalism and Latin American music: Selected case studies and theoretical considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, *24*(2), 169–209. https://doi.org/10.1353/lat.2003.0024

Wolkowicz, V. (2024). *Reimaginando la música inca: Discursos indigenistas en la música de arte de América Latina, 1910-1930*. IDEHPUCP