Clara Petrozzi
(Lima, 1965)



Estudió violín desde los ocho años con Dee Martz, Manuel Díaz y Yolanda Kronberger en Lima y con Mario Ortiz y Egon Fellig en Quito, Ecuador. Como violista se inició en 1982 y se dedicó también a la pedagogía Suzuki de violín. En Lima integró varias agrupaciones como el Trío Petrozzi, el Cuarteto Pro Arte, la Camerata de Lima y fue practicante y solista de verano en la Orquesta Sinfónica Nacional. Desde 1990 reside en Finlandia. Allí estudió viola con Jouko Mansnerus y Atso Lehto. Tiene un bachillerato en pedagogía musical con mención en viola de la Universidad Metropolia y un doctorado en musicología de la Universidad de Helsinki. Además es profesora de violín de la Asociación Suzuki Europea. Actualmente, trabaja como pedagoga de violín y viola, investigadora y directora artística y violista del conjunto de cámara Aurinko, dedicado al repertorio latinoamericano.

Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca

The String Quartets of Celso Garrido-Lecca

Clara Petrozzi
Aurinko - Música de Latinoamérica RY
Vantaa, Uusimaa, Finlandia
clarapetrozzi@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4093-5508

Resumen
Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca son obras centrales en su producción musical. En ellos utiliza todos los recursos compositivos propios de su estilo, que une elementos de las músicas populares latinoamericanas con su estética personal. Es notable en ellos la búsqueda de timbres a través de diversas técnicas instrumentales específicas (incluyendo las extendidas propias del siglo XX). En sus últimos cuartetos utiliza, además, material musical de otros compositores y obras significativas, tanto de la música popular como de compositores de la tradición europea.

Palabras clave
Cuarteto de cuerdas; Celso Garrido-Lecca; composición intercultural

Abstract
Celso Garrido-Lecca's string quartets are central works in his musical output. In them, he employs all the compositional resources characteristic of his style, which blends elements of Latin American folk music with his personal modernist aesthetic. His exploration of musical color through instrumental techniques is particularly noteworthy. In his later quartets, he also incorporates musical material and works from significant composers, both from folk music and from the European tradition.

Keywords
Celso Garrido-Lecca; String Quartet; Intercultural Composition

Recibido: 30 de enero / Revisado: 2 de febrero / Aceptado: 10 de abril

Como citar: Petrozzi, C. (2026). Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 165–192.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.315

1. Contexto

El cuarteto de cuerdas es uno de los géneros centrales en la música artística occidental desde su aparición en el siglo XVIII. Muchos compositores han utilizado este medio íntimo y profundo para expresar sus ideas musicales y experimentar con técnicas diversas. Durante el siglo XX el género continuó vigente. Numerosos compositores escribieron cuartetos de cuerdas, contribuyendo a su posición central en la música de arte, simultáneamente como un puente de diálogo con la tradición anterior y como un espacio de búsqueda de nuevos recursos (Griffiths, 1983).

A través del estudio de los cuartetos de cuerdas se puede seguir la evolución estilística de un compositor y apreciar elementos musicales que nos ayudan a comprender y valorar su trabajo. Celso Garrido-Lecca (1926-2025) es uno de los principales compositores peruanos del siglo XX, y sus cuartetos de cuerdas son obras centrales en su producción.

2. Etapas de la producción musical de Celso Garrido-Lecca

Se puede ubicar el estilo compositivo de Celso Garrido-Lecca en lo que Smith Brindle (1987) llama Free Twelve-Tone Music, es decir "música dodecafónica libre" o estilo atonal libre. Esta manera de componer surge, según este autor, cuando

> Los principios rígidos dieron paso a la invención libre, el estructuralismo fue abandonado en pos de la fantasía, la complejidad dio paso a la simplificación. ("Rigid principles gave way to free invention, structuralism was abandoned for fantasy, complexity yielded for simplification"). (p.53)

En esta música, continúa Smith Brindle, la serie es abandonada y el orden de las notas es libre. La croma de las doce alturas dentro de la octava se utiliza consistentemente, pero sin la regla rígida de no repetir notas hasta que las otras once hayan sido usadas; las notas se utilizan de acuerdo a exigencias expresivas. Las formas rítmicas irregulares y complicadas del serialismo prevalecen, si bien en algunos casos la búsqueda de simplificación lleva a soluciones como escrituras gráficas. Armónicamente, por lo general, se evitan las asociaciones triádicas y otras sugerencias de tonalidad. Pero mientras el lenguaje de Webern era muy transparente, esta música tiene texturas[1] mucho más densas, llegando a los *clusters,* que también se utilizan. Formalmente, esta música es difícil de clasificar según Smith Brindle; su unidad debe buscarse a través de la constancia, y el interés del oyente, a través de la diversidad y el cambio. Elementos de tensión y distensión también contribuyen a crear el nivel emotivo subyacente. Estos elementos son complejos y diferentes en cada obra.

En líneas generales esta descripción corresponde al estilo compositivo de Celso Garrido-Lecca, con ciertas diferencias. Garrido-Lecca nunca aborda el serialismo total, y elementos como triadas pueden aparecer en su obra desde el principio, sin que él trate de evitarlos. En distintas obras suyas, elementos tonales pueden estar más presentes por diferentes causas, tales como el estilo de la obra teatral para la cual escribió música incidental, o el tratamiento de alguna melodía andina como parte de alguna composición propia. Otra diferencia es que Garrido-Lecca utiliza otros recursos relacionados con el diálogo entre su música y la música popular, incorporando instrumentos populares a la música de cámara y sinfónica, imitando modos de tocar provenientes de la música popular, o expandiendo las técnicas de ejecución para utilizar nuevas sonoridades de los instrumentos sinfónicos. La

1. La textura se refiere al tejido sonoro que forman los diferentes elementos sonoros presentes en cierto momento y se puede describir según su densidad o transparencia.

forma de sus composiciones es variada, abarcando géneros como la sonata y el concierto junto a composiciones de un solo movimiento sin relación con las formas tradicionales.

Niño (2015) distingue tres etapas en la producción de Garrido-Lecca: 1953-1973, 1976-1985 y 1985 en adelante, afirmando que es el mismo compositor quien menciona estas tres etapas.

La primera etapa transcurre durante sus años en Chile. En ella demuestra influencia del serialismo, en el cual lo instruyó el profesor Fré Focke. Garrido-Lecca habla de un interés por las nuevas corrientes ya desde su etapa de estudiante en Lima, cuando recibía las enseñanzas de Rodolfo Holzmann. Si bien Garrido-Lecca tuvo una breve incursión en la dodecafonía en su obra para piano *Orden no. 1* (estudiada por Tapia Llanos, 2023) su trabajo armónico se dirigió pronto a un sistema propio, basado en series o conjuntos de alturas o acordes, sin limitarse a un tratamiento serial riguroso.

En todo caso, se puede decir que el estudio de las corrientes de la vanguardia internacional de su época lo impulsaron a buscar nuevas técnicas y modos de ver la composición.

> Al comienzo, como todos los compositores de mi generación, estuve muy influenciado por los nuevos cambios que ofrecía la música, lo que incluía una actitud "antiacadémica", es decir la búsqueda de nuevos recursos, el variar todos los elementos constitutivos de la música, todos los parámetros que incluían la duración, ritmo, aspectos melódicos, etc. En esta etapa todos los compositores estuvimos buscando fundamentalmente en ese nivel técnico, yo diría que hasta el año 1970, en que todo este período de experimentalismo cesa...(Martínez, 2017, pp. 99-100.)

Entre los nuevos recursos compositivos explorados por Garrido-Lecca en esta primera etapa están, por ejemplo, la dodecafonía, la notación por segundos, la notación gráfica, la composición con medios electrónicos, y las técnicas extendidas en la instrumentación. A la vez, él mismo destaca la intención constante de apartarse de los modelos europeos para buscar una identidad propia.

> Obviamente nosotros, los compositores latinoamericanos, aparte de la búsqueda de estos recursos y estas nuevas posibilidades sonoras, estábamos interesados también en la búsqueda de una identidad nuestra. Por lo menos en mí estaba muy presente esa actitud de querer apartarme de todo lo que ofrecía la música europea de ese momento. Si bien se empleaban recursos nuevos, experimentales, estaba siempre presente la búsqueda de esta raíz nuestra latinoamericana, más que nacional. (Martínez, 2017, pp. 99-100)

La segunda etapa de la producción de Garrido-Lecca se inicia con su vuelta al Perú en 1973, si bien ya después de 1970 se enfocaba "... de acuerdo con lo encontrado, hacia una mayor libertad entendida como menos prejuicios, que entre las décadas del cincuenta y el setenta eran predominantes" (Martínez, 2017, p. 100).

En la misma entrevista refiriéndose a su producción posterior a 1970, afirma:

> Posteriormente, mi vinculación con la música popular hizo paulatinamente un cambio en mi estética, buscando no un acercamiento hacia el público, cosa que además nunca me determinó, sino al revés: los factores de encuentro con la música popular me llevaron a una cercanía que muchos compositores pretendían, que era hacerla más sencilla, más clara y precisa. (Martínez, 2017, p. 105)

> En 1975, por lo menos ya había una actitud general en los compositores de Latinoamérica de mirarse a sí mismos, de mirar su propia realidad y esto estaba emparentado con este proyecto de hacer música con nuestros instrumentos autóctonos que, dicho sea de paso, para mí fue fundamental en mi estética. (Martínez, 2017, p. 93)

Se puede concluir que en esta segunda etapa influyeron en el trabajo del compositor la música popular de la Nueva Canción y la colaboración con grupos y artistas del género como Víctor Jara o Inti-Illimani en Chile hasta 1973, y por otro lado, el estudio de la música andina, sus instrumentos y modos de tocar, que realizó ya de vuelta en Perú.

El tercer período se inicia luego de que Garrido-Lecca volviera a visitar Chile en 1983, e incluye obras como el *Trío para un nuevo tiempo* (1985) para violín, chelo y piano, *Preludio y toccata* (1988) para piano, *Simpay* (1988) para guitarra y la *Sonata Fantasía* (1989) para chelo y piano y su versión orquestal como concierto para violonchelo y orquesta. Niño (2015) afirma que el compositor consideraba al *Trío* como la obra que inicia una nueva etapa en su trabajo, en la que se propone "acortar la distancia entre la música docta y la música popular urbana por medio de la Nueva Canción Latinoamericana"(Niño Vásquez, 2015, pp. 22-23). Esta etapa de síntesis incorpora a las técnicas compositivas contemporáneas elementos de la Nueva Canción latinoamericana y de la música popular andina, y en algunos casos, de otras obras significativas para él. Según Niño (2015)

> El inicio de esta nueva etapa en la carrera compositiva de Celso Garrido-Lecca se caracteriza además por la creación de un acorde original de cuatro alturas, el cual llegó a convertirse en un importante recurso tanto armónico como melódico en muchas de las obras que le sucedieron. (p.21)

Según Niño, también el concepto de tiempo circular proviene de la cosmovisión de los pueblos indígenas americanos. Sobre el trabajo armónico del compositor en este período, Nelson Niño (2015) escribe:

> El período de síntesis en la obra de Garrido-Lecca señalado a partir de 1985 no solo se caracteriza por una mezcla de elementos musicales provenientes de diversas tradiciones (clásica, folclórica y popular), sino que también por una nueva manera de organizar las alturas sobre la base de un acorde original creado por el compositor ese mismo año. Garrido-Lecca se declara un admirador de la música de Alexander Scriabin. El establecimiento de un acorde personal como soporte formal de sus obras post-1985 está claramente inspirado en el "acorde místico" de este compositor ruso. (p. 27).

> Este contiene cuatro alturas que condensan los doce intervalos que se producen dentro de un ámbito de octava, representados en forma descendente por los sonidos *do-si-la-fa* […] los seis intervalos más pequeños que se producen por la combinación de estas cuatro alturas: segunda menor, segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y cuarta aumentada. El resto de los intervalos se producen por la inversión de los intervalos señalados anteriormente, mientras el unísono y la octava justa pueden ser generados a partir de cualquier altura de este acorde. (p. 28)

> En muchas de sus obras posteriores a 1985 Garrido-Lecca presenta este grupo de cuatro sonidos en forma de acorde o de arpegios, cuya sonoridad vertical es equivalente a una tríada mayor con una cuarta aumentada agregada. Al organizar este grupo de sonidos en pares de díadas, se

> generan tres posibles combinaciones: a, segunda menor y tercera mayor; b, tercera menor y cuarta aumentada; c, quinta justa y segunda mayor […] Dentro de estas posibilidades, Garrido-Lecca demuestra en sus obras posteriores a 1985 una particular preferencia por la segunda opción, constituida por la combinación de una tercera menor y una cuarta aumentada. El intervalo de tercera menor está estrechamente vinculado con la música andina […]. (p. 29)

Esta etapa coincide con el posmodernismo en música, que incluye un renovado y abundante uso de la cita y de la referencia a otros autores, si bien Garrido-Lecca no comparte el sentido irónico o de pastiche que algunos compositores posmodernos daban a estas referencias. Más bien lo hace como homenaje a ciertos compositores y a obras admiradas, como la *Pasión según san Mateo* de Bach o "Gracias a la vida" de Violeta Parra.

3. Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca

Garrido-Lecca escribió cuatro cuartetos de cuerdas, además de una obra para cuarteto de cuerdas llamada *Intihuatana,* todas ellas en diferentes etapas de su producción musical. Estas obras forman parte importante de la producción de cámara del compositor. Fueron escritas a bastante distancia temporal una de la otra: 1961, 1967, 1987, 1991, 1999.[2]

En este artículo se estudia este grupo de composiciones, los cuatro cuartetos de cuerdas e *Intihuatana*, para lograr una visión global de la obra del compositor en este formato. En otra ocasión he analizado sus partituras orquestales (Petrozzi-Stubin, 2006), entrevistando al compositor con motivo de estas investigaciones. Este breve artículo se limita a una primera aproximación a cada una de ellas y a sus características más importantes, y sugiere un punto de partida para el análisis de su música en tanto textos multiculturales en el inciso 10.

4. *Intihuatana*

Dedicada a "la memoria de mi padre", la obra fue escrita en 1967, posterior al primer cuarteto de 1961 y a la *Elegía a Machu Picchu* de 1965, con la cual está emparentada de varias maneras. Tiene como epígrafe un poema de Martín Adán,[3] al igual que la *Elegía*. En la partitura (Garrido-Lecca, 1975) indica el significado de Intihuatana, el reloj solar de la ciudad inca de Machu Picchu, la que proviene de las palabras quechuas *Inti* (sol) y *huatay* (amarrar). Tanto el nombre como el epígrafe indican la particular cercanía del compositor con diversos aspectos de la historia y cultura peruanas. El autor declara que dentro de su obra existe desde el principio la idea de hacer un arte latinoamericano, que hace que su música, no siendo tonal, incluya elementos tonales, giros melódicos y rítmicos de la música latinoamericana (De la Sotta, 2007).

Tello (2001) afirma que "la música serial y la aleatoria de principios de los años cincuenta, aunque en apariencia contradictorias, compartieron algunas premisas: ambas fueron inductivas y experimentales en estricto sentido" (p.14). Y también:

> El efecto total fue el de la redefinición de cada aspecto del acto de creación e interpretación para hacer del alcance total de la experiencia misma (incluyendo las nuevas experiencias de

2. En el catálogo de las obras de Garrido-Lecca publicado en la *Revista Musical Chilena*[#] en el año 2001 aparecen los datos sobre sus estrenos, ediciones y grabaciones. La editorial musical Filarmonika Music Publishing ha editado los cuatro cuartetos[#] e *Intihuatana*, la que ya fue editada anteriormente por el Instituto Nacional de Cultura del Perú.
3. "Piedra escúchame: / Yo te quiero enseñar y engañar. / La soledad es una cosa / como las que encierras, y no es más. / La soledad es como tu cielo, / que no es tu ser… acaso, sí, tu estar. / Un estar sin adonde, ya sin paso. / A su siempre allá."

> forma) la materia natural de la nueva música. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* se acogieron a esta preceptiva. En ellas, y con mayores logros en *Antaras*, cada aspecto (rítmico, melódico, armónico, textural, formal, dinámico, agógico) ha sido redefinido y su audición nos remite a una nueva forma de percepción y comprensión y a una nueva experiencia estética. (Tello, 2001, p.14)

Intihuatana se estrenó en Santiago de Chile, en 1968, por el Cuarteto de la Universidad Católica. La grabó el Cuarteto de Cuerdas de la Escuela Nacional de Música del Perú, Lima, en un cassette editado por el autor, s/f; y en el CD *Celso Garrido-Lecca. Encuentros*, interpretada por Federico Britos y Juan González (violines) Juan Meneses (viola) y Guarnieri Rovatti, (violonchelo) Lima, OXY, 1995 (Torres *et al*., 2001). La grabación fue reeditada por Pogus Productions en el 2012 en el disco *Tensions at the Vanguard: New Music From Peru (1948-1979)*.

Comparada a los cuartetos siguientes, *Intihuatana* es de una duración más breve (aprox. 10' 30"). Tello (2001) afirma que "su audición ha tenido en muchos el mismo efecto revelador que los más importantes cuartetos de nuestro siglo" (p.10). En su análisis de la obra *Antaras* del mismo período, Tello (id.) declara que:

> Cuando Iturriaga dice que las obras de su primera época muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética... se refiere a aquellas en las que la temprana madurez de Garrido-Lecca es visible: la *Elegía a Machu Picchu* (1965) *Intihuatana* (1967) y, de manera muy singular, *Antaras* (1968) (…). Estas obras, técnicamente, revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo xx, pero no sólo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales. (p.13)

> A partir de *Intihuatana* y *Antaras*, Garrido-Lecca se aproximó a las experiencias de la música nueva que ya habían cobrado cuerpo en un amplio repertorio, en busca de un nuevo lenguaje y de una actitud renovadora hacia el arte. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* representaron un decisivo aporte a la actitud de cambio radical en la creación musical peruana, del que ya eran partícipes otros compositores como Valcárcel, Bolaños, Pinilla y Pulgar Vidal. (p.14)

La indicación del compositor sobre las duraciones es la siguiente:

> La partitura está medida en segundos. Cada espacio corresponde a un segundo y los sonidos indicados dentro de él se ejecutan según el lugar gráfico que ocupan, pero con flexibilidad. Hay secciones donde sólo se indica la duración total; en estos casos los cuatro ejecutantes distribuirán adecuadamente los sonidos correspondientes dentro de los segundos señalados. Sin embargo, las indicaciones de duración en este caso son relativas, aunque debe tratarse de llegar a éstas en lo posible.

De esta manera, el compositor controla las duraciones, dejando cierta libertad a los intérpretes, pero siendo consciente de la dificultad de lograr exactitud. El constante cambio de dinámica es igualmente exigente para los músicos. En la obra se utilizan técnicas extendidas como golpes con la mano y con el arco en diversos lugares del instrumento, tocar detrás del puente o *vibrato* y trémolo de diferentes velocidades; también se utilizan técnicas más generalizadas como *col legno battuto* y *tratto*, *sul ponticello*, *sul tasto* y armónicos. Todo esto muestra un

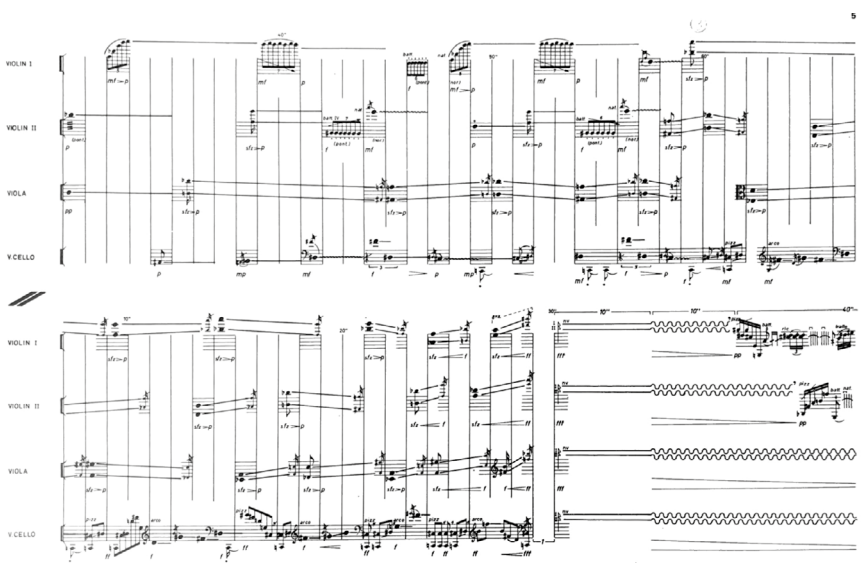
cuidado especial en la búsqueda tímbrica.

La pieza se inicia con sonidos espaciados entre sí, en una textura transparente, con las intervenciones de los instrumentos separadas por silencios que poco a poco se van reduciendo. La textura se hace de esta manera más densa, y conduce a un fragmento solista de violonchelo sobre *glissandi* de los otros instrumentos. Estos *glissandi* son un elemento importante de la textura; crecen y decrecen, hasta culminar en dobles cuerdas de los cuatro instrumentos en ***ff***. Desde este momento crucial se baja la dinámica a un *pianissimo* en el cual los cuatro instrumentos inician figuras rápidas que se repiten, seguido de notas largas, siempre en ***pp***, pero cambiando de color instrumental. Las apoyaturas tienen un rol melódico importante, tanto las de tercera menor descendente como la de tercera que asciende y desciende. Estas apoyaturas nos remiten a gestos de la música andina, mientras que el desempeño central de la tercera menor descendente, también reminiscente de las melodías andinas, será una constante en la producción posterior del compositor. El final tiene un *decrescendo* similar que termina en un *pianissimo* que se pierde, dándole a la obra una forma general de dos arcos expresivos dinámicos.

La técnica de *hocket* u *hoquetus* (paso de una nota de la melodía en un instrumento a la siguiente en otro) no se usa directamente, pero la alternancia de elementos entre los cuatro instrumentos es constante. El tratamiento de los instrumentos es equilibrado y similar entre ellos, si bien el violonchelo tiene un papel preponderante en ciertos pasajes (ver Figura 1). La creación de campos sonoros, sobre los cuales destacan eventos puntuales también es una técnica utilizada que se puede apreciar en el ejemplo. La pausa general que se ve en la Figura 1 es otro medio de destacar ciertos momentos importantes de la pieza.

Figura 1

Celso Garrido-Lecca: Intihuatana



El compositor logra una forma claramente perceptible por el oyente, empezando y terminando con una textura más transparente y construyendo varios puntos más intensos durante la obra. Su uso de las técnicas extendidas, no sólo como ampliación tímbrica del conjunto de cuerdas, sino como elemento de percusión, contribuye a destacar el perfil rítmico. Su concepción armónica y tímbrica es novedosa en aquel momento de la historia musical peruana. Igualmente, lo es su manera de crear campos sonoros de texturas y densidades diferentes, mediante figuras repetidas o *glissandi*.

5. Cuarteto N°. 1

Fue compuesto en 1961, como encargo de la Biblioteca del Congreso, Washington, mientras el compositor estaba en Nueva York. Se estrenó en Santiago de Chile en 1967 con el cuarteto del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Allí se conserva también una grabación en cinta magnetofónica. La duración de la obra es de 14´(Torres *et al.*, 2001).

El primer cuarteto de cuerdas de Garrido-Lecca es diferente a los anteriormente compuestos en el país. En la música peruana no se conocían aún los cuartetos de Pedro Ximénez Abrill Tirado del siglo XIX, que se redescubrieron en el siglo XXI. En el siglo XX habían escrito cuartetos de cuerdas compositores peruanos como Francisco Pulgar Vidal, Ernesto López Mindreau y Luis Pacheco de Céspedes. Los dos últimos, de estilo indigenista o romántico. Pulgar Vidal es más cercano temporalmente y comparte con él la búsqueda de una expresión nueva, pero tiene un estilo diferente, con melodías y motivos que se repiten y desarrollan, un uso tradicional de los instrumentos y una armonía basada en la tonalidad.
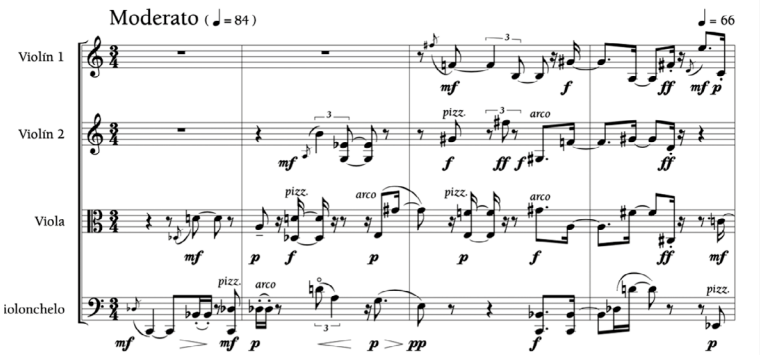
La estructura formal es de tres movimientos: *Moderato–Lento–Veloz*. A diferencia de *Intihuatana,* está escrito en notación tradicional. Esto podría indicar cierto cambio en el enfoque del compositor, o un acercamiento hacia el género del cuarteto. Sin embargo, estilísticamente, comparte con *Intihuatana* la experimentación con técnicas contemporáneas, explorando las posibilidades tímbricas del conjunto y utilizando rasgos estilizados de la música andina, al igual que en otras obras del mismo período.

I. *Moderato*

La armonía del movimiento no es tonal, y demuestra una preferencia por los intervalos de novenas menores, octavas disminuidas o aumentadas y tritonos. La partitura presenta constantes cambios de dinámica, incluso dentro de un mismo compás. El compositor plantea frecuentes cambios de técnicas de ejecución: arco natural, *sul tasto* y *sul ponticello*, armónicos, trinos, trémolo, *pizzicato* con ambas manos y dobles cuerdas. Garrido-Lecca aprovecha toda la paleta tímbrica de los instrumentos.

El movimiento se organiza alrededor de dos *tempi*: ♩ = 66 y 84, y entre ellos numerosos *ritardando*, acelerando y *a tempo*, así como cambios de compás: $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{8}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{5}{8}$ - $\frac{6}{8}$- $\frac{5}{8}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{7}{8}$. La rítmica entrecortada presenta entradas de los instrumentos en diferentes momentos, para luego encontrarse en alguna figura común, que así recibe acentuación, como en el ***ff*** que se ve en la Figura 2.

Figura 2
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto no. 1, primer movimiento
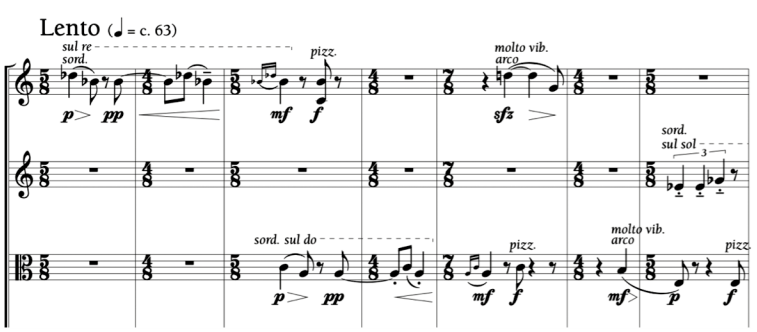


En el cuarteto se encuentran rasgos que lo emparentan con la *Elegía a Machu Picchu*, escrita cuatro años después, y considerada por el mismo compositor como una de las obras principales de su primera etapa creativa (Petrozzi, 2024). El material musical se desarrolla de manera orgánica y con gran expresividad.

II. *Lento*

El movimiento se inicia con el intervalo de tercera menor como motivo principal, acompañado de la apoyatura de tercera que asciende y desciende. Estos pequeños motivos melódicos se acompañan con trémolos *sul ponticello, pizzicati* y dobles cuerdas. Además, son importantes los intervalos de séptimas y novenas. El ritmo sincopado semicorchea–corchea–semicorchea remite a los géneros de la música popular andina. Al igual que en el primer movimiento, encontramos gran cantidad de contrastes de dinámica y agógica. Nuevamente, el trabajo en el timbre tiene un papel preponderante, con técnicas como variaciones en el *vibrato*, uso de sordina, *col legno battuto* y *tratto*. Como se ve en la Figura 3, la melodía del primer violín la imita la viola, enlazando los últimos sonidos del primero y los primeros de la segunda; este tipo de cadenas imitativas se dan también en el primer movimiento.

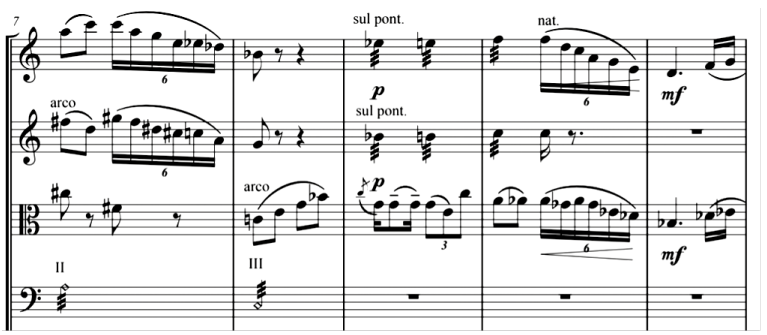
Figura 3
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 1, segundo movimiento



El *Tempo* I – *lento*, ♩ = 63 y el *Tempo* II – *andante*, ♩ = 112 se alternan dos veces. Un clímax del movimiento está en el primer *Tempo* II, con el violín primero en un registro muy alto. El otro está al final del segundo *Tempo* I, con los dos violines en unísono rítmico[4] y acordes en ***ff*** de los otros dos instrumentos. El movimiento termina con trémolos *sul ponticello*, *pizzicati* y *legno battuto* perdiéndose y cerrando la forma total que partió de ***pp*** y vuelve a él. La atmósfera creada recuerda, por ejemplo, la del movimiento Quena y Antara de su *Suite peruana* de la época posterior.

Figura 4

Celso Garrido-Lecca: Pequeña Suite Peruana*. Movimiento Quena y Antara*



III. *Veloz*

El tercer movimiento continúa con la técnica de empalmar pequeños fragmentos de dos o tres notas con otros similares en otro instrumento, destacando los unísonos rítmicos entre dos o más instrumentos que enfatizan ciertos puntos de finalización o de culminación de frases. Los calderones y la repetición de secciones también contribuyen a la comprensión del movimiento por el oyente. El constante cambio de dinámica, técnicas de interpretación (arco, *pizzicato, pizz. Bartók, col legno tratto y battuto, sul tasto, sul ponticello*), cambios de compás, intervalos amplios y saltos, ritmos compuestos por figuras cortas y rápidas, transmiten una considerable energía cinética. Como otras obras del compositor, la riqueza de recursos expresivos permite diversidad de enfoques entre cada escucha o lectura, brindando muchas posibilidades a la interpretación. Para Garrido-Lecca, la relación con la rítmica es importante en los compositores latinoamericanos a diferencia de los europeos, cuyo trabajo tiene más especulación:
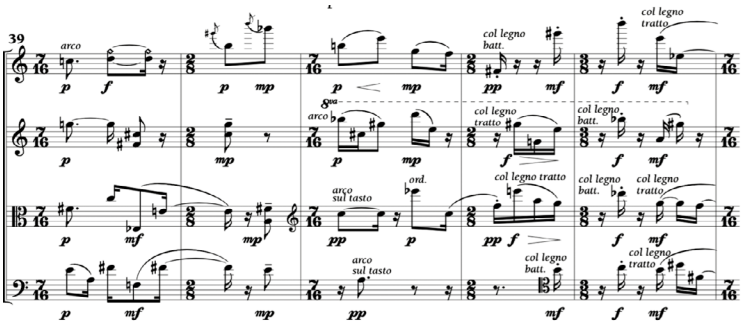
> Y es verdad en cuanto que nosotros somos más... no diría "dancísticos", como él señalaba, sino más "rítmicos". El elemento rítmico es aquí fundamental, pero no en el sentido especulativo propio de la música europea, sino entendido como un ritmo más cercano a la cotidianidad de nuestra música, de lo popular. (Martínez, 2017, pp. 99-100)

En el ejemplo se puede ver uno de los pocos casos de unísono rítmico en el compás de $\frac{3}{8}$.

4. Me refiero con unisono rítmico a que dos o más instrumentos tienen simultáneamente la misma figura rítmica.

Figura 5

Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 1, tercer movimiento



Nota. Cambios en dinámica, compás, técnica de ejecución.

6. Cuarteto N.° 2

Compuesto en 1987, 26 años después del primer cuarteto, lo estrenó en Estados Unidos en 1992 el Cuarteto Latinoamericano, que también lo grabó. Está dedicado a la memoria de Víctor Jara. Dura 23 minutos (Torres *et al.*, 2001). Este cuarteto pertenece a la tercera etapa en la producción del compositor, según lo descrito anteriormente.
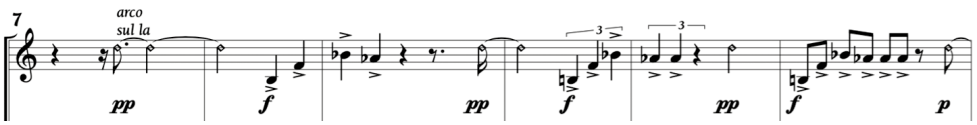
El segundo cuarteto de Garrido-Lecca es una obra grande por su duración y por su carácter trágico, doloroso y serio. Tiene cinco movimientos: I. Prólogo, II. Cántico (Elegía primera), III. Interludio, IV. Cántico (Elegía segunda) y V. Epílogo. Las dos elegías son lentas, enmarcadas por movimientos más rápidos.

Si en el *Trío para un nuevo tiempo* Garrido-Lecca cita la canción "Gracias a la vida" de Violeta Parra, en el segundo cuarteto cita dos canciones de Víctor Jara. Además en el tercer movimiento aparece la melodía de una danza andina que es muy similar a la tercera danza de las *Danzas populares andinas* para violín y piano (1979). El recurso de la cita que ha sido utilizado en música durante toda su historia, cobró un nuevo auge en la década de 1980. Para los compositores peruanos activos en ese entonces, la referencia musical fue una herramienta válida para integrar los distintos elementos que combinaban en su producción. Además de Garrido-Lecca, recurren a citas de material de distintas tradiciones, por ejemplo, Edgar Valcárcel y Seiji Asato, entre otros. Garrido-Lecca integra material propio con material popular y música de Víctor Jara.

El primer movimiento, Prólogo, se inicia con armónicos suaves y largos y acordes en *pizzicato*. El primer violín y la viola presentan un corto tema de cuatro notas que destaca claramente sobre el fondo. El tema consta de un tritono ascendente, una cuarta justa ascendente y una segunda mayor descendente. Luego este tema se va ampliando y acelerando a semicorcheas a la vez que los demás instrumentos se unen. Así, se llega a un pasaje en el cual los cuatro forman un campo sonoro[5] con quintillos y semicorcheas ligados que se turnan, para luego pasar a un ***pp*** *alla punta* y *sul ponticello,* esta vez en unísono rítmico. Esto quiere decir que los instrumentos tienen las mismas figuras rítmicas aunque las alturas sean distintas. Este campo se interrumpe bruscamente dos veces con unísonos en las notas *la* y luego en *do*. Tema en el primer violín:
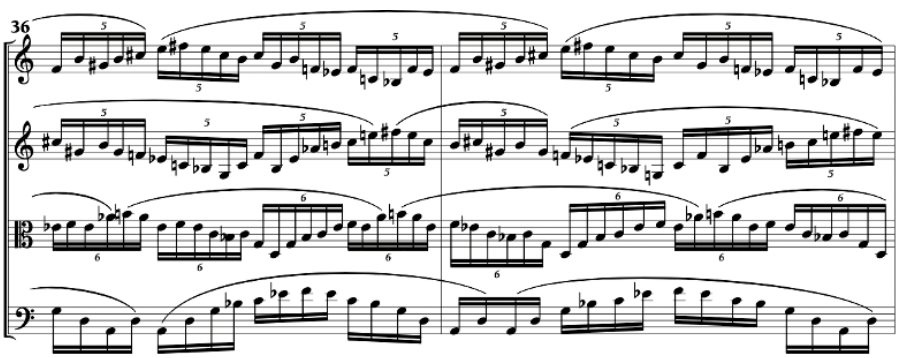
5. Aquí me refiero a campo sonoro como una estructura en la cual muchos eventos concurren, construyendo una textura compleja en la cual no se distingue un evento en primer plano y un segundo plano.

Figura 6
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, primer movimiento
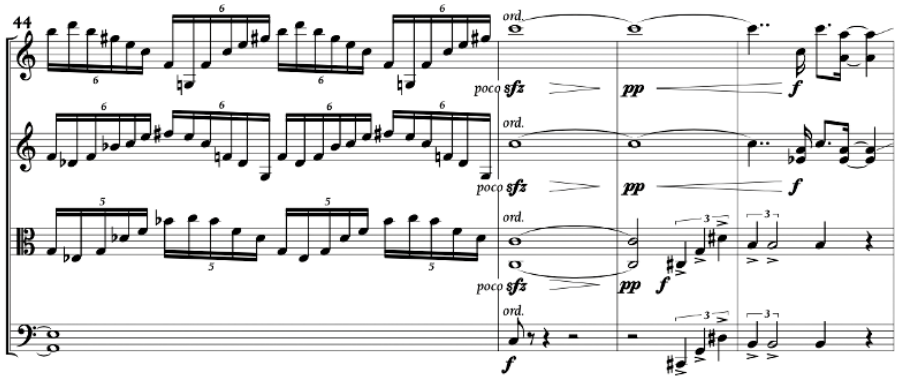


Textura de quintillos, seisillos y semicorcheas:

Figura 7
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, primer movimiento



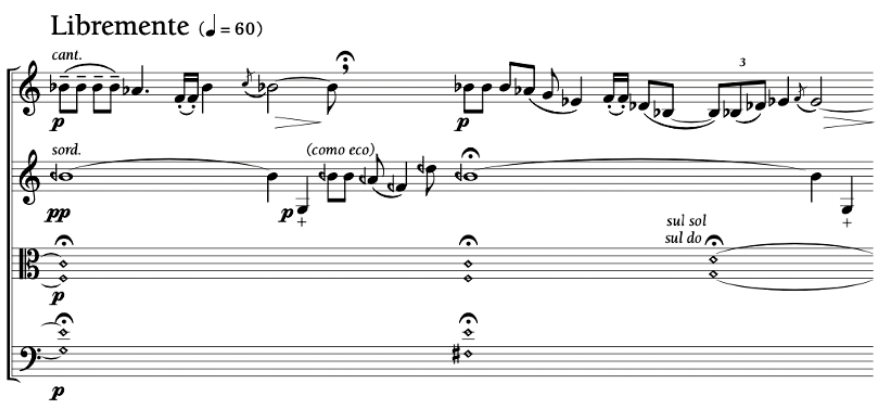
Una segunda sección, *Tempo* II, con sordina y en *pianissimo*, combina notas largas y armónicos con figuras muy rápidas, las cuales comienzan y terminan con dos notas acentuadas; estas dos notas sirven para encadenar con otro de los instrumentos, que empieza con las mismas dos notas con las que el otro termina, creándose una suerte de eslabones de una cadena que no se interrumpe. Un *solo* final del violonchelo termina en un *ritardando* donde quedan los armónicos y un pequeño motivo de tercera menor descendente en *glissando*. La parte final del movimiento se inicia como al principio de la obra, y conduce a figuras rápidas repetidas y ostinatos rítmicos en *pianissimo*, que le dan un carácter amenazante al ser interrumpido por algunos ***ff*** breves. El último grupo de quintillos queda en *fortissimo* y va disminuyendo en velocidad y en volumen, hasta llegar nuevamente a armónicos largos en *pianissimo*. El segundo movimiento se inicia sobre este fondo sin interrupción. En el ejemplo vemos las notas repetidas en ***pp,*** que se interrumpen con un *do* en unísono y ***f,*** seguido del tema inicial en el chelo.

Figura 8
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, primer movimiento
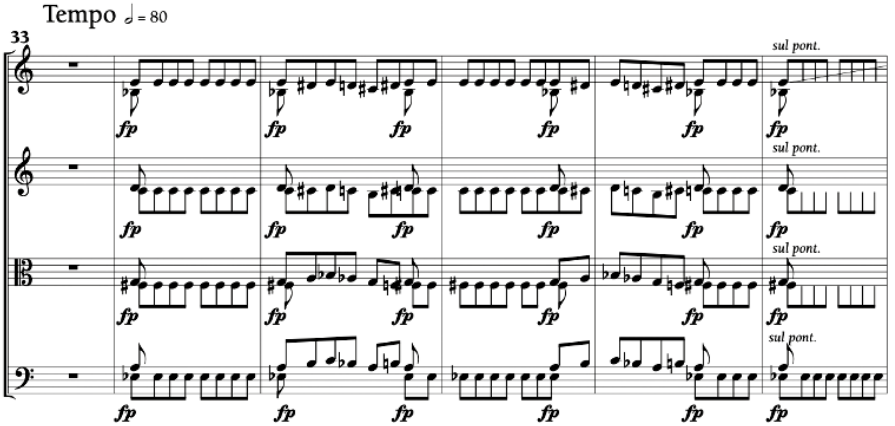


El Cántico (Elegía primera) es corto, y presenta la canción "Paloma quiero contarte" de Víctor Jara desde el principio, en el primer violín y el segundo, haciendo un eco con sordina y un cuarto de tono más abajo, mientras el acompañamiento de armónicos continúa. Luego la melodía se presenta en la viola acompañada del violonchelo. Mediante un *crescendo* y *accelerando* se llega a un *Tempo* (♩ = 60), punto álgido de expresividad y dolor en una nota muy aguda del violín primero, pero todos los instrumentos están allí en un registro muy alto, con dinámica ***ff*** e intenso. Esta frase baja poco a poco de vuelta al *pianissimo* y el movimiento termina nuevamente en ese matiz y con notas largas.

Figura 9
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, segundo movimiento
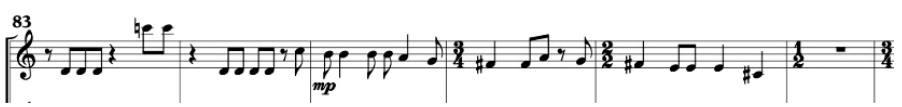


El tercer movimiento, Interludio, se interpreta totalmente en *pizzicato*, que con acordes imita el charango o la guitarra, instrumentos centrales de la Nueva Canción y de la música popular andina. Los instrumentos van entrando uno a uno en un gradual *crescendo*; al final el chelo conduce a un *accellerando* que se interrumpe con una pausa general. El unísono rítmico se reanuda y el movimiento perpetuo se acentúa con acordes en ***fp***.

Figura 10
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, tercer movimiento, Interludio



Estos ***fp*** y los *pizzicati sul ponticello*, llevan a una sección *Pesante*, en ***ff,*** donde se utilizan también el *pizzicato Bartók* y el efecto de golpear las cuerdas; este *Pesante* aparece dos veces, luego de lo cual se vuelve al *pianissimo*. En este nuevo *Tempo* I aparece la melodía andina, con una característica síncopa inicial, cambiando entre los instrumentos. Nuevamente se va intensificando la dinámica hasta llegar al ***ff***. En el ejemplo siguiente Figura 11 se ve la melodía en el primer violín en ***mp***.

Figura 11
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, tercer movimiento
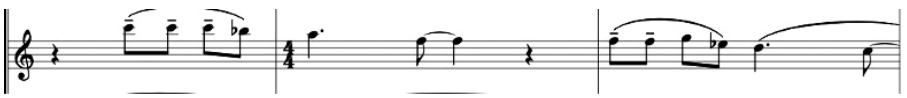


Luego se regresa gradualmente al unísono rítmico y con acordes cada vez más fuertes hasta alcanzar el ***fff***. La última sección combina los ostinatos en la viola y el chelo con la melodía en los violines y por último un contrapunto entre los cuatro instrumentos que va disminuyendo poco a poco hasta el fin, terminando en un acorde en *forte.*

El Cántico (Elegía segunda) que sigue presenta una melodía con características de la música andina en la viola, en un registro muy alto sobre fondos de trémolo, armónicos y figuras rápidas en dinámica suave. La segunda sección Poco menos, siempre fuerte, presenta elaboraciones de esta melodía en los violines sobre trémolos de los instrumentos graves, terminando en unísono rítmico y fortísimo de figuras sincopadas típicas de las danzas andinas. El *Tempo* I vuelve a la melodía en los instrumentos intermedios en *pianissimo*. El siguiente fragmento, Más lento, presenta la melodía en el primer violín, con sordina y casi como un eco, acompañado de notas muy largas en los otros instrumentos, ***pp*** y sin vibrato.
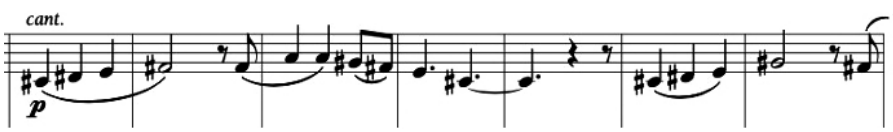
En el ejemplo siguiente vemos un fragmento de la melodía en la viola.

Figura 12
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, cuarto movimiento



El último movimiento, Epílogo, empieza con la indicación de compás de $\frac{9}{8}$ y tiene un carácter de danza, presentando al violín primero y al violonchelo en octavas, mientras el segundo violín y la viola acompañan con corcheas. En la segunda sección Garrido-Lecca cita las primeras notas de la canción de Víctor Jara "Plegaria a un labrador" en el primer violín y luego en la viola, y después de algunos compases, en el segundo violín.

Figura 13
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 2, quinto movimiento, Epílogo



Las siguientes secciones son: *Allegro* (♩ =126), Menos rápido (♩ = 100) en semicorcheas rememorando el tercer movimiento, y luego se regresa al material del inicio donde el primer violín y el chelo tienen un unísono acompañados de las corcheas rítmicas de los otros dos instrumentos. A través de un desarrollo del material rítmico y melódico alcanza una homorritmia de los cuatro instrumentos y un clímax dinámico, luego de lo cual, como en los otros movimientos, se empieza a disminuir la dinámica, a la vez que las notas se hacen más largas, terminando en un pasaje de armónicos en todos los instrumentos.

En comparación a las obras de la década del 60, este cuarteto enfoca el color instrumental de una manera distinta, buscando a través de ello una relación con la música popular y la Nueva Canción, (por ejemplo con la imitación del charango con los acordes en *pizzicato)*, y con la cultura y paisaje andinos.

7. Cuarteto N.° 3

Compuesto en 1991 y subtitulado "Encuentros y homenajes" dura 19 minutos. Lo estrenó el Cuarteto Nuevo Mundo en Frutillar (Chile) en 1995. Consta de homenajes a Beethoven, Bartók, Dvorak y Violeta Parra. La obra tiene cuatro movimientos y los tres primeros están dedicados a un compositor central en la historia del cuarteto de cuerdas: el primero está titulado Homenaje a Ludwig van Beethoven, el segundo a Bela Bartók y el tercero a Antonín Dvorak. El último está dedicado a Violeta Parra. La obra ganó el Primer Premio del Concurso de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor.[6]

Este cuarteto continúa el proyecto de Garrido-Lecca de unir las tradiciones musicales que le son cercanas: la música andina, la Nueva Canción Chilena y la música artística occidental.

6. Lo editó Filarmonika. Está grabado en el CD *Celso Garrido-Lecca* por el Cuarteto de Cuerdas Lima, Lima, edición del autor [1999].

Niño (2015) afirma que la canción “Los pueblos americanos” fue citada por Garrido-Lecca en el cuarto movimiento de su Cuarteto de Cuerdas N° 3 (1991) (Niño Vásquez, 2015).
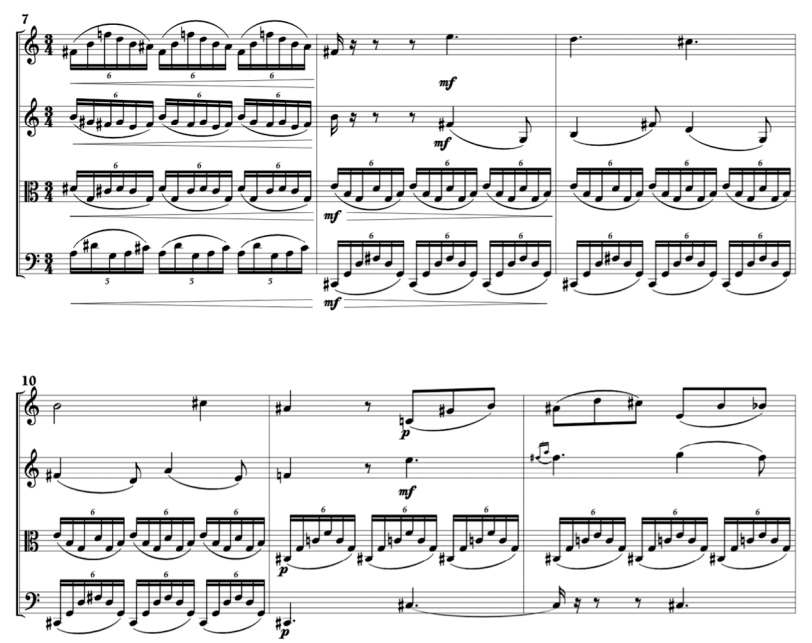
En el primer movimiento, Homenaje a Beethoven y subtitulado *Lento* expresivo, encontramos ciertos recursos que son típicos del compositor. Entre ellos, la construcción de campos sonoros mediante figuras como sextillos contrapuestos a quintillos, rápidos y repetidos, en ***pp***, sobre fondo de armónicos, que sirve de sección introductoria. El movimiento tiene una figura de acompañamiento de semicorcheas ligadas que se repite en distintas alturas e instrumentos. Otra figura que se repite son semicorcheas en *staccato*. El tema melódico que tiene las apoyaturas características de Garrido-Lecca va cambiando de un instrumento a otro y el contrapunto es un recurso central. Los unísonos rítmicos sirven para marcar llegadas a puntos culminantes, al igual que los *crescendi*. También pueden utilizarse para desvanecer la melodía y el contrapunto y volver a un *pianissimo*, como antes de llegar al *Tranquilo* del final, que presenta nuevamente la melodía en contrapunto entre los cuatro instrumentos.

El uso del contrapunto y el desarrollo de motivos a través del movimiento pueden considerarse elementos cercanos a los cuartetos de Beethoven, así como el tratamiento de las figuras de acompañamiento y las figuras rítmicas, la compacta textura general del movimiento, el pulso constante, en el cual, aparte de los primeros compases que son en $\frac{4}{4}$, el movimiento permanece en un compás de $\frac{3}{4}$ sin excepciones. Algunos cambios de *tempo* sirven para delimitar las secciones *Allegro* y *Tranquilo*. El carácter del movimiento, a pesar de la armonía no tonal, es clásico en su uso de la homofonía (melodía acompañada), de la imitación entre las voces y en la escritura para los instrumentos sin utilizar técnicas extendidas.

En el ejemplo se puede ver este carácter regular del acompañamiento con figuras ligadas, el contrapunto melódico entre las demás voces y la escritura clásica para los instrumentos.

Figura 14

Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, primer movimiento (Beethoven)
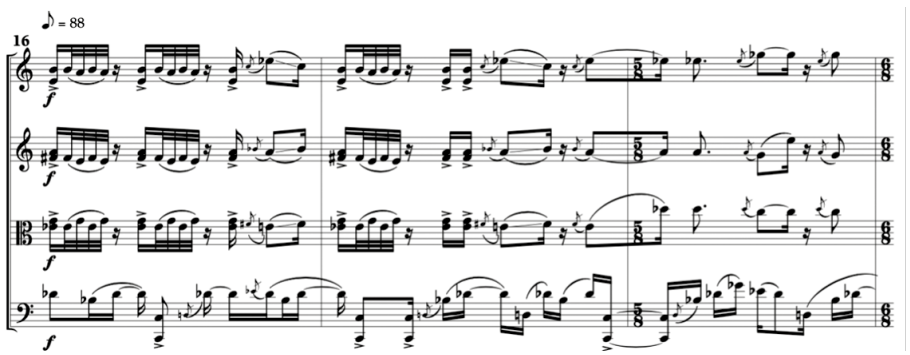


Esto se percibe mejor en comparación con el segundo movimiento, el homenaje a Béla Bartók, marcado *Lento y misterioso*. Los colores instrumentales son inmediatamente distintos: el principio es *col legno battuto*, armónicos, y notas largas que empiezan en ***pp*** y crecen en volumen. El compás cambia mucho más de $\frac{6}{8}$ a $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{8}$ o $\frac{4}{8}$ constantemente. La atmósfera es más transparente al inicio y al final. El centro del movimiento tiene varias secciones. La primera con un *solo* de violonchelo acompañado de los otros instrumentos, que se inicia en el compás 12 y termina con un calderón en el c. 25. La siguiente sección presenta un *solo* del primer violín acompañado de corcheas de los otros tres instrumentos, que van cambiando de *col legno* a arco natural con apoyaturas. Esta sección termina en el compás 48. Luego aparecen figuras de fusas ligadas, acompañadas de trémolos y *pizzicati* en los otros instrumentos. Estas figuras, presentadas por el primer violín, van creciendo en longitud incorporando más notas, y luego se van extendiendo a los otros instrumentos: el violonchelo, luego la viola y en el compás 62 se alcanza un clímax en el cual todos los instrumentos tienen fusas ligadas en ***ff***. De allí se inicia un descenso tanto en volumen con *decrescendo*, como en textura, la que se hace menos densa añadiendo silencios y dejando los instrumentos poco a poco, hasta terminar en el *Tempo* I que recuerda al inicio del movimiento, terminando nuevamente en armónicos ***ppp,*** para formar un arco dinámico expresivo.

Bartók es ciertamente un modelo cercano a Garrido-Lecca en su enfoque personal respecto al uso de la música popular y de los ritmos de danzas populares. En el siguiente ejemplo se ve un fragmento del *solo* de violonchelo acompañado rítmicamente por los otros tres instrumentos.

Figura 15

Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, segundo movimiento (Bartók)
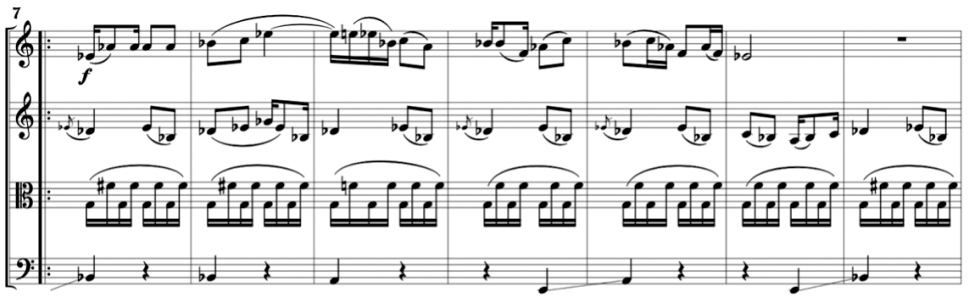


El tercer movimiento es el Homenaje a Antonín Dvorák y está marcado *Scherzando*, ♩ = 112. Dvorák es otro referente importante en lo que concierne al interés por la música autóctona y popular checa en su propio país y luego norteamericana durante su estancia en Estados Unidos. Su manera de integrar ese material en su obra y su ideal de que los compositores integren la música popular de sus países corresponde a los propósitos artísticos de Garrido-Lecca en su propio trabajo.

En este movimiento se vuelve a un compás regular de $\frac{2}{4}$, el cual no se interrumpe. La figura acompañante de la viola en semicorcheas trae a la mente el inicio del Cuarteto "Americano" del compositor homenajeado. El violonchelo acompaña con *pizzicati* y el segundo violín con notas largas introductorias. Sin embargo, la melodía que inicia el primer violín en el compás 7 es netamente andina, con la característica figura rítmica sincopada de semicorchea-corchea-semicorchea seguida de dos corcheas, como se ve en el ejemplo siguiente. En el compás 27, el segundo violín se une a este ritmo para alcanzar un *forte*, luego del cual se repite toda la primera parte.

Figura 16
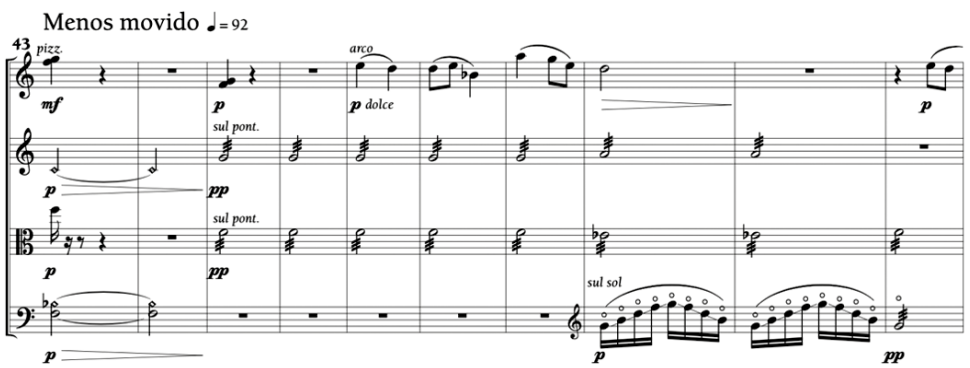
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, tercer movimiento (Dvórak)



La segunda sección, Menos movido, ♩ =92, presenta los elementos típicos de los pasajes lentos de Garrido-Lecca: trémolos *sul ponticello* y armónicos en el violonchelo, creando una textura transparente en ***pp***.
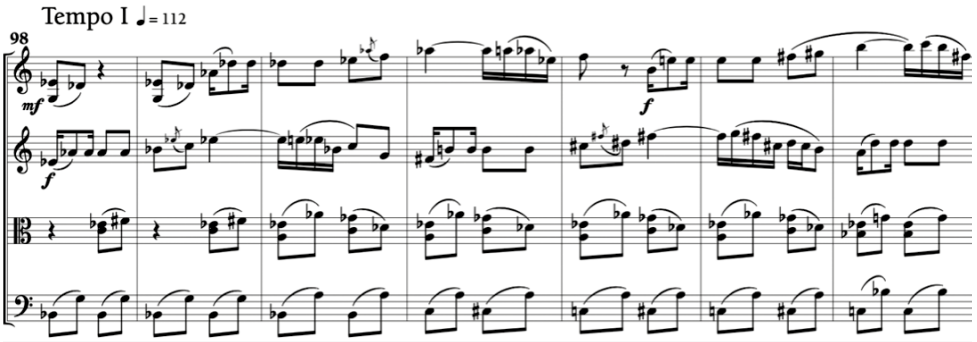
Figura 17

Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, tercer movimiento, menos movido
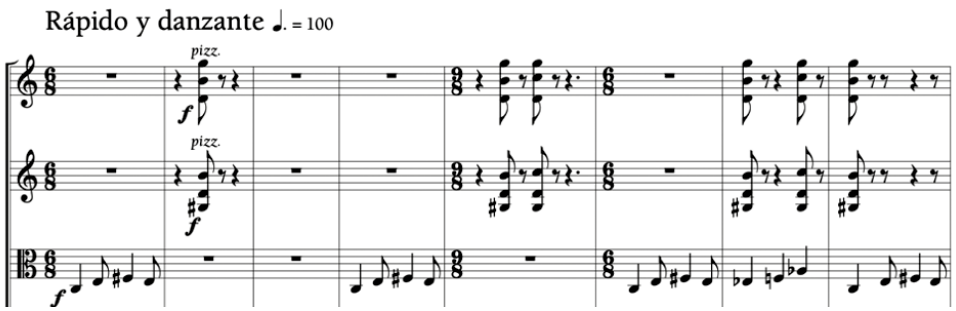


Desde el c. 67 todos los instrumentos participan en el contrapunto creciendo hasta un punto culminante en el c.73, y regresando al ***pp*** en el c. 82. Al final, se vuelve al *Tempo* I, retomando los violines la danza en el c. 98. La viola se une en el c. 106 y en el c. 114 se alcanza el ***ff*** con figuras sincopadas acompañantes en *ostinato*. Desde el c. 126 se inicia otra sección que rememora la del inicio del movimiento, pero que se desarrolla todavía hacia un *fortissimo* en el que se repiten figuras rítmicas y *glissandi* en el primer violín, durante 6 compases antes de iniciar el *decrescendo* en el c. 150. Este descenso termina en una pausa general en el c. 159, luego de la cual, el primer violín retoma la melodía del inicio del movimiento seguido de los demás instrumentos, para crecer hasta el último ***ff***. El movimiento termina con el *Tempo* II en dinámica suave.

Figura 18
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto núm. 3, tercer movimiento, Tempo I



El cuarto movimiento, Homenaje a Violeta Parra, en compás de $\frac{6}{8}$, rememora una cueca chilena, o un tondero de la Piura natal del compositor. El movimiento es alegre y rítmico. Expone la constante contraposición entre dos y tres tiempos que abunda en las danzas mestizas de toda Latinoamérica, además de síncopas. El inicio es similar al del tondero de la *Pequeña suite peruana* para orquesta de cuerdas (1986).
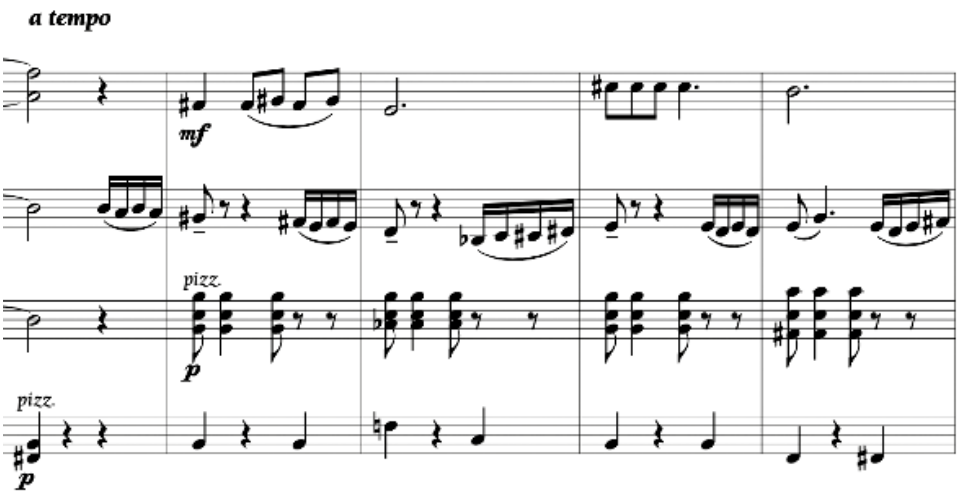
Figura 19
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto núm. 3, cuarto movimiento (Violeta Parra)



Los instrumentos graves introducen la melodía en octavas, acompañados por acordes en *pizzicato* de los violines. En el c. 18 los violines inician su melodía también en octavas. En el c. 31 la rítmica comienza a cambiar con varios cambios de compás y un *rallentando* y *diminuendo*.
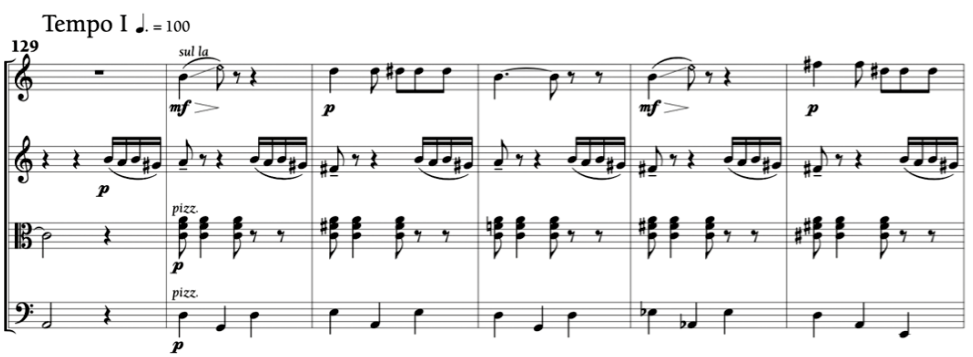
La cita de la canción de Violeta Parra empieza en el compás 44 en el *a tempo*. El chelo y la viola acompañan con *pizzicati* y el segundo violín con motivos de semicorcheas que recuerdan el ritmo del acompañamiento de charango que usó Violeta Parra en la canción.

Figura 20
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, cuarto movimiento, a tempo



Luego, este material se elabora de diversas maneras, tomando diferentes partes de la melodía como motivo. El carácter de danza se mantiene sin cambios de compás y continuando con la hemiola y los *pizzicati* y semicorcheas de acompañamiento. En el c. 88 se inicia una nueva sección que sigue desarrollando los elementos melódicos y rítmicos de la canción, y luego de un pequeño fragmento de siete compases (Muy lento), retoma el *Tempo* I del inicio, con las mismas figuras de acompañamiento que aparecieron con la canción de Violeta Parra. El movimiento concluye con un *Vivo* (♩. = 120) en ***ff***, con cambios de métrica en cada compás a lo largo de diez compases y terminando en dinámica ***fff***.

Figura 21
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, cuarto movimiento, Tempo I



8. Cuarteto n.° 4
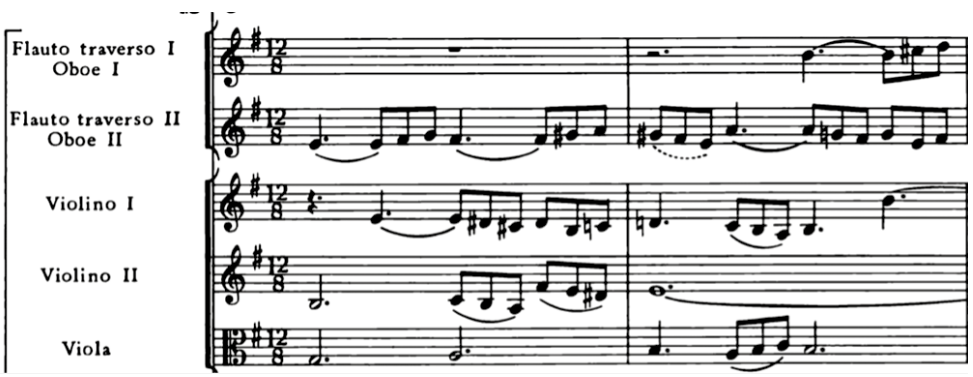
Compuesto en 1999, tiene un solo movimiento y dura 15'. Está dedicado al Cuarteto Nuevo Mundo, que lo estrenó en el 2000.[7]

> El Cuarteto núm. 4 (2000) de Celso Garrido-Lecca, dedicado especialmente al Cuarteto Nuevomundo, es (…) una obra en un solo movimiento con varias partes contrastantes que se ejecutan sin interrupción, cuyo material temático deriva del motivo inicial de la célebre *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach. Esta obra presenta una gran riqueza rítmica y colorística que, pese a la ausencia de referentes tonales convencionales, le otorga atractivo e interés (…) En el caso de la obra de Garrido-Lecca, el material básico procede de una verdadera obra canónica de la música occidental, una obra que ciertamente podría adscribirse a una especie de "folclore musical planetario". (*Revista Musical Chilena*, 2002, p. 109)

El inicio de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach se puede ver en el siguiente ejemplo:

Figura 22
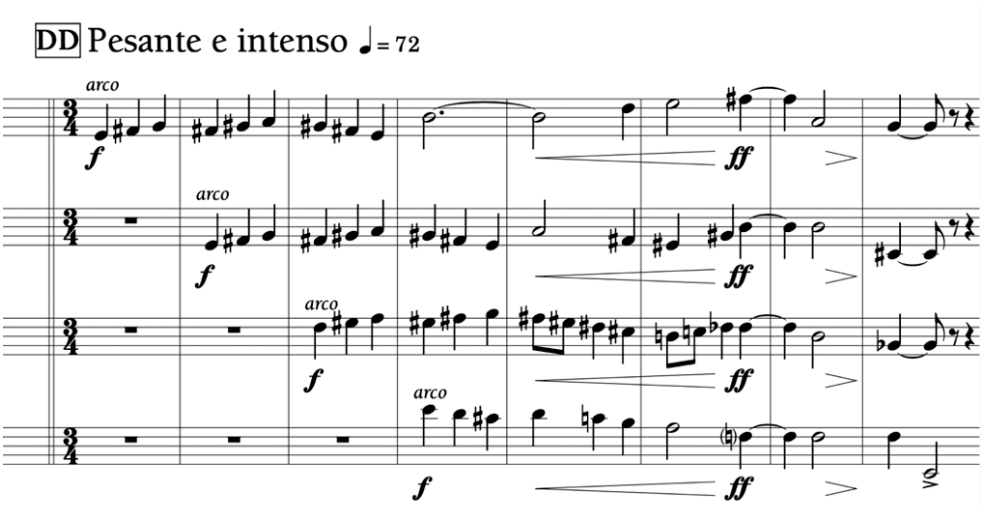
Johann Sebastian Bach: Pasión según San Mateo, tema inicial



El tema en el cuarteto de Garrido-Lecca se ve en la siguiente figura:
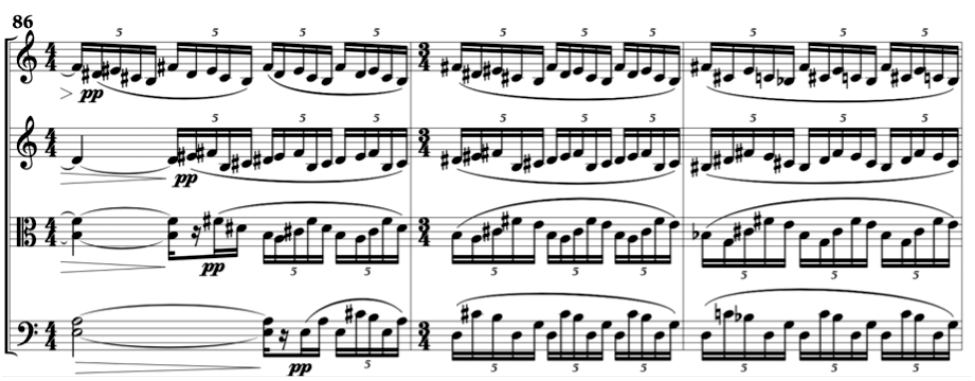
7. Esta agrupación chilena lo grabó también en el CD *Composiciones de Alberto Ginastera, Luis Gastón Soublette y Celso Garrido-Lecca.* Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001. El Cuarteto Nuevomundo estaba constituido por Alberto Dourthé (violín), Darío Jaramillo (violín), Claudio Cofré (viola) y Juan Goic (violonchelo) (Torres et al., 2001).

Figura 23
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 4, letra de ensayo DD



Como en varios de los cuartetos, la obra se inicia con un pasaje introductorio en dinámica suave y con un ambiente misterioso creado por los trémolos *sul ponticello* y los armónicos largos. La viola y luego el segundo violín presentan un tema respondido una vez por el segundo violín y luego por el primero, que luego presenta el tema en su versión más larga. Después de un *accellerando* se llega a la letra de ensayo C = Más movido, sección más rítmica y en dinámica fuerte. Las siguientes secciones son contrastantes, D es nuevamente lenta y suave; E y F *allegro* y rítmico, G es lento y expresivo y baja a otra de las secciones compuestas por quintillos rápidos y ligados superpuestos, típicos del compositor:

Figura 24
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 4, compás 86



Este turnar de secciones contrastantes continúa durante toda la obra, en una suerte de variaciones sobre el tema del cuarteto y de la obra de Bach. El compositor despliega todos sus recursos tanto armónicos como rítmicos y crea una obra muy intensa y personal, en la cual expresa su admiración por esa obra maestra de la historia de la música.

9. Los cuartetos de Celso Garrido-Lecca como textos multiculturales. Sugerencia para su análisis

Una constante en los cuartetos de Celso Garrido-Lecca es la referencia a otros textos musicales de diversa procedencia: popular andina, popular urbana latinoamericana, o de otros compositores anteriores como Bach, Dvorak y Beethoven. Esta referencia toma distintas formas, desde la cita hasta la elaboración de pequeños elementos aislados que son trabajados por el compositor, asimilándolos a su lenguaje propio. Por este motivo, se puede considerar apropiado el enfoque analítico de estas obras como creación intercultural, aún más dada la intención del compositor de unificar estos aspectos a través de su propia obra.

Griffiths (1981) describe cómo varios compositores del siglo XX usan material de diferentes épocas, lugares y estilos en sus propias composiciones, desde el canto gregoriano (Davies) hasta ritmos de la India (Messiaen) pasando por modos de interpretar (Boulez), por citar algunos casos. Las técnicas incluyen la cita textual, el *collage* y la integración en diversos grados: por ejemplo, conservando la melodía y cambiando los otros parámetros de ritmo, armonía e instrumentación, transformando gradualmente el material prestado, o incluso distorsionándolo.

Julia Shpinitskaya (2016) desarrolla la teoría del texto multicultural para aplicarlo al análisis musical. Define la *multicultura* como el universo de todas las culturas existentes, pasadas y presentes, que pueden posiblemente ser traídas y puestas en contacto unas con otras en el espacio multicultural, virtual y móvil. "El texto multicultural es el resultado de un intercambio de información intercultural, generado por la alteración de las fuentes y la aparición de nuevos significados" (p. 30). Según su teoría, los textos multiculturales cargan elementos de diferentes culturas, siendo el compositor el mediador que los relaciona entre sí, negociando los *pre-textos* y representándolos en un texto resultante y estableciendo las reglas para el diálogo entre ellos. El autor opera con las fuentes, prefiriendo ciertas entidades, quitando, bloqueando, transformando y sustituyendo.

La música de los compositores latinoamericanos suele presentar esta mezcla de textos. Históricamente, la música de los colonizadores comparte el espacio cultural con la música de los habitantes nativos y con la de los esclavos traídos de África. En el siglo XX, los compositores incorporan a su lenguaje material de otras tradiciones, muchas veces buscando expresar una realidad o una identidad multicultural, o varias identidades coexistentes. Celso Garrido-Lecca se identifica como un compositor contemporáneo latinoamericano. Él mismo comenta que considera importante tomar en cuenta la cultura musical local:

> ...creo que aún está un poco soslayado el tema de los diferentes matices que representan la música latinoamericana. Me refiero a matices como idiosincrasia, empleo de lenguajes musicales diferentes, etc., de acuerdo con lo que cada país tiene de propio de su entorno cultural. (Martínez, 2017, p. 87)

Una de sus estrategias para expresar esta identidad o estas identidades es integrar en sus cuartetos elementos de la música popular andina, de la Nueva Canción o de ciertas canciones emblemáticas, y combinarlos con su propio tratamiento armónico contemporáneo, y con

texturas y timbres de las técnicas extendidas de los instrumentos. Por ello, el análisis de sus obras como textos multiculturales propuesta por Shpinitskaya parecería ser una herramienta adecuada, que observara la relación entre los diversos elementos y cómo el compositor los ha moldeado para formar la totalidad de la obra.

En otro lugar (Martínez, 2017), Garrido-Lecca afirma:

> Te he dicho antes que este proceso es todavía una mezcla. En química hay un término muy claro que es "fusión", que es cuando dos elementos primarios dan paso a otro elemento con diferentes cualidades químicas que no son ni éste ni el otro. (p. 97)

Precisamente la mezcla y la presencia de dos o más elementos de proveniencia distinta en la composición es lo que se analiza al examinar una composición como un texto multicultural. Shpinitskaya (2016) define diversas maneras en las que pueden coexistir elementos de diferentes culturas en un texto multicultural. Las fuerzas que se les aplican pueden ser asociación, neutralidad o confrontación. Por ejemplo los *collages* consisten en un mosaico, en el cual los elementos permanecen neutrales entre sí. Los tres modelos principales que Shpinitskaya propone, de acuerdo al grado de interacción textual dentro de las mezclas, son *mosaico, superimposición* (o *aplicación*) y *asimilación.* Belmonte (2020) critica las oposiciones binarias como "familiar-exótico", "occidental-no occidental" y finalmente "yo-otro". También afirma, como Shpinitskaya, que la identidad es una construcción que puede ser fluida y cambiante, múltiple, no fija; y la identidad sentida por una persona puede ser otra que la que ven los demás. Belmonte (2020) destaca la paradoja de los compositores latinoamericanos, quienes en su formación no continúan una tradición propia sino una extranjera, desarrollando una minoría o punto de resistencia focal. Belmonte también trata la problemática de la relación de poder entre una cultura y otra, desde un punto de vista del poscolonialismo. Por último, Belmonte (2020) presenta diversas opciones de análisis de composiciones interculturales por Paulo Rios Filho y Bruno Moschini Alcalde, junto al modelo de la misma Shpinitskaya. Estas opciones de análisis de los cuartetos de Garrido-Lecca como textos multiculturales pueden ser fructíferas, porque tomarían en cuenta la intención del compositor de unir y acercar culturas musicales como la tradicional andina, popular urbana latinoamericana, y la de la música contemporánea. Analizar estas obras en tanto híbridos también puede demostrar la variedad de elementos distintos y las maneras en que el compositor ha manejado el material, sin limitarse a un estudio técnico.

10. Conclusiones

Las composiciones para cuarteto de cuerdas de Celso Garrido-Lecca pertenecientes a su primera etapa compositiva (*Intihuatana* y el cuarteto número 1) comparten el uso abundante de técnicas extendidas, y una estética que rompe con los ideales postrománticos, indigenistas y neoclásicos que imperaban en las obras peruanas anteriores. A partir del segundo cuarteto, compuesto ya en la etapa tercera de la producción de Garrido-Lecca, se hacen visibles las referencias a la música popular latinoamericana en forma de citas textuales. El tercer cuarteto, además, hace referencia a la tradición europea del género, dialogando musicalmente con algunos de sus exponentes más destacados. Por último, el cuarto cuarteto de Garrido-Lecca, al citar la *Pasión según san Mateo* de Bach y "Gracias a la vida" de Violeta Parra, expresa obras que eran especialmente cercanas al compositor. Recordemos que tanto la *Pasión* como "Gracias a la vida" fueron utilizadas como material también en otras obras de Garrido-Lecca,

la primera en *El movimiento y el sueño* (1984) y la segunda en el *Trío para un Nuevo Tiempo* (1985).

El compositor demuestra en el conjunto de sus cuartetos de cuerdas ciertas características estilísticas que permanecen a lo largo de su producción. Su lenguaje compositivo no es tonal, sino que está basado en ciertas series o grupos de notas y acordes, sin ser serialista total. Admite elementos como tríadas o intervalos que acercan al oyente a la música andina, notablemente la tercera menor en las melodías y en las apoyaturas.

Uno de los elementos que permanecen en todos los cuartetos es el uso de texturas construidas a partir de figuras rápidas repetidas exactamente o con pequeñas variaciones. Estas texturas surgen del silencio o de notas muy espaciadas y poco a poco van creciendo, sumándose instrumentos o haciendo crecer la duración de las figuras. El compositor utiliza este medio para aumentar la tensión y llegar a un clímax tanto de densidad de textura como de volumen, luego de lo cual se realiza el proceso inverso para regresar a una situación como la inicial en *pianissimo* y con una textura espaciada.

Otro elemento constante es la creación de una atmósfera suspendida en movimientos lentos con uso de armónicos de las cuerdas en ***pp*** y otros efectos como el trémolo *sul ponticello,* armonías que cambian lentamente y ciertas figuras rápidas que aparecen y desaparecen sobre este fondo.

El timbre es central en estas obras y se explora a través de las técnicas extendidas y las diversas maneras de tocar los instrumentos. La composición para instrumentos populares no sinfónicos también es un área en la cual Garrido-Lecca tuvo una participación importante, si bien esto no se relaciona directamente con los cuartetos; por ejemplo, la técnica de trémolo del charango está imitada en referencia a Violeta Parra.

Otro elemento que Garrido-Lecca mismo destacó sin cesar era la relación de su obra con la cultura peruana, chilena y latinoamericana en varios niveles. Éstos son: un nivel cultural, en el que el compositor busca una inspiración en otras artes, tales como la poesía o la pintura; un nivel musical, que se alimenta de las músicas populares: de las diversas manifestaciones andinas o las mestizas, como el tondero piurano, y de las técnicas de interpretación derivadas de los instrumentos usados en la música popular. Otro nivel es el de la cita y el uso de material concreto de compositores admirados: Víctor Jara, Violeta Parra.

Esta concurrencia en los cuartetos de material de otras fuentes invita a un modelo de análisis de composición intercultural, en el cual las hibridaciones y el rol del compositor como mediador entre estas fuentes sean investigados, para comprender la manera en que se integran al material musical propio. Para ello se sugiere la metodología presentada por Julia Shpinitskaya (2016) y Jaime Belmonte (2020) como punto de partida.

Rol de autores CrediT

CP	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

Belmonte, J. (2020). *Cultural hybrids in contemporary music: Analytical methods and their application to intercultural composition* [Tesis de maestría inédita, University of the Arts Helsinki]. Sibelius Academy.

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

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

Garrido-Lecca, C. (1975). *Intihuatana. Antaras*. Instituto Nacional de Cultura.

Garrido-Lecca, C. (1997). El arte en la economía neoliberal. *Revista Musical Chilena*, *51*(187), 63-65. https://doi.org/10.4067/S0716-27901997018700015

Garrido-Lecca, C. (2001). Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 87-88. https://doi.org/10.4067/S0716-2790200101960000

Griffiths, P. (1981). *Modern Music. The avant garde since 1945.* Dent.

Griffiths, P. (1983). *The String Quartet. A History.* London: Thames and Hudson.

Martínez, M. (2017). La música como existencia real: Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo*, (23), 87-105.

Niño Vásquez, N. (2013). *Biography.* Blog *Celso Garrido-Lecca.* https://celsogarridolecca.blogspot.com/p/biography.html

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

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

Petrozzi-Stubin, C. (2006, diciembre). Modernismo e influencia de la música popular: Tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca. *Conservatorio*, (14), 22-33.

Ramos Rodillo, I. (2023). Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: Casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974-1980s). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *36*, 251-274. https://doi.org/10.5209/cmib.92466

Revista Musical Chilena. (2002). Cuarteto Nuevomundo. *Revista Musical Chilena*, *56*(198), 108-109. https://doi.org/10.4067/S0716-27902002019800012

Shpinitskaya, J. (2016). *A theory of multicultural texts: The music of Erik Bergman as a phenomenon of multicultural Europe*. The Semiotic Society of Finland.

Silva, R. (2014). *"Música y compromiso": Una propuesta estético-musical al encuentro con una identidad socio-política chilena* [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. Repositorio Institucional Universidad de Chile.

Smith Brindle, R. (1987). *The new music: The avant-garde since 1945* (2nd ed.). Oxford University Press.

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.

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

Torres, R., Quezada, 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