Bruno Tapia Llanos
(Lima, 1994)



Bruno Tapia Llanos es pianista e investigador musical peruano. Realizó estudios de música en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde se graduó en 2022 en la especialidad de Formación Artística con mención en Ejecución Musical (FARES). Su trabajo académico se orienta al estudio de la música latinoamericana del siglo xx, con énfasis en las estéticas de vanguardia y en los procesos de incorporación de técnicas compositivas modernas, particularmente el dodecafonismo, en el contexto peruano. Desde un enfoque analítico e histórico, desarrolla investigaciones centradas en el análisis formal, armónico y estructural del repertorio pianístico, con especial atención a obras escasamente abordadas por la bibliografía especializada. Actualmente, se desempeña como docente de piano y armonía y realiza labores de divulgación académica musical orientadas a la difusión de la obra de compositores latinoamericanos.

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

Series perdidas: procedimientos dodecafónicos en la obra temprana de Celso Garrido-Lecca. Análisis musical de *Orden n.º 1* para piano (1953)

Lost Series: Dodecaphonic Procedures in the Early Work of Celso Garrido-Lecca: A Musical Analysis of *Orden n.º 1* for Piano (1953)

Bruno Tapia Llanos
Investigador Independiente
Lima, Lima, Perú
brunotapia.musica3@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-0291-9370

Resumen

La investigación musicológica sobre la música académica peruana presenta aún zonas poco exploradas, particularmente en lo que respecta a las prácticas de vanguardia del siglo XX. A diferencia de lo ocurrido en campos como la literatura o las artes visuales, donde las corrientes vanguardistas han sido estudiadas con amplitud, el análisis sistemático de las propuestas musicales experimentales en el Perú sigue siendo limitado. Esta situación es notoria en el caso de la producción dodecafónica, cuya presencia en el ámbito académico nacional ha sido abordada de manera tangencial, generalmente como rasgo contextual dentro de estudios dedicados a compositores o periodos históricos más amplios.

En este escenario, no se registran investigaciones centradas exclusivamente en obras dodecafónicas específicas del repertorio peruano, como *Orden n.° 1* (1953) de Celso Garrido-Lecca, *Vivencias* de Enrique Iturriaga o *Dodedicata* de Rodolfo Holzmann. Aunque la producción serial en el Perú fue cuantitativamente reducida, estas composiciones constituyen testimonios significativos de la recepción y apropiación local de los postulados de la Segunda Escuela de Viena, impulsados por Arnold Schoenberg y desarrollados luego por Alban Berg y Anton Webern.

El presente estudio propone un análisis de los materiales y procedimientos compositivos empleados en *Orden n.° 1*, con el fin de identificar las particularidades del tratamiento dodecafónico adoptado por Garrido-Lecca y aportar así a la comprensión de los procesos de asimilación de las técnicas seriales en el contexto peruano de mediados del siglo XX.

Como citar: Tapia Llanos, B. (2026). Series perdidas: procedimientos dodecafónicos en la obra temprana de Celso Garrido-Lecca. Análisis musical de *Orden n.° 1* para piano (1953). *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 75–115.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.306

Palabras clave
Vanguardias musicales; dodecafonía; serialismo; Generación del 50; Celso Garrido-Lecca; música peruana para piano.

Abstract
Musicological research on Peruvian art music still reveals significant gaps, particularly regarding twentieth-century avant-garde practices. In contrast to literary and visual arts, where vanguard movements have been extensively studied, the systematic examination of experimental musical currents in Peru remains limited. This situation is especially evident in the case of dodecaphonic composition, which has generally been addressed only as a contextual feature within broader studies devoted to composers or historical periods.

To date, no research has focused specifically on individual Peruvian dodecaphonic works such as *Orden n.° 1* (1953) by Celso Garrido-Lecca, *Vivencias* by Enrique Iturriaga, or *Dodedicata* by Rodolfo Holzmann. Although serial production in Peru was quantitatively modest, these works constitute valuable evidence of the local reception and reinterpretation of the principles developed by the Second Viennese School under Arnold Schoenberg and later expanded by Alban Berg and Anton Webern.

This study offers an analysis of the musical materials and compositional procedures employed in *Orden n.° 1*, aiming to identify the specific strategies through which dodecaphonic technique was assimilated and adapted within the Peruvian musical context of the mid-twentieth century.

Keywords
Musical Avant-Gard; Twelve-Tone; Serialism; 50’s Generation; Celso Garrido-Lecca; Peruvian Music for Piano

Recibido: 18 de enero / Revisado: 4 de febrero / Aceptado: 13 de marzo

El presente estudio busca contribuir a la producción académica dedicada a las vanguardias musicales peruanas, un campo aún escasamente abordado en comparación con la abundante bibliografía centrada en corrientes nacionalistas. Desde la década de 1940, el canon musical internacional ya había incorporado diversos lenguajes de vanguardia; sin embargo, su recepción en el contexto peruano fue tardía. Con la formación de los compositores de la denominada Generación del 50, varias de estas corrientes comenzaron a integrarse progresivamente al repertorio académico nacional.

La tardía incorporación del dodecafonismo en el Perú puede explicarse por el fuerte arraigo de tendencias nacionalistas y tradicionales, estrechamente vinculadas a la tonalidad y la consonancia. Para 1953, año en que Celso Garrido-Lecca compone *Orden n.º 1* para piano, la técnica dodecafónica ya había atravesado procesos de revisión que dieron origen a los distintos serialismos europeos. En este contexto, la adopción del dodecafonismo por parte de los compositores peruanos puede interpretarse tanto como un gesto de ruptura estética como el inicio de un tránsito desde el nacionalismo hacia los lenguajes de vanguardia, marcando una actualización de los métodos compositivos en la música académica peruana.

Esta investigación tiene como objetivo analizar las características particulares del lenguaje dodecafónico empleado por Garrido-Lecca en *Orden n.º 1* para piano, una de las primeras obras dodecafónicas compuestas por un autor peruano. Se busca identificar los recursos compositivos utilizados y determinar el grado de adhesión o flexibilidad respecto a la técnica dodecafónica propuesta por Schönberg, así como su impacto en el discurso creativo de la obra.

Desde el punto de vista teórico, el estudio pretende contribuir a la ampliación de la apreciación musical contemporánea y ofrecer herramientas analíticas que enriquezcan tanto la labor interpretativa del pianista como futuros estudios histórico-musicales sobre las vanguardias peruanas vinculadas a la Generación del 50.

En cuanto al estado de la cuestión, no se registran análisis musicales específicos dedicados a obras dodecafónicas peruanas, lo que evidencia un vacío historiográfico significativo. Estudios como el de Graciela Paraskevaidis (1985) contextualizan el desarrollo del dodecafonismo y del serialismo en América Latina, destacando especialmente los casos de Argentina y Brasil. Por su parte, Clara Petrozzi (2009) sitúa el inicio de la modernidad musical peruana entre 1945 y 1960, periodo que coincide tanto con la emergencia de la denominada Generación del 50 como con la composición de la obra aquí analizada.

Otra referencia relevante es el modelo historiográfico propuesto por Enrique Pinilla (1980), quien clasifica a los compositores en generaciones según su año de nacimiento: una generación anterior a 1900; una primera entre 1900 y 1920; una segunda entre 1920 y 1940; y una cuarta que abarca a los nacidos con posterioridad hasta 1980. A su vez, Alfonso Padilla propone una periodización de la música académica peruana del siglo XX en tres etapas estilísticas aproximadas: una fase nacionalista (1910-1955), una modernista (1955-1980) y una etapa pluralista o neonacionalista a partir de 1980.

La música atonal surge a inicios del siglo XX como resultado del progresivo abandono del sistema tonal funcional heredado del romanticismo tardío. Este primer momento, caracterizado por la emancipación de la disonancia y la ausencia de jerarquías tonales estables, ha sido denominado *atonalismo libre*, etapa previa a la sistematización de un nuevo lenguaje compositivo. En este contexto, Arnold Schoenberg formuló en 1921 su nueva técnica, conocida en los países latinos como "dodecafonismo" o "dodecafonía", término acuñado por su discípulo René Leibowitz. No obstante, el propio compositor la denominó *Zwölftontechnik* (técnica de doce sonidos), que definió con mayor precisión como un "método de componer mediante doce sonidos sólo relacionados entre sí" (De Pablo, 2009, p. 43). Esta formulación puede entenderse como una respuesta estructural a la libertad expresiva y a la indeterminación formal propias del atonalismo inicial de comienzos del siglo XX.

Por otra parte, en esa época, Schönberg distaba mucho de tener el privilegio de la innovación o, incluso, el de la transgresión. Además,

> hasta la Primera Guerra Mundial, el término "vanguardia" estaba prácticamente ausente de la lengua alemana, que prefería expresiones como "progreso musical" o "música moderna". Sólo en la década de 1920 se impondrían los conceptos de vanguardia y escuela –una escuela que sería durante mucho tiempo la "de Schönberg" antes de convertirse en la "de Viena"–. (Buch, 2010, p. 19)

Formado en el ambiente postromántico centroeuropeo, profundamente influido por el legado de Gustav Mahler y por el cromatismo wagneriano de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, Schönberg advirtió las limitaciones organizativas del nuevo lenguaje liberado de la tonalidad.

Como señala César Cecchi, el compositor no quedó satisfecho con el "caos" derivado de la disolución tonal ni con la vaguedad del cromatismo, pues su impulso constructivo exigía un principio ordenador capaz de estructurar coherentemente el discurso musical. De esta necesidad surgió una nueva modalidad de organización del universo sonoro (Cecchi, 1957).

Este sistema niega los principios de la armonía tradicional y constituye el primer antecedente histórico del serialismo musical. Su importancia radica en representar una consecuencia lógica del desarrollo histórico del arte musical y no una invención arbitraria (Cordero, 1959).

Schönberg lideró la Segunda Escuela Vienesa, integrada principalmente por Alban Berg y Anton Webern, quienes desarrollaron estéticas diferenciadas dentro del marco dodecafónico. Berg incorporó elementos de la tonalidad tradicional, generando un lenguaje más accesible, mientras que Webern adoptó una aplicación rigurosa del serialismo, evitando cualquier insinuación tonal (González, 2006). Estas diferencias se inscriben en la evolución del expresionismo musical, corriente de la cual Schönberg es su principal representante (González, 2006). El proceso de reorganización musical iniciado por Schönberg influyó en numerosos compositores europeos interesados en desarrollar nuevos sistemas de organización sonora, aún sin adoptar plenamente la dodecafonía (Fugellie, 2018).

El dodecafonismo se inserta dentro del contexto más amplio de las vanguardias artísticas del siglo xx, caracterizadas por paralelismos entre música, pintura y literatura. Diversos estudios señalan la analogía entre el dodecafonismo y corrientes visuales como el cubismo y la abstracción, en las que la disonancia deja de ser deformación para convertirse en elemento constructivo (Rovira, 1986). En esta línea, se ha establecido una correspondencia entre las etapas estilísticas de Schönberg y Wassily Kandinsky, evidenciando una influencia mutua entre música y artes visuales (Díaz, 2005).

En América Latina, la adopción de la dodecafonía no se produjo como una ruptura radical, sino que, en muchos casos, constituyó una prolongación del eurocentrismo que anteriormente se había manifestado a través del nacionalismo musical (Paraskevaídis, 1985). En el Perú, la hegemonía del indigenismo y del nacionalismo musical durante la primera mitad del siglo xx dificultó la consolidación de una escuela expresionista propiamente dicha. No obstante, algunas obras dodecafónicas pueden considerarse ejemplos significativos de un expresionismo musical peruano de carácter neutro; entre ellas destacan *Orden n.º 1* de Celso Garrido-Lecca, *Vivencias* de Enrique Iturriaga, *Dodedicata* de Rodolfo Holzmann y *Evoluciones I* para orquesta de Enrique Pinilla (Valcárcel, 1999).

La Generación del 50 desempeñó un papel clave en la modernización del lenguaje musical peruano, incorporando técnicas dodecafónicas y seriales dentro de un proceso de resemantización de la modernidad occidental (López, 2005). Este proceso se inserta en el marco del modernismo musical descrito por Petrozzi, quien identifica múltiples tendencias coexistentes a lo largo del siglo xx, entre ellas la Segunda Escuela Vienesa y el experimentalismo (Petrozzi, 2009).

En esta investigación, el dodecafonismo se define específicamente como serialismo dodecafónico, en el sentido propuesto por Schönberg, excluyendo otras técnicas basadas en el uso no serial de doce sonidos. En el contexto peruano, Celso Garrido-Lecca es uno de los primeros compositores en emplear este método, particularmente en su obra *Orden n.º 1* para piano (1953), compuesta durante su periodo de estudios en Chile con Fré Focke, discípulo de Anton Webern. El propio Garrido-Lecca declara en el texto de Pinilla sobre la música del siglo xx, que sus dos principales influencias composicionales son Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg (Pinilla, 1988). La obra constituye uno de los primeros ejemplos documentados

de dodecafonía en el Perú y presenta un tratamiento relativamente consonante del material serial, especialmente en sus primeros movimientos, rasgo asociado al modelo dodecafónico de Alban Berg (Hidalgo, 2017).

La metodología se articula en tres ejes: análisis serial, orientado a la identificación de las series y sus variantes, análisis motívico-formal, enfocado en los procesos de recurrencia y organización estructural y análisis de insinuaciones tonales y consonantes, con el fin de evaluar la tensión entre disonancia y consonancia en el discurso musical. Esta estructura permite determinar el grado de rigidez o flexibilidad en el tratamiento del método dodecafónico.

Para el análisis se emplean como referencia las dos grabaciones públicas disponibles de esta obra, accesibles en la plataforma YouTube. La primera corresponde a una interpretación de la pianista Cecilia Ramírez, publicada en el canal *Clásicos Peruanos*, especializado en repertorio académico peruano del siglo xx, aunque sin especificación de fecha ni lugar de grabación. La segunda es una interpretación del pianista Horacio Lavandera, registrada el 22 de noviembre de 2005 en Madrid y difundida a través del canal oficial del propio intérprete.

Orden n.º 1 para piano (1953) consta de cuatro movimientos: *I. Vivo*, *II. Molto espressivo*, *III. Poco mosso* y *IV. Moderato*. En una escucha global, la obra presenta una construcción sonora relativamente accesible desde una percepción tonal, a pesar del potencial disonante inherente al sistema dodecafónico. Si bien las disonancias aparecen desde el inicio, su tratamiento se intensifica progresivamente a lo largo de los movimientos. Los dos primeros presentan un carácter más consonante, mientras que el tercero y el cuarto desarrollan un uso más denso y disonante de la serie y sus transformaciones. Esta progresión culmina en el movimiento final, donde la acumulación de material disonante contrasta con una sección conclusiva de acordes verticales consonantes, de carácter casi coral, cuya textura remite a procedimientos armónicos propios del repertorio pianístico tardorromántico, como los empleados por Sergei Rachmaninoff en la introducción de su *Preludio* op. 3, n.º 2.

1. Análisis serial de la obra *Orden n.° 1* para piano de Celso Garrido-Lecca

El estudio de los compases iniciales de cada movimiento revela la organización serial del material, permitiendo identificar las series empleadas y sistematizar los resultados que se presentan a continuación.

Figura 1
I. *Vivo*



Nota. Serie empleada en los compases iniciales del primer movimiento.

Figura 2
II. *Molto espressivo*



Nota. Serie correspondiente a los compases iniciales del segundo movimiento.

Figura 3
III. *Poco mosso*



Nota. Serie correspondiente al inicio del tercer movimiento.

Figura 4
IV. *Moderato*



Nota. Serie correspondiente al inicio del cuarto movimiento.

El examen de los compases iniciales muestra que los dos primeros movimientos comparten la misma serie dodecafónica, la cual reaparece también al inicio del cuarto movimiento. Esta recurrencia permite considerar dicha serie como un elemento estructural fundamental de la obra. En la medida en que *Orden n.º 1* se construye a partir de procedimientos seriales dodecafónicos, esta serie puede entenderse como la forma prima del material, a partir de la cual se organiza el resto del discurso musical. En consecuencia, se procede a la elaboración de la matriz serial correspondiente, tomando esta forma como P0, de la cual se derivan las transformaciones habituales del sistema –retrogradación (R0), inversión (I0) y retrogradación invertida (RI0)– en sus respectivas doce transposiciones dentro del sistema temperado.

Figura 5
Serie Base P0



Figura 6
Serie Invertida (I0)



Figura 7
Serie retrógrada (R0)



Figura 8
Serie retrógrada invertida (R10)



A partir de estas 4 variantes de la serie seguiría transportar cada una a los 12 tonos y así obtener la matriz de la serie dodecafónica.

Figura 9
Matriz dodecafónica de Orden n.º 1

	I0	I1	I9	I8	I4	I7	I6	I2	I5	I3	I10	I11	
P0	Bb/A#	B	G	F#/Gb	D	F	E	C	D#/Eb	C#/Db	G#/Ab	A	R0
P11	A	Bb/A#	F#/Gb	F	C#/Db	E	D#/Eb	B	D	C	G	G+/Ab	R11
P3	C#/Db	D	Bb/A#	A	F	G+/Ab	G	D#/Eb	F#/Gb	E	B	C	R3
P4	D	D#/Eb	B	Bb/A#	F#/Gb	A	G#/Ab	E	G	F	C	C#/Db	R4
P8	F#/Gb	G	D#/Eb	D	Bb/A#	C#/Db	C	G#/Ab	B	A	E	F	R8
P5	D#/Eb	E	C	B	G	Bb/A#	A	F	G#/Ab	F#/Gb	C#/Db	D	R5
P6	E	F	C#/Db	C	G#/Ab	B	Bb/A#	F#/Gb	A	G	D	D#/Eb	R6
P10	G#/Ab	A	F	E	C	D#/Eb	D	Bb/A#	C#/Db	B	F#/Gb	G	R10
P7	F	F#/Gb	D	C#/Db	A	C	B	G	Bb/A#	G#/Ab	D#/Eb	E	R7
P9	G	G+/Ab	E	D#/Eb	B	D	C#/Db	A	C	Bb/A#	F	F#/Gb	R9
P2	C	C#/Db	A	G+/Ab	E	G	F#/Gb	D	F	D#/Eb	Bb/A#	B	R2
P1	B	C	G+/Ab	G	D#/Eb	F#/Gb	F	C#/Db	E	D	A	Bb/A#	R1
	Ri0	Ri1	Ri9	Ri8	Ri4	Ri7	Ri6	Ri2	Ri5	Ri3	Ri10	Ri11	

A partir de la matriz serial elaborada, se observa que los movimientos *III. Poco mosso* y *IV. Moderato* emplean, respectivamente, las formas I0 y RI11 en sus compases iniciales. Este procedimiento confirma el uso sistemático de las transformaciones seriales como principio organizador del discurso musical a lo largo de la obra.

Figura 10
Serie I0 utilizada en el tercer movimiento "III. Poco mosso"



Figura 11
Serie Ri11 utilizada en el cuarto movimiento "IV. Moderato"



1.1. Tratamiento serial del primer movimiento *I. Vivo*

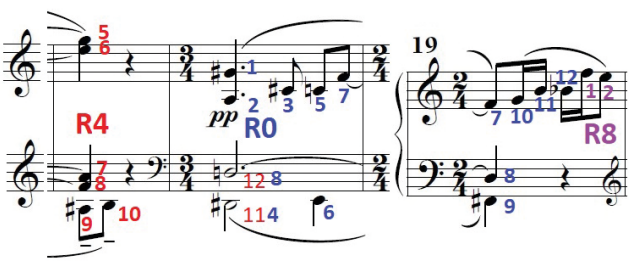
Podemos encontrar un patrón matemático de 4 entre cada variante de la serie (salvo en la última frase), lo que arroja la siguiente fórmula:

> P0: compases 1-3, P8: compases 3-4, P4: compases 5-6, P0: compases 6-8, P8: compases 9-11, P4: compases 11-12, R0: compases 12-13, R8: compases 13-15, R4: compases 15-18, R0: compases 18-19, R8: compases 19-21, R4: compases 21-22, P0: compases 23-24, P8: compases 25-27, P2: compases 28-29.

La primera agrupación serial está constituida por las series P0, P8 y P4, cuyas notas iniciales son *si*♭, *fa*♯ y *re*, respectivamente. Este material se articula en dos ciclos de pequeña extensión que abarcan desde el compás 1 hasta el compás 12. A continuación, se presentan dos nuevos ciclos construidos a partir de las retrogradaciones de la misma fórmula serial, mediante el uso de las series R0, R8 y R4, iniciadas en *la, fa y do*♯. Finalmente, el discurso retorna al material serial inicial, reintroduciendo un último ciclo basado en las series P0, P8 y P4, lo que refuerza la coherencia estructural del movimiento.

Figura 12

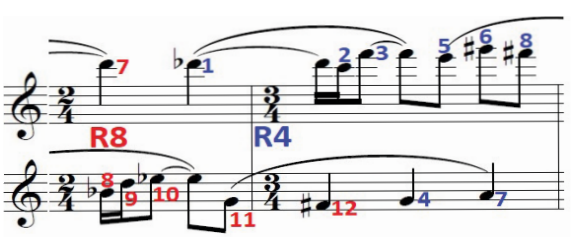
Compases 17–19: notas comunes entre las series R4 y R0



En la Figura 12 se observa que las notas destacadas en el compás 18 corresponden a las dos últimas alturas de la serie R4, previamente expuesta en el compás 17, y funcionan simultáneamente como los sonidos cuarto y octavo de la serie R0, iniciada en el compás 18. Esta superposición serial permite la generación de nuevas sonoridades verticales, como el acorde señalado en la figura, caracterizado por un alto grado de disonancia. Dicha sonoridad se construye a partir de dos segundas menores expandidas en el registro de la octava, articuladas sobre las notas *re*♯, *re*, *la* y *sol*♯, lo que intensifica la tensión armónica dentro del primer movimiento.

Figura 13

Compases 21 y 22



Nota. Superposición entre las 2 series utilizadas R8 y R4.

En la Figura 13 se señalan en rojo las notas finales de la serie R8 y en azul el inicio de la serie R4, ambas dispuestas en superposición como recurso compositivo orientado a la diversificación del material sonoro. En el resto de la obra, el tratamiento de la serie se mantiene mayormente ordenado y claramente delimitado en sus inicios y cierres, evitando superposiciones adicionales como las observadas en los ejemplos mencionados.

1.2 Tratamiento serial del segundo movimiento *II. Lento espressivo*

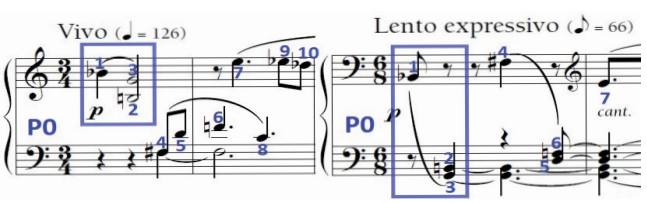
El análisis de la serie y de sus transformaciones en el segundo movimiento revela la presencia de un patrón interválico recurrente basado en la relación 0–7 entre las distintas variantes de la serie. Este procedimiento evidencia un criterio sistemático de organización del material serial, cuya aplicación estructural puede sintetizarse mediante la siguiente fórmula.

> P0: compases 1-2, P7: compás 3, P7: compases 4-5, P0: compás 5, P7: compases 5-6, P0: compases 6-7, P0: compás 7, P7: compases 7-8, P0: compás 8, P0: compases 8-9, P7: compases 9-10, P7: compases 11-12, P0: compases 13-14, P7: compases 14-15, P7: compases 15-16, P0: compases 16-17, P0: compases 17-18.

Las dos únicas series empleadas a lo largo del segundo movimiento se caracterizan por contener el intervalo consonante de quinta justa, lo que sugiere una estrategia compositiva orientada a suavizar la densidad sonora del discurso musical. En la Figura 14 se presenta la serie original (P0), utilizada como material inicial del movimiento *II. Lento espressivo*, evocando una continuidad con el primer movimiento (*I. Vivo*). Ambos comienzos comparten las mismas tres primeras notas, dispuestas de manera rítmica y vertical semejante: la primera nota de la serie *(si♭)* aparece de forma aislada, seguida por la superposición de *sol* y *si*, reforzando la percepción de coherencia estructural entre ambos movimientos.

Figura 14

Compases 1 y 2

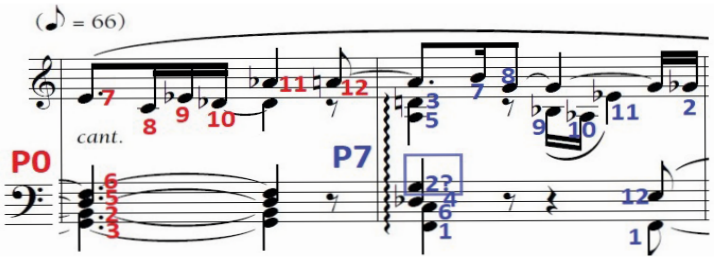


Nota. Los compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos marcan sus 3 primeras notas.

Schoenberg se permite en sus propias composiciones dodecafónicas alterar una nota de la serie de manera deliberada como libertad creativa fuera de la regla estricta dodecafónica.

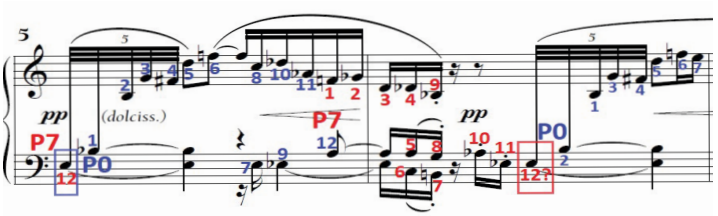
Esta misma licencia es utilizada por Garrido-Lecca en los compases mencionados y resaltados en los siguientes fragmentos de la partitura en las Figuras 15 y 16.

Figura 15
Compases 2 y 3 del segundo movimiento de Orden n.°.1



Nota. Con marca en la nota alterada de la serie.

Figura 16
Compases 5 y 6



Nota. Se marca primero la nota natural de la serie y luego la nota alterada de la serie.

En ambas figuras, la nota alterada de la serie se señala mediante un signo de interrogación. Esta alteración constituye una excepción puntual a la aplicación estricta del sistema dodecafónico, introducida con fines discursivos dentro del desarrollo musical. Dicho procedimiento encuentra un antecedente directo en la práctica compositiva de Arnold Schönberg, quien recurre a desviaciones controladas del sistema serial en algunas de sus obras, como ocurre en la *Gavotte* del *Op. 25*, ejemplo previamente citado.

1.3. Tratamiento serial del tercer movimiento (*III. Poco mosso*)

El examen de las transformaciones seriales presentes en el tercer movimiento permite identificar un patrón interválico recurrente basado en las relaciones 0–3–7, aplicado esta vez sobre la serie invertida. Este procedimiento revela un criterio de organización distinto al observado en el movimiento precedente y puede sintetizarse en el siguiente resultado.

> I0: compases 1-2, I3: compases 3-5, I7: compases 5-6, I3: compás 7, I7: compases 7-9, I7: compases 10-12, I3: compases 13-15, I0: compases 15-16, I0: compases 16-17, I3: compases 18-19, I7: compases 19-21, I3: compases 22-23, I7: compases 23-24, I7: compases 24-25, I7: compases 25-26, I0: compases 26-28, I0: compases 28-31, I0: compases 31-33, I3: compases 33-36.

> Al igual que en los 2 movimientos anteriores la utilización de la serie evidencia una organización matemática de los materiales seriales en este movimiento. La novedad del tercer movimiento es la utilización de la serie invertida (I0, I3 e I7). En este movimiento no se hace visible la utilización de cruce de series de manera sustancial en el mismo compás como si se hace evidente en partes del movimiento 1 y 2 (*Vivo* y *Lento Expresivo*). (Tapia, 2023, p. 31)

No obstante, entre los compases 10 y 12 se presenta un caso excepcional de omisión de una altura de la serie, lo que genera una aparente ruptura de la aplicación estricta del sistema dodecafónico. En el fragmento correspondiente a la Figura 17 se señalan los compases 10, 11 y 12, en los cuales se desarrolla la serie I7, compuesta por las siguientes notas: *fa – mi – sol♯/la♭ – la – do♯/re♭ – la♯/si♭ – si – re♯/mi♭ – do – re – sol – fa♯/sol♭*.

Figura 17
Compases 10, 11 y 12 (véase la serie I7)



En la Figura 17 se expone el desarrollo de la serie I7, en la cual la nota *sol* debería aparecer en el compás 12 entre *re* y *fa♯*, o bien justificarse mediante su aparición en otro punto de la misma región formal. Sin embargo, esto no ocurre: la nota *sol* no se presenta en ningún momento del fragmento analizado. A diferencia de los casos observados anteriormente –en los que la altura omitida reaparece bajo una alteración accidental, o bien con la supresión de dicha alteración, modificando la sonoridad sin romper completamente el principio serial–, en este pasaje la omisión no se compensa ni reinterpreta. Este caso constituye el único ejemplo de omisión no resuelta dentro de los tres primeros movimientos, lo que permite plantear la hipótesis de que, durante el proceso compositivo, esta altura haya sido involuntariamente excluida. Desde una perspectiva estrictamente serialista, esta situación podría interpretarse como una desviación puntual respecto de las reglas del sistema dodecafónico formulado por Schönberg.

1.4. Tratamiento serial del cuarto movimiento (IV. Moderato)

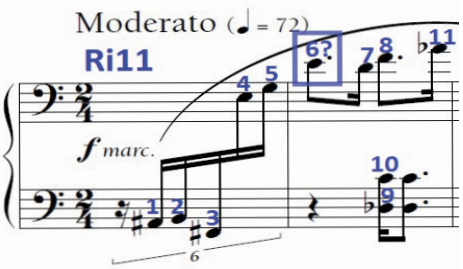
El análisis de las series empleadas en el cuarto movimiento revela una amplia diversidad de variantes seriales, lo que evidencia un tratamiento particularmente flexible del material dodecafónico. La obra se configura aquí como un espacio de exploración creativa de la serie y de sus transformaciones, articuladas a través de los principales procedimientos del sistema serial –inversión, retrogradación y retrogradación invertida–. Este enfoque otorga al movimiento un carácter de libertad discursiva que amplía las posibilidades expresivas del lenguaje dodecafónico sin abandonar su marco estructural.

Ri11: compases 1-2, Ri11: compases 2-4, P1: compases 4-5, I3: compases 5-7, R3: compases 7-8, R9: compases 8-9, R2: compases 9-10, Ri7: compases 10-11, P12: compás 11, I12: compases 11-12, R4: compases 12-15, Ri1: compases 16-18,

P6: compases 18-20, R4: compases 20-22, Ri11: compases 23-25, P0: compases 25-26, R3: compases 27-28, P9: compases 28-30, Ri10: compases 30-31, P1: compases 31-33, I3: compases 33-35, R3: compases 35-36, R9: compases 36-37, R2: compases 37-38, Ri7: compases 38-39, P0: compás 39, I0: compases 39-40, R4: compases 40-41 y "Epílogo":P2: compases 42-49.

Figura 18

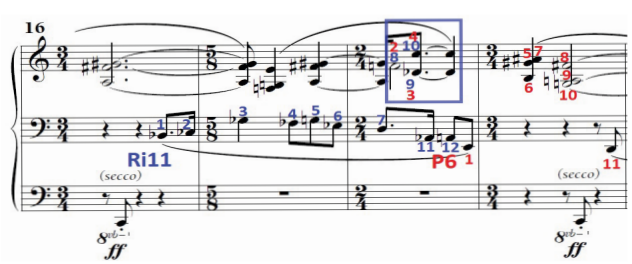
Compases 1–2: nota alterada de la serie



En la Figura 18, la nota señalada en color azul debería corresponder a *mi*♭, en tanto ocupa la sexta posición de la serie RI11. Sin embargo, en su lugar aparece un *mi* natural, lo que pone en evidencia el uso deliberado del recurso de alteración de una altura de la serie. Este procedimiento ya se observó en ejemplos anteriores y se inscribe dentro de una práctica recurrente a lo largo de la obra, mediante la cual se flexibiliza la aplicación estricta del sistema serial con fines discursivos y expresivos.

Figura 19

Compases 16–19



Nota. Notas comunes a las regiones de las series empleadas.

En el fragmento correspondiente a la Figura 19, las notas destacadas en color azul en el compás 17 corresponden a las alturas octava, novena y décima de la serie RI11, empleada en dicho compás. Estas mismas alturas funcionan simultáneamente como las notas segunda, tercera y cuarta de la serie P6, desarrollada desde el compás 17 hasta el compás 19, tal como se indica en el recuadro azul. Dicha superposición serial evidencia un procedimiento de reutilización estructural del material, que contribuye a la coherencia interna del discurso musical.

Figura 20
Compases 28–30

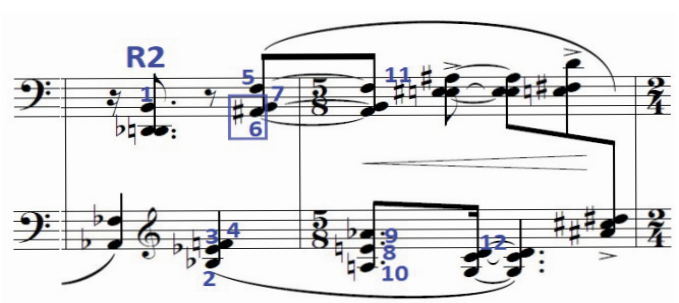


Nota. Región de la serie P9 y nota alterada.

En el fragmento correspondiente a la Figura 20 se desarrolla la serie P9 a lo largo de toda la sección delimitada en color azul. La nota señalada en rojo aparece como *fa*♯, cuando en la segunda posición de la serie debería encontrarse *la*♭ (o *sol*♯). Esta discrepancia, que en una primera lectura podría interpretarse como una ruptura de la lógica dodecafónica, puede entenderse de otro modo si se considera el *fa*♯ como su equivalente enarmónico *sol*♭. Desde esta perspectiva, el pasaje no constituye una omisión del material serial, sino una alteración puntual de una altura de la serie, coherente con los procedimientos observados en ejemplos anteriores.

A continuación se encuentra un caso más de alteración de la serie con fines compositivos. Entre las Figuras 21 y 22 encontramos la utilización de la serie R2 sobre exactamente el mismo material compositivo. No obstante, en la Figura 22 se marca en rojo la nota alterada de la serie (es decir en vez del *fa*♯ de la sexta nota de la serie, pone un *fa* natural).

Figura 21
Compases 9 y 10



Nota. Se marca (con color azul) la sexta de la serie R2.

Figura 22

Compases 37 y 38



Nota. Se marca (con color rojo) la sexta alterada de la serie R2.

En la sección final de la obra, *Epílogo* (Figura 23, compás 42), el compositor desarrolla un tratamiento particular del material serial. A lo largo de esta sección, desde el compás 42 hasta el cierre de la obra en el compás 49, el bajo expone de manera continua y lineal la serie P2, concluyendo con su primera nota. Paralelamente, las voces superiores ejecutadas por ambas manos configuran bloques acordales de seis sonidos que abarcan la totalidad del cromatismo temperado, generando una textura de carácter libre y no serialista.

Este procedimiento impide un análisis de las voces superiores bajo las normas estrictas del dodecafonismo schönbergiano, ya que los acordes no responden a una serie específica. No obstante, estas sonoridades muestran una intención de evitar la repetición de sonidos y producen una sensación dodecafónica de carácter libre, mientras que la estricta exposición lineal de la serie P2 en el bajo legitima esta libertad compositiva. La textura resultante remite, por su densidad y disposición acordal, a procedimientos afines al repertorio pianístico tardorromántico, como los empleados por Rachmaninoff en su *Preludio Op*.3, n.º 2.

Figura 23

Compases 42 a 45 primer fragmento del "Epílogo"



Figura 24
Compases 46–49



Nota. Segundo fragmento del *Epílogo.*

El cuarto movimiento de *Orden n.º 1* presenta un tratamiento serial particularmente amplio y elaborado, evidente por la utilización de un número considerable de variantes de la serie a lo largo de su desarrollo. Esta diversidad confirma un manejo flexible y exploratorio del material dodecafónico en el tramo final de la obra. La aparente ruptura de la norma serial en el *Epílogo* se encuentra, sin embargo, estructuralmente justificada por el papel del bajo, que expone de manera estricta y lineal la serie final R2. De este modo, el cierre de la pieza se articula a partir de un equilibrio entre libertad discursiva en las voces superiores y rigor serial en el plano grave, resolviendo la tensión entre norma y desviación que atraviesa el movimiento.

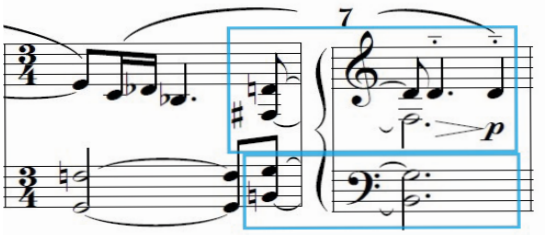
2. Análisis musical de *Orden n.° 1*: desarrollo motívico y forma

El análisis estructural de *Orden n.º 1* pone de manifiesto una marcada tendencia a evitar la repetición literal del material musical, en concordancia con los principios del sistema dodecafónico formulado por Arnold Schönberg. No obstante, la obra presenta casos puntuales de reexposición motívica y fraseológica que adquieren un valor estructural específico. En este sentido, el presente análisis se centra en identificar y examinar dichos casos, partiendo de la premisa de que la reiteración de un pasaje musical genera un efecto de énfasis y focalización perceptiva. Estas recurrencias funcionan como puntos de anclaje sonoro dentro del discurso, otorgando a determinados materiales un grado de protagonismo estructural comparable al de un centro de gravedad musical, sin contradecir el marco serial de la obra.

2.1. Desarrollo motívico y forma del primer movimiento (*I. Vivo*)

En el primer movimiento se observa una recurrencia significativa en el uso de una nota repetida en la voz superior dentro de la estructura vertical. Este procedimiento aparece de manera sistemática al cierre de compases en $\frac{3}{4}$, donde la nota se articula mediante una corchea ligada a la corchea del compás siguiente, funcionando como anticipación, seguida de una negra con puntillo y una negra. Este gesto rítmico–melódico se presenta acompañado de un *decrescendo* y de un alargamiento progresivo, reforzando su función articuladora dentro del discurso formal del movimiento.

Figura 25
Compases 6–7



Nota. Eco rítmico en la voz superior.

Figura 26
Compases 13–14



Nota. Eco rítmico en la voz superior.

Figura 27
Compases 24–25



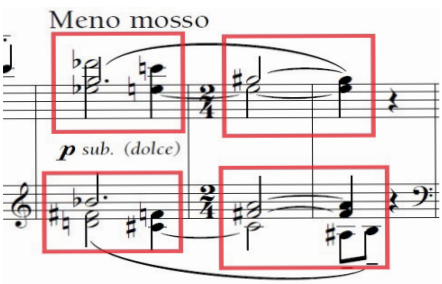
Nota. Eco rítmico en la voz superior.

La frase rítmica de la voz superior, ilustrada en las Figuras 25, 26 y 27, cumple la función de motivo resolutivo al cierre de cada sección musical, operando como un eco rítmico. A partir tanto de la audición de la obra como del análisis directo de la partitura, es posible identificar tres secciones formales, cada una articulada por la reaparición de este gesto. Dichos puntos

de resolución se localizan entre los compases 6–7 (Figura 26), 13–14 (Figura 26) y 24–25 (Figura 27), respectivamente.

Por otro lado, en este movimiento se identifican secciones de acordes en bloque, de carácter coral, cuya función musical es la de actuar como intermedios estructurales o como puntos de resolución del material precedente. Estas secciones están delimitadas por la indicación *Meno mosso* en los compases 15–16 (Figura 28) y por la indicación *Poco pesante* en los compases 25–26 (Figura 29), que marcan contrastes expresivos y formales dentro del movimiento.

Figura 28
Compases 15–16



Nota. Textura coral en acordes en bloque.

Figura 29
Compases 25–26



Nota. Textura coral en acordes en bloque.

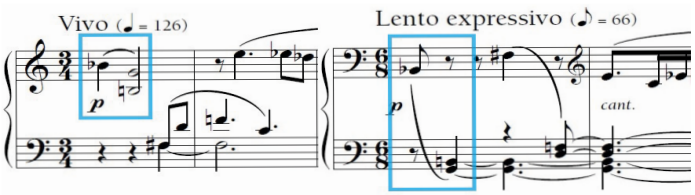
Por último, con estos datos recopilados en este movimiento podemos notar que la intención musical del compositor es generar una forma tipo A – A' – B – A" – B'.

2.2. Desarrollo motívico y forma del segundo movimiento (II. *Lento espressivo*)

El segundo movimiento presenta secciones cuya organización formal resulta difícil de encuadrar dentro de esquemas tradicionales de tipo binario o ternario. Su construcción se aproxima más bien a una fantasía libre basada exclusivamente en las dos series empleadas a lo largo del movimiento (P0 y P7). La obra se inicia con una introducción de cuatro compases cuyos motivos y frases constituyen materiales musicales singulares, ya que no son desarrollados ni reexpuestos en el transcurso posterior del movimiento. A continuación,

como se observa en la Figura 30, se establece una relación significativa con el inicio de otros movimientos de la obra: la primera nota de la serie original, *si*♭, aparece de manera aislada, seguida por la presentación vertical de las dos alturas siguientes de la serie, *sol* y *si*♭.

Figura 30
Compases 1–2 de los movimientos I y II



Nota. Motivo inicial compartido.

En el fragmento correspondiente a la Figura 31 se identifica un motivo claramente definido, articulado como un arpegio ascendente en quintillo de fusas, con las dos primeras notas sostenidas en el bajo, seguido por dos corcheas correspondientes a las alturas *re* y *fa*♮. Este motivo es reexpuesto de manera casi idéntica en el fragmento de la Figura 32, donde el segundo pulso –una 𝅗𝅥. en el compás 6– genera un anclaje melódico a través del mismo gesto arpegiado.

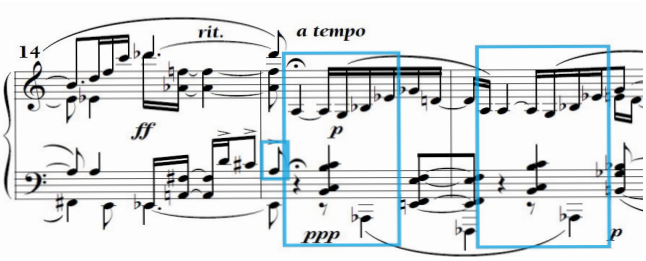
Figura 31
Compases 5–6 del segundo movimiento



Nota. Reexposición del mismo motivo (marcado en rojo).

Un segundo ejemplo particular del uso de motivos repetidos sin variación se presenta entre los compases 15–16 (Figura 32). En este pasaje, la melodía se inicia con un eco de la nota *la*, seguido en la mano izquierda por una segunda menor duplicada a la octava. A continuación, la mano derecha desarrolla un arpegio ascendente conformado por las alturas *sol*, *si*♭ y *mi*♭. Este gesto motívico refuerza la función de anclaje melódico dentro del discurso del movimiento.

Figura 32
Compases 15–16 del segundo movimiento



Nota. Reexposición del mismo motivo (marcado en celeste).

En el resto del movimiento no se observa una intención sistemática de reexponer o desarrollar motivos o frases musicales previamente presentados. Esta ausencia de recurrencia responde a un planteamiento de desarrollo libre del discurso musical, sustentado exclusivamente en las dos series empleadas a lo largo del movimiento (P0 y P7). En consecuencia, el segundo movimiento de *Orden n.º 1* para piano se caracteriza por un tratamiento flexible de las ideas musicales, que contrasta de manera deliberada con la organización formal claramente delimitada del primer movimiento, reforzando así la diversidad estructural dentro de la obra.

2.3. Desarrollo motívico y forma del tercer movimiento (III. *Poco mosso*)

Al igual que el segundo movimiento, el tercero se caracteriza en gran medida por un desarrollo motívico de carácter polifónico y contrapuntístico a lo largo de su discurso musical. Asimismo, se identifican pasajes en los que el tratamiento de la serie y de los motivos adquiere un grado elevado de abstracción, sin la presencia de un motivo generador común, situación comparable a la observada en el movimiento precedente.

A continuación, se analiza el único caso dentro de este movimiento en el que se manifiesta una intención patente de desarrollo y reexposición motívica, articulada en tres puntos estructurales: el inicio, un intermedio y el cierre. Esta disposición sugiere una estrategia compositiva orientada a que la estructura del movimiento proponga una forma reconocible, en la que dichos momentos comparten material musical común y funcionan como puntos de referencia recurrentes dentro del discurso, configurando una suerte de estribillo estructural.

Figura 33
Compases 1, 2 y 3



Nota. Exponen un motivo (marcado de rojo) que será reiterado.

El motivo musical señalado en la Figura 33, iniciado por una anacrusa de dos semicorcheas se puede encontrar reexpuesto más adelante en el intermedio y el final de la pieza.

Figura 34
Compases 19 a 22



Nota. Marcado de rojo, el motivo reexpuesto de la figura anterior.

En este ejemplo de la Figura 34 se observa el mismo motivo musical que en el ejemplo anterior, pero transportado una quinta ascendente.

Figura 35
Compases 31 a 36



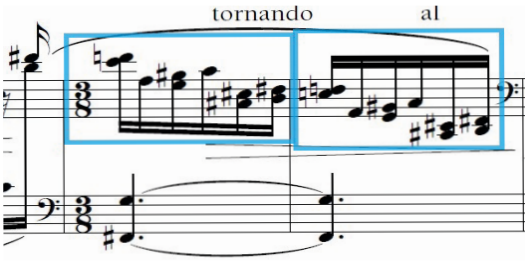
Nota. Reexposición del mismo motivo (marcado en celeste).

En la Figura 35, correspondiente a los últimos compases, se reutiliza el motivo musical sin transposición, en su forma original, tal como se presenta al inicio del movimiento (Figura 33). No se trata de una repetición literal, sino de una reexposición con carácter conclusivo que permite cerrar la obra mediante una frase final resolutiva.

Este motivo central muestra una intención formal de carácter binario: la Figura 33 introduce la sección A con el tema principal; la Figura 34 presenta la sección B mediante la transposición del mismo tema a la quinta; y la Figura 35 reafirma el material de la sección A, funcionando como cierre estructural del movimiento.

Asimismo, en los compases 25 y 26 (Figura 36) se observa una repetición literal del material musical durante dos compases consecutivos. Este caso resulta relevante, ya que, si bien la repetición es admitida en la técnica dodecafónica en forma de eco u *ostinato*, en este ejemplo el material repetido cumple estrictamente con la normativa serial, utilizando la totalidad de las notas de la serie sin infringir sus principios estructurales.

Figura 36
Compases 25 y 26



Nota. Marcado de celeste, el material reexpuesto.

En conclusión, el tercer movimiento (III. *Poco mosso*) de *Orden n.º 1* presenta una tendencia hacia una forma binaria, sustentada en la identificación de una reexposición motívica transpuesta a una quinta ascendente (o tres tonos y medio). Este retorno del material se articula a través de un desarrollo variado en la sección intermedia, seguido por un cierre que recupera el motivo inicial en forma de frase resolutiva. Dicha disposición refuerza la percepción de una organización formal bipartita, sin renunciar a la flexibilidad discursiva característica del movimiento.

2.4. Desarrollo motívico y forma del cuarto movimiento (*IV. Moderato*)

El análisis del cuarto y último movimiento de *Orden n.º 1* revela la presencia de secciones delimitadas mediante procesos de reexposición motívica, lo que constata una intención compositiva orientada a incluir determinadas sonoridades como ejes estructurales del discurso musical. Estos puntos de recurrencia funcionan como centros de gravedad perceptivos, contribuyendo a la articulación formal del movimiento. En este sentido, se identifican dos reiteraciones principales de material motívico, a partir de las cuales se sugiere una forma muy definida.

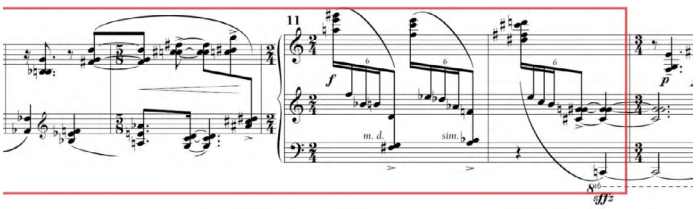
Hacia el final de la obra, el movimiento incorpora una sección denominada "Epílogo", que puede interpretarse como una coda o frase final de carácter resolutivo. Como se observa en las Figuras 37 y 38, se presenta la sección A, cuyo material musical es reexpuesto de manera prácticamente literal en las Figuras 39 y 40, entre los compases 33–40. La única variación significativa dentro de esta reexposición corresponde a la alteración de una altura, ya señalada en el análisis del tratamiento serial del movimiento, donde se concluyó que la nota *fa*♯ del compás 9 aparece modificada en su reiteración en el compás 37.

Figura 37
Compases 5 a 8



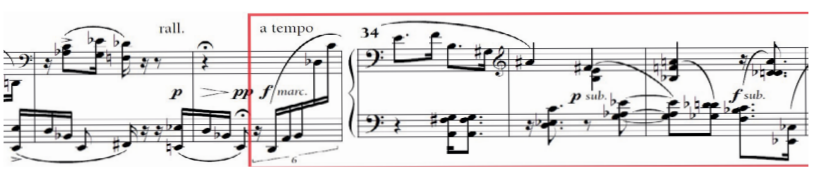
Nota. Marcado de rojo, parte de la reexposición sección A.

Figura 38
Compases 9 a 12



Nota. Marcado de rojo, parte de la sección A.

Figura 39
Compases 32 a 36



Nota. Marcado de rojo, parte de la reexposición sección A.

Figura 40
Compases 37 a 31



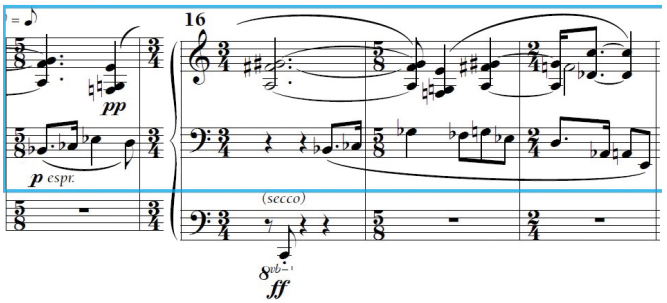
Nota. Marcado de rojo, parte de la sección A.

El segundo grupo temático de la obra, correspondiente a la sección B, se desarrolla entre los compases 13 y 17 (Figura 41) y es reexpuesto entre los compases 20 y 24 (Figura 42). Si bien el material sonoro se mantiene sin alteración entre la exposición y la reexposición, esta última presenta una redistribución del material entre ambas manos.

En la primera aparición de la sección B, la melodía es interpretada por la mano derecha, mientras la mano izquierda ejecuta bloques de acordes de tres notas, organizados en grupos de dos, empleando el recurso dodecafónico de la repetición por eco u *ostinato*. En la reexposición, este esquema se mantiene, pero con un intercambio del material musical entre las manos, lo que responde a un recurso pianístico de carácter académico orientado tanto a la claridad del registro como a la optimización técnica en la ejecución.

Figura 41

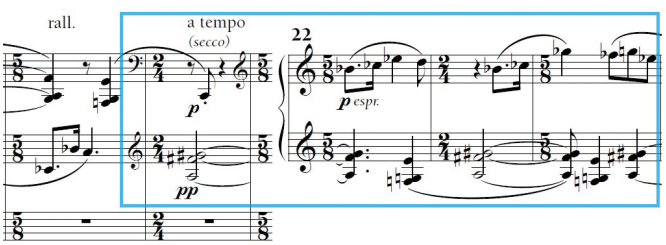
Compases 12 a 18



Nota. Marcado en celeste, parte de la sección B.

Figura 42

Compases 20 a 25

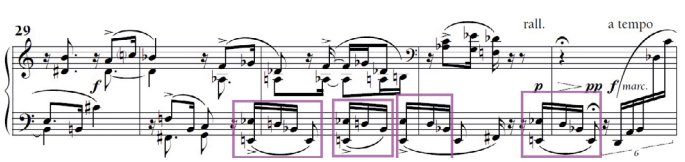


Nota. Marcado en celeste, parte de la reexposición sección B.

Un ejemplo significativo del uso de la repetición de alturas a modo de eco u *ostinato* se observa entre los compases 30–33 (Figura 43). En este pasaje se presentan cuatro reiteraciones consecutivas de un arpegio de octava dispuesto verticalmente, conformado por las alturas *mi*/*mi*♭, *re* y *si*♭. Este procedimiento refuerza la función de anclaje sonoro del material, contribuyendo a la estabilidad perceptiva del discurso en esta sección del movimiento.

Figura 43

Compases 29 a 33



Nota. Marcado en morado, las repeticiones de notas a manera de *ostinato*.

En el "Epílogo" aparece un motivo repetitivo sobre el cual se articula la serie P2, con una fórmula rítmica basada en un silencio de negra seguido de dos negras ligadas. Este motivo cumple una función estructural decisiva en el cierre de la obra, al evidenciar el uso consciente –aunque no estrictamente normativo– del sistema dodecafónico.

Si bien el desarrollo serial del movimiento ha sido previamente analizado, en esta sección final se observa que las voces superiores, organizadas en bloques de acordes triádicos, no respetan rigurosamente las reglas del serialismo schoenbergiano. En su lugar, el compositor emplea de manera libre las doce notas de la escala temperada para construir una sonoridad consonante, evitando la repetición de alturas de manera flexible y no sistemática.

Figura 44

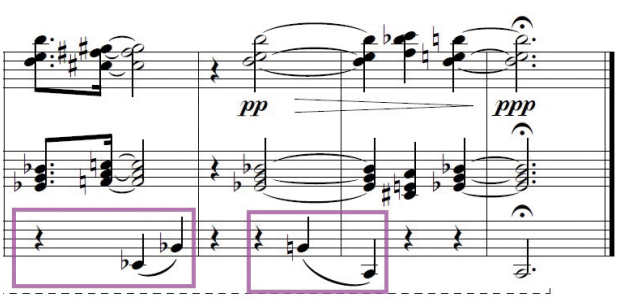
Compases 42 a 45



Nota. Marcado en azul, serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2.

Figura 45

Compases 46 a 49



Nota. Marcado en morado, serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2.

El análisis formal de *Orden n.° 1* para piano muestra una organización estructural diáfana basada en la reexposición consciente de motivos. El cuarto movimiento (IV. *Moderato*) presenta una forma aproximada ABBA, con introducción, dos secciones contrastantes, un intermedio previo a la reexposición de A y una coda denominada "Epílogo". En conjunto, la obra revela un tratamiento formal deliberado: el primer movimiento adopta una forma A–A'–B–A''–B'; el segundo se desarrolla como una fantasía de forma libre; el tercero se aproxima a una forma binaria A–B, concluyendo con la reaparición del motivo inicial. Estos recursos formales señalan la intención del compositor de preservar estructuras clásicas dentro

de un lenguaje dodecafónico, en consonancia con los principios compositivos de la Segunda Escuela de Viena.

3. Análisis musical de *Orden no.1*: Insinuaciones tonales y consonancias

En esta sección se analiza el desarrollo de las sonoridades consonantes y disonantes presentes en la obra, atendiendo a los distintos criterios de organización vertical empleados por el compositor. El enfoque se centra en casos específicos de cada movimiento en los que se ve una intención de generar sonoridades de carácter cuasi tonal, mediante acordes verticales consonantes, así como configuraciones de alta densidad disonante, cercanas a la lógica de un *cluster*, aunque integradas dentro del discurso compositivo de la obra.

3.1. Insinuaciones tonales y consonancias del primer movimiento (*I. Vivo*)

"El primer movimiento desarrolla bloques de acordes verticales en puntos clave de la obra, cuyo efecto auditivo permite al oyente percibir una clara intención de generar secciones musicales contrastantes" (Tapia, 2023, p. 57). Este procedimiento posibilita la delimitación de partes bien definidas dentro del movimiento, tal como se expuso antes en la sección dedicada al análisis del tratamiento motívico.

Hay que destacar la calidad y el tratamiento de los acordes verticales empleados por Celso Garrido-Lecca en esta obra. Mediante diversas estrategias compositivas –como el retardo en la aparición de una nota de la serie, el uso del eco (nota repetida en *decrescendo*) para enfatizar determinadas resoluciones fraseológicas, y la disposición vertical de dos o más notas formando intervalos de segunda menor– el compositor construye un discurso musical de notable coherencia estructural. Estas estrategias permiten articular frases que encuentran su reposo tanto en acordes de construcción plenamente consonante como, en otros casos, en estructuras verticales por completo disonantes, las cuales resultan incatalogables desde un enfoque funcional tradicional de la armonía. "Por lo tanto, en los siguientes ejemplos citados de la partitura en las Figuras 46 y 47 se puede reconocer pasajes musicales cuya sonoridad sugiere tensión disonante o reposo consonante" (Tapia, 2023, p. 58).

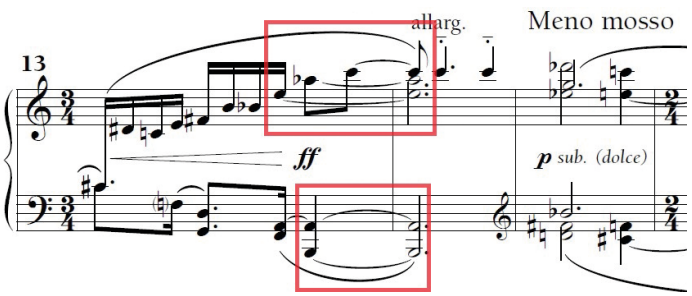
Figura 46
Compases 6, 7 y 8



Nota. Se marca el mismo material expuesto en la Figura 26.

En los compases 6–7, señalados en la Figura 46, se presenta verticalmente una inversión del acorde de *sol* mayor con séptima mayor. Si bien se trata de una sonoridad estructuralmente consonante, generada a partir de un uso consciente y refinado del material serial, Garrido-Lecca opta por una disposición en segunda inversión, en la cual *la* tónica entra en fricción interválica de segunda menor con la séptima mayor del acorde (*sol* y *fa*♯). Esta proximidad cromática produce una disonancia perceptiva que desestabiliza la aparente intención consonante del acorde, integrándolo al lenguaje expresivo del movimiento.

Figura 47
Compases 13, 14 y 15



Nota. Se marca (con color rojo) el mismo material expuesto en la Figura 27.

En los compases 13 a 14, marcados en la Figura 47, se ejecuta a manera de arpegios en las notas *si* y *la* en la mano izquierda y las notas *mi, la*♭ o *sol*♯ *y do* en la mano derecha.

Figura 48
Compases 15, 16 y 17



En el compás 15, señalado en la Figura 48, se presenta un acorde constituido por las alturas *re*, *fa*♯, *si*♭, *mi*♭, *sol* y *re*♭. Esta sonoridad puede interpretarse, por un lado, como un acorde de *re* mayor altamente tensionado, resultado de la superposición de alturas ajenas a su estructura triádica básica. Por otro lado, admite una lectura más precisa como poliacorde, en el que se conjugan el acorde de *mi*♭ mayor con séptima menor (de carácter dominante) y un acorde de *re* mayor incompleto, al omitirse su quinta. Esta superposición genera una ambigüedad armónica que refuerza el carácter de insinuación tonal dentro del contexto serial del movimiento.

Figura 49

Compases 24, 25, 26 y 27



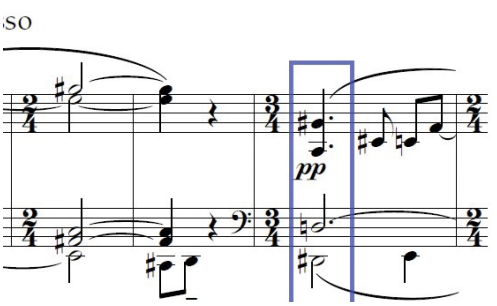
Nota. Se marca el mismo material expuesto en la Figura 28.

En los compases 26–27, señalados en la Figura 49, se presenta una sonoridad resultante de un retardo en la voz soprano, a partir de la cual se configura la estructura formada por las alturas *si*, *fa* y *la*. Este conjunto puede interpretarse como un acorde de *si* disminuido con séptima menor, con omisión de la tercera, cuya función se ve reforzada por el comportamiento contrapuntístico del retardo.

En contraste, los ejemplos correspondientes a los compases 18, 28 y 29, ilustrados en las Figuras 50 y 51, revelan una aplicación estrictamente vertical del material serial, orientada hacia la generación de sonoridades disonantes muy marcadas. En estos casos, la organización interválica responde menos a una insinuación tonal y más a una exploración de la densidad disonante propia del lenguaje dodecafónico.

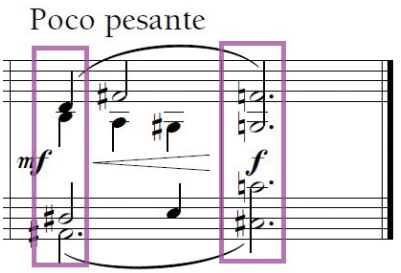
Figura 50

Compases 16,17 y 18



En el primer pulso del compás 18 se ejecutan dos pares de notas cuya relación interválica es de séptima mayor entre las dos voces superiores e inferiores paralelamente: de esa forma se logra una sonoridad de *cluster*.

Figura 51
Compases 28 y 29



Nota. Los dos últimos compases del movimiento.

En el compás 28 se configura un *cluster* formado por las notas *la♯, re♯, si y re*, en el que se reconocen relaciones interválicas altamente disonantes, similares a las observadas en el compás 18 (Figura 50). En ambos casos se emplean intervalos de segunda menor entre las voces graves (bajo y alto) y entre las voces superiores (tenor y soprano), reforzando una sonoridad disonante característica.

Paralelamente, se identifica el uso de arpegios tonales y consonantes como estrategia compositiva dentro del sistema dodecafónico. En la Figura 52, compás 5, aparece un arpegio descendente de cuatro notas *(mi–sol♯–si–re)*, que sugiere un acorde de *mi* mayor con séptima menor, insinuando una tríada integrada al discurso serial.

Figura 52
Compases 1-6



Nota. Arpegio que bordea un acorde consonante de E7 (destacado en azul).

Estas insinuaciones tonales en forma de arpegio descendente no constituyen un caso aislado. Un patrón similar aparece en los compases 9 y 25 (Figuras 53 y 54), donde el compositor utiliza un arpegio descendente con un ritmo de dos corcheas seguido de una 𝅗𝅥. Las notas implicadas son *fa♯*, *re♯* y *la♯*, finalizando en un acorde plenamente consonante, correspondiente a la segunda inversión del *re♯* menor .

Figura 53
Compases 7 a 12



Nota. Se marca el arpegio que bordea un acorde consonante *re*♯ menor.

Figura 54
Compases 25 a 29



Nota. Se marca el arpegio que bordea un acorde consonante *re*♯ menor.

Podemos afirmar que Garrido-Lecca, en este primer movimiento de su obra dodecafónica *Orden no.1*, utiliza de manera sistemática la consonancia vertical en sus acordes y arpegios para el desarrollo, y la disonancia vertical con *clusters* en el intermedio y final de la pieza, a manera de material musical de resolución por medio de distintas estrategias y procedimientos en la serie, con el objetivo de aislar los sonidos: se busca, o bien conciliar la consonancia en arpegios y acordes o bien, por el contrario, generar el material musical más disonante posible de manera vertical con la serie. (Tapia, 2023, pp. 64-65)

3.2. Insinuaciones tonales y consonancias del segundo movimiento (II. *Lento espressivo*)

Al igual que en el movimiento "I. *Vivo*", se utilizan acordes verticales completamente consonantes a través de la utilización consciente de la serie, bajo estrategias como la utilización vertical de notas de la serie que conformen acordes triádicos en la mano derecha, con su complemento de las notas sobrantes en la mano izquierda. (Tapia, 2023, p. 65)

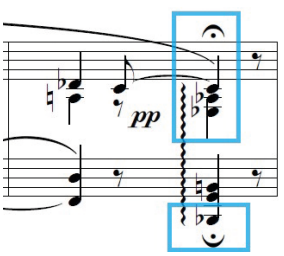
Figura 55
Compases 1 y 2



Nota. Se destaca (recuadro rojo) un acorde de *sol* mayor con séptima menor.

En la Figura 55 se sostiene, por dos compases en la mano izquierda, un acorde de *sol* mayor con séptima menor, el cual posee una sonoridad perfectamente consonante.

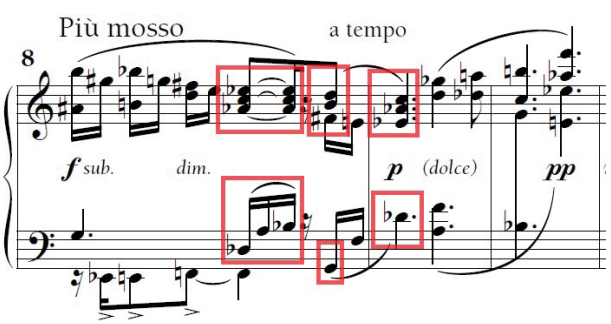
Figura 56
Compás 4



Nota. En los recuadros azules se identifica *la ♭ mayor con el bajo en si ♭*.

> En la Figura 56, en el compás 4, se dibuja en la mano derecha una triada de *la♭* mayor en segunda inversión complementado con el resto de las notas pertenecientes a la serie en la mano izquierda. Formando así el acorde de *la♭* mayor con el bajo en *si♭*. (Tapia, 2023, p. 66)

Figura 57
Compases 8, 9 y 10

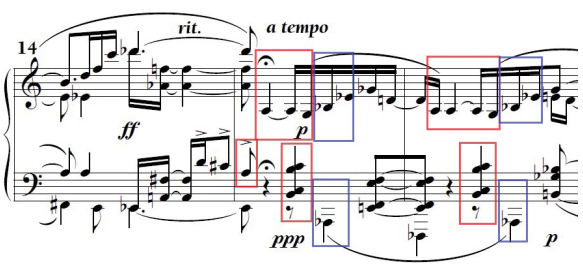


Nota. Marcado de rojo los acordes verticales consonantes que se forman.

Entre los compases 8 y 9 (Figura 57) se presentan tres estructuras verticales construidas a partir de notas de la serie, las cuales generan sonoridades armónicas no funcionales. Estas configuraciones acordales se describen a continuación:

1. En el compás 8 (obra en 6/8), sobre el pulso de la cuarta corchea, se dispone verticalmente un acorde tríadico de *la♭* mayor con *re♭* en el bajo, el cual puede interpretarse tanto como *la♭* mayor con bajo en *re♭* como *re♭* mayor con séptima mayor y novena mayor.
2. En el mismo compás, sobre el pulso de la sexta corchea, aparece un acorde de *sol* mayor con séptima mayor, sonoridad que también se registra en el primer movimiento (compases 6 y 7), aunque allí en primera inversión.
3. En el compás 9, sobre el pulso correspondiente a la primera ♩ con punto, reaparece el acorde de *la♭* mayor con bajo en *re♭,* idéntico al descrito en el primer caso.

Figura 58
Compases 14, 15 y 16



Nota. Se destacan las estructuras que insinúan una consonancia cordal.

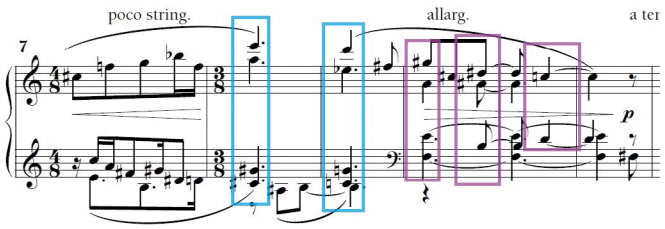
La agrupación de notas señalada en la Figura 58 sugiere una sección de relativa estabilidad consonante, ya que los grupos 1 y 2 (marcados en rojo y azul) presentan relaciones interválicas verticales que, de manera momentánea, insinúan una escala o modo definido. En el grupo marcado en rojo (*la, do, si y sol*), la nota *la* se expone inicialmente como voz aislada, seguida por la disposición vertical de *do* y *si*, con la adición de *sol* a contratiempo, lo que genera una sonoridad afín a *do* mayor con séptima mayor. Por su parte, el grupo señalado en azul *(la♭, si♭ y mi♭*) mantiene *la♭* en el bajo mientras la mano derecha articula *si♭* y *mi♭*, configurando una sonoridad consonante asociable a *la♭* mayor con novena mayor.

En conjunto, estos ejemplos muestran la intención del compositor de introducir insinuaciones tonales y consonantes dentro del contexto serial, con el fin de atenuar la densidad sonora de la obra, procedimiento afín al tratamiento empleado por compositores del serialismo dodecafónico posterior, como Alban Berg.

3.3. Insinuaciones tonales y consonancias del tercer movimiento “III. Poco mosso”

El tercer movimiento de *Orden n.° 1* presenta una textura polifónica contrapuntística, adaptada al lenguaje vanguardista del serialismo dodecafónico y a sus posibilidades sonoras. Debido a esta densidad polifónica, los momentos de armonía vertical son escasos, alternando entre sonoridades consonantes y disonantes. A continuación, se presentan algunos ejemplos de estas insinuaciones armónicas dentro de las estructuras verticales de la obra.

Figura 59
Compases 7 a 12



Nota. Se destacan las estructuras que insinúan una consonancia cordal.

En la Figura 59, entre los compases 8 y 11, se identifican cinco estructuras verticales derivadas de la serie que generan armonías no funcionales. En el compás 8 (𝄜), sobre el primer pulso, se configura un acorde de *la* mayor con séptima mayor. En el compás 9, la superposición de *do, mi*♭*, sol y re* sugiere un acorde de *do* menor con novena mayor, con omisión de la séptima. En el compás 10, la combinación de *fa–mi* en la mano izquierda y *la–sol*♯ en la mano derecha produce una sonoridad interpretable como *fa* mayor con séptima mayor y novena aumentada, sin quinta, mientras que en el tercer pulso del mismo compás la disposición de *si, la*♯ *y re*♯ sugiere un acorde de *si* mayor con séptima mayor, también sin quinta. Finalmente, en el compás 11 se presenta un intervalo de quinta justa *(re–la)*.

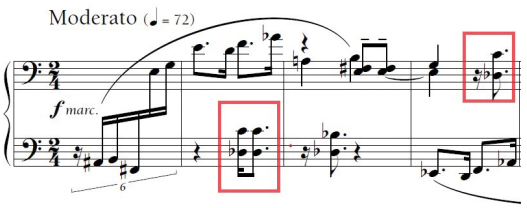
Asimismo, entre los compases 30 y 31 aparece una estructura vertical compuesta por *fa, si, do, sol*♯ *y sol*, cuya sonoridad insinúa un acorde de *sol* mayor con séptima de dominante y novena ♭, con sustitución de la quinta por la cuarta.

En conclusión, el tercer movimiento de *Orden n.º 1* revela una técnica dodecafónica refinada integrada a un elaborado tratamiento contrapuntístico-polifónico. Esta textura atenúa progresivamente la percepción de la atonalidad serial, al privilegiar ataques de una o dos notas y reservar las estructuras verticales de mayor densidad para momentos específicos del discurso musical.

3.4. Insinuaciones tonales y consonancias del cuarto movimiento “IV. *Moderato*”

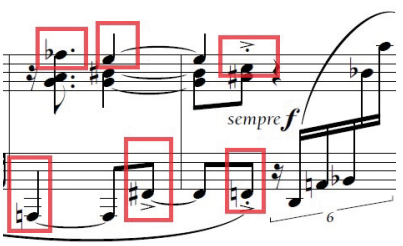
Una constante en el tratamiento de los acordes verticales destinada a desestabilizar la sonoridad consonante es el uso reiterado de intervalos de segunda menor y séptima mayor dentro de su conformación armónica. En las Figuras 60, 61, 62, 63 y 64 se destacan en rojo dichos intervalos (segundas y novenas menores), los cuales neutralizan cualquier posible lectura consonante de los acordes en los que se inscriben.

Figura 60
Compases 1,2,3 y 4



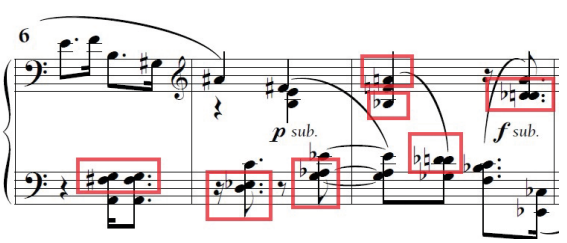
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 61
Compases 5 y 6



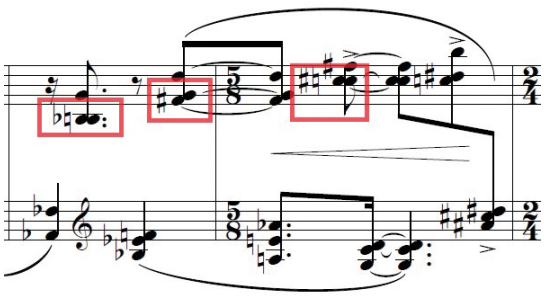
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 62
Compases 6, 7 y 8



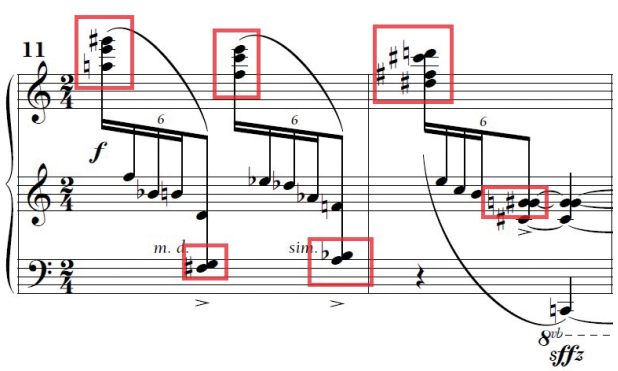
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 63
Compases 9 y 10



Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 64
Compases 11 y 12



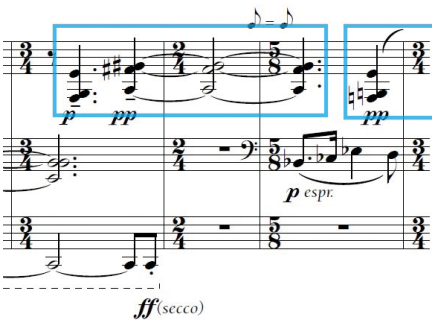
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Entre los compases 6 y 12, señalados en las Figuras 62, 63 y 64, se identifica nuevamente la constante de dos sonidos verticales separados por un semitono, formando un intervalo de novena menor o séptima mayor.

A lo largo de la obra, también aparecen sonoridades verticales que no responden a un esquema triádico tonal, pero que presentan una consonancia relativa, estructuradas mediante dos acordes de tres notas con una relación simétrica de un tono.

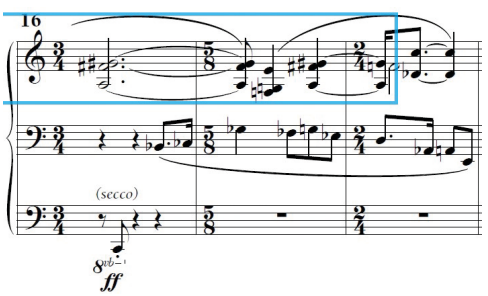
Dado que el compositor recurre de manera constante al recurso de repetición de notas a modo de eco, dentro de las reglas dodecafónicas tradicionales de Schönberg, la sección B adquiere una sonoridad repetitiva que ancla el oído del oyente a una estructura armónica estable y consonante.

Figura 65
Compases 13 y 15



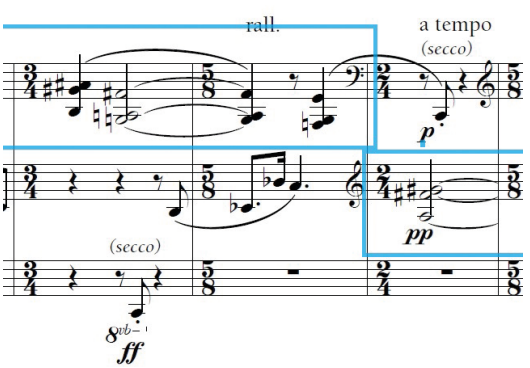
Nota. Se destacan (recuadros azules) las estructuras repetidas a forma de eco.

Figura 66
Compases 16, 17 y 18



Nota. Se destacan (recuadros azules) las estructuras repetidas a forma de eco.

Figura 67
Compases 19, 20 y 21



Nota. Se destacan (recuadros azules) las estructuras repetidas a forma de eco.

En los fragmentos musicales señalados en las Figuras 65, 66 y 67 se puede identificar un acorde formado por *fa*, *sol* y *mi*, que más adelante resuelve en otro acorde compuesto por *la*, *fa*♯ y *sol*♯. Este par de acordes simétricos, que se repite a modo de eco, genera una sonoridad atmosférica que sugiere un centro de gravedad auditivo para el oyente. De este modo, la sección B se estructura a partir de la constante repetición de dos acordes cuya diferencia de altura entre las notas es de un tono.

> En el "Epílogo" de la obra, el compositor recurre a una serie de poliacordes y utiliza todas las notas de la escala temperada sin un tratamiento dodecafónico estricto. La presencia de la serie dodecafónica se evidencia únicamente en el bajo, que dibuja nota por nota la serie P2. (Tapia, 2023, p. 77)

justificando así su uso dentro del contexto composicional.

Figura 68
Compases 42 a 45

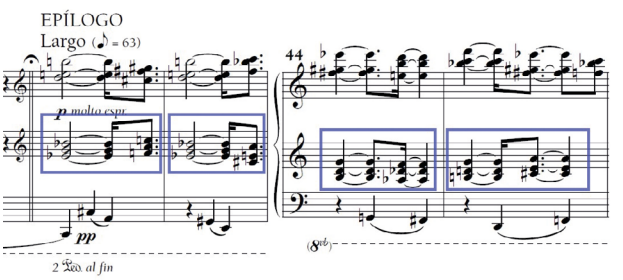
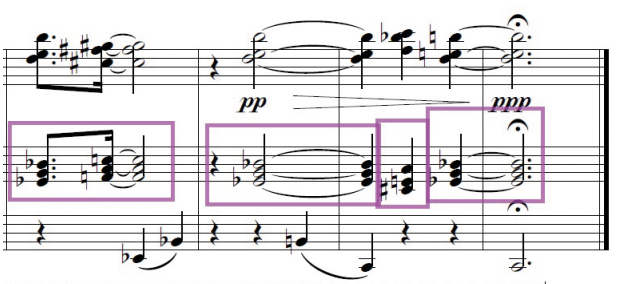


Figura 69
Compases 46 a 49



En la sección final se observa una insinuación tonal perceptible en el pentagrama central, donde los acordes empleados resultan plenamente catalogables desde una lógica tonal académica. En los compases 42 y 43 de la Figura 68, la mano izquierda articula de forma sucesiva los acordes de *mi*♭ mayor, *fa* mayor y *la* mayor, progresión que se repite en la Figura 69 entre los compases 46 y 49. Asimismo, en la Figura 72, entre los compases 44 y 45, se presentan los acordes de *sol* mayor, *re*♭ mayor y *la* mayor.

En conjunto, el cuarto movimiento de *Orden n.º 1* se caracteriza por la coexistencia de sonoridades contrastantes, que pueden interpretarse como una libre fantasía sonora en la que conviven estructuras armónicas consonantes y pasajes de mayor densidad tipo *cluster*. Mediante diversas estrategias compositivas, la obra incorpora acordes consonantes y armónicamente cifrables sin transgredir las normas estructurales del serialismo dodecafónico de Schönberg, aunque relativiza el principio de abandono de la consonancia y de las insinuaciones tonales propio de la Segunda Escuela de Viena.

Conclusiones finales

Orden n.º 1 para piano de Celso Garrido-Lecca presenta una aplicación esencialmente tradicional del sistema dodecafónico. El análisis permite afirmar que el compositor propone un uso clásico del serialismo de Schönberg, evitando enfoques revisionistas como los desarrollados por Alban Berg u otros serialistas posteriores. Las únicas excepciones se encuentran en el tercer movimiento (III. *Poco mosso*), donde se omite una nota de la serie sin compensación, y en la sección final del cuarto movimiento "Epílogo", en la que el tratamiento dodecafónico se desarrolla de manera predominantemente lineal, con una empleo libre de acordes consonantes verticales.

Asimismo, cada movimiento se articula a partir de formas musicales tradicionales, lo que refuerza la filiación estética con los modelos formales de la Segunda Escuela de Viena. Se identifican, respectivamente, una forma A–A'–B–A''–B en el primer movimiento (*I. Vivo*), una forma libre tipo fantasía en el segundo (II. *Lento espressivo*), una forma A–A''–A''' en el tercero (III. *Poco mosso*), y una estructura Introducción–A–B–B–A–frase conclusiva–"Epílogo" en el cuarto movimiento.

Por otro lado, la obra incorpora diversas estrategias compositivas destinadas a atenuar la percepción de la atonalidad estricta mediante insinuaciones consonantes y tonales, ya sea a través de acordes verticales o arpegios. No obstante, estas sonoridades no contradicen el sistema serial, ya que se sustentan en un uso riguroso y ordenado de las series derivadas de la matriz dodecafónica. En este sentido, *Orden n.º 1* se consolida como una obra estrictamente dodecafónica dentro del repertorio vanguardista peruano, aunque con un lenguaje que asimila ciertos recursos expresivos asociados al tratamiento consonante del serialismo, muy afines a la estética de Alban Berg.

Rol de autores CrediT

BTLL	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

Buch, E. (2010). *El caso Schönberg: Nacimiento de la vanguardia musical*. Fondo de Cultura Económica.

Cecchi, C. (1957). ¿Qué es la dodecafonía? *Revista Musical Chilena*, *11*(52), 8-15. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/745/639

Cordero, R. (1959). ¿Nacionalismo versus dodecafonismo? *Revista Musical Chilena*, *13*(67), 28-38. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12939/13224

De Pablo, L. (2009). *Una historia de la música contemporánea*. Fundación BBVA. http://www.fbbva.es/TLFU/dat/DE_2009_una_historia_musica.pdf

Díaz, A. (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Repositorio institucional UNED. https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf

Fugellie, D. (2018). ¿El «embajador de Schoenberg» en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953). *Latin American Music Review*, *39*(1), 53-88. https://doi.org/10.7560/LAMR39103

González, A. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional UCM.

Hidalgo, R. (2017). *Dodecafonía y tonalidad: Su integración en el concierto para violín y orquesta de Alban Berg*. Academia. edu. https://www.academia.edu/43325747/Dodecafon%C3%ADa_y_Tonalidad_Su_Integraci%C3%B3n_en_el_Concierto_para_Viol%C3%ADn_y_Orquesta_de_Alban_Berg

López, Y. (2005). Las vanguardias peruanas: La reconstrucción de continuidades culturales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *31*(62), 143-161. https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/62/11-LOPEZ.pdf. https://doi.org/10.2307/25070299

Paraskevaídis, G. (1985). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. http://latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. Repositorio Institucional de la Universidad de Helsinki. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusica.pdf

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

Rovira, T. (1986). *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg* [Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona].

Tapia Llanos, B. (2023). *Series perdidas: Una aproximación a la dodecafonía peruana. Estudio de orden no. 1 para piano de Celso Garrido-Lecca (1953)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. http://hdl.handle.net/20.500.12404/25276

Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla: Hombre y artista*. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.