

Daniel Cueto
(Lima, 1986)

Es compositor y flautista peruano. Realizó una carrera docente e interpretativa en Alemania, como profesor en la Hochschule für Musik und Tanz Köln y la Hochschule für Musik Detmold. Posteriormente obtuvo el doctorado en composición de la Jacobs School of Music de la Universidad de Indiana, donde actualmente se desempeña como docente. Su música, interpretada en más de veinte países, fusiona elementos de la tradición musical peruana con un lenguaje contemporáneo. Sus intereses investigativos se centran en la música académica peruana del siglo xx y sus relaciones con las tradiciones folclóricas de la región.

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

Trenzando tradiciones: Sincretismo compositivo en el primer movimiento de *Simpay* (1988) de Celso Garrido-Lecca

Weaving Traditions: Compositional Syncretism in the First Movement of *Simpay* (1988) by Celso Garrido-Lecca

Daniel Cueto
Indiana University
Indiana, Estados Unidos, América del Norte
daniel@danielcueto.com
https://orcid.org/0009-0007-9341-0277

Resumen
Este estudio examina el movimiento inicial de la obra para guitarra *Simpay* (1988) del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, a través del prisma de algunos recursos compositivos característicos de su "tercera época" identificados en investigaciones previas. Basándose en los marcos analíticos establecidos por la disertación de Nelson Niño de 2011 y el análisis de Andrés Carrizo de 2018 del *Dúo Concertante*, este artículo investiga hasta qué punto estos recursos compositivos característicos –el "modo mestizo", las "terceras arequipeñas" y el "acorde místico" de Garrido-Lecca– funcionan como elementos estructurales en esta obra poco estudiada por la musicología. El análisis revela que estos recursos, arraigados tanto en las tradiciones folclóricas peruano-andinas como en las prácticas modernistas europeas, se despliegan de maneras sofisticadas e interconectadas a lo largo de la estructura formal en cinco partes del movimiento. El "modo mestizo" resulta central para el desarrollo del tema "trenzado", mientras que las "terceras arequipeñas" impulsan la transformación armónica del tema "Ayacucho", culminando en un pasaje donde este último recurso genera su propio contexto octatónico a través de su lógica transposicional inherente. El acorde místico aparece como un sello compositivo personal en momentos estructurales clave. Estos hallazgos respaldan el título de origen quechua de la obra, que se traduce como "trenzar", como una metáfora oportuna para la síntesis de elementos musicales europeos y andinos de Garrido-Lecca, y contribuyen a la limitada literatura analítica sobre la obra de este importante compositor latinoamericano.

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; Simpay; música contemporánea peruana; modernismo latinoamericano; música para guitarra del siglo XX

Como citar: Cueto, D. (2026). Trenzando tradiciones: Sincretismo compositivo en el primer movimiento de *Simpay* (1988) de Celso Garrido Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 281–297.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.318

Abstract
This study examines the opening movement of Peruvian composer Celso Garrido-Lecca's guitar work *Simpay* (1988) through the lens of third-period stylistic devices identified in previous scholarship. Building on analytical frameworks established by Nelson Niño's 2011 dissertation and Andrés Carrizo's 2018 analysis of the *Duo Concertante*, this paper investigates the extent to which characteristic compositional devices –the "mestizo mode", "terceras arequipeñas", and Garrido-Lecca´s "mystic chord"– function as structural elements in this lesser-studied work. The analysis reveals that these devices, rooted in both Peruvian-Andean folk traditions and European modernist practices, are deployed in sophisticated and interconnected ways throughout the movement's five-part formal structure. The "mestizo mode" proves central to the development of the "braided" theme, while terceras arequipeñas drive the harmonic transformation of the "Ayacucho" theme, culminating in a passage where the device generates its own octatonic context through inherent transpositional logic. The "mystic chord" appears as a compositional signature at key structural moments. These findings support the work's Quechua-derived title, translating to "braided", as an apt metaphor for Garrido-Lecca's synthesis of European and Andean musical elements, and contribute to the limited analytical literature on this important Latin American composer's oeuvre.

Keywords
Celso Garrido-Lecca-; Simpay; Peruvian Contemporary Music; Latin American Modernism; Twentieth-Century Guitar Music

Recibido: 16 de enero / Revisado: 20 de febrero / Aceptado: 20 de marzo

Introducción

Desde ya hace mucho tiempo, soy admirador de la obra del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, quien falleció recientemente a la edad de 99 años. Garrido-Lecca es una de las figuras más importantes de la música contemporánea peruana, y ha producido una obra de enorme calidad marcada por el sincretismo, combinando influencias del alto modernismo europeo y de las tradiciones musicales del Ande peruano. Garrido-Lecca ha recibido cierto nivel de reconocimiento dentro del mundo de habla hispana: obtuvo el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria en el año 2000 (García, 2001), a menudo considerado como el "Cervantes" de la música (Premio Iberoamericano, s.f.). Sin embargo, su producción se conoce muy poco fuera de este medio, y con la excepción de algunos valiosos trabajos en el mundo hispanohablante como el análisis de Tello (2001) sobre *Antaras*, las publicaciones académicas acerca de su música han sido escasas (López, 2016).

Uno de los pocos estudios exhaustivos publicados sobre la música de Garrido-Lecca es una tesis doctoral (Niño, 2011) titulada *Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000)*. Este documento de 451 páginas se enfoca en la música de la llamada "tercera época" del compositor (un término utilizado por el propio Garrido-Lecca en una entrevista con De la Sotta (2006) para describir esta fase de su producción), que corresponde aproximadamente a los años expresados en el título de la tesis. Este documento proporciona una gran cantidad de información sobre los intereses del compositor, sus motivaciones y las circunstancias políticas y culturales de su obra musical.

La tesis incluye valiosos conocimientos de primera mano obtenidos de entrevistas personales con el compositor, así como un sondeo analítico de todas las obras escritas entre 1985 y 2000.

Para los propósitos del analista musical, la tesis de Niño ofrece una contribución particularmente útil: introduce nueva terminología para ciertos recursos musicales que se encuentran con frecuencia regular en las obras de esta "época". Conceptos como las "terceras arequipeñas", el "modo mestizo" y el "acorde místico" de Garrido-Lecca –a veces tomados de investigaciones musicológicas previas sobre otros temas, a veces descritos por el propio compositor en conversaciones con Niño– están incorporados en los breves estudios analíticos que el autor realiza como parte de su disertación. Estos conceptos son útiles para analizar y comprender estas obras musicales (que han sido catalogadas sistemáticamente por Torres *et al*. (2001)) de una manera más cercana a su propio contexto histórico y geográfico.

Como la tesis mencionada antes se enfoca principalmente en dar una visión general exhaustiva de la vida productiva del compositor durante esos quince años, las secciones analíticas dedicadas a cada obra –aunque útiles debido a su introducción de nueva terminología– son relativamente breves. El *Dúo Concertante* para charango y guitarra (Garrido-Lecca, 1991), una de las obras más conocidas del compositor, se discute con mayor extensión que las demás: 20 páginas de texto y ejemplos musicales están dedicadas a su estudio. Andrés Carrizo, en su artículo *Don't knock the hybrids: Musical Polystylism in Celso Garrido-Lecca's Duo Concertante*, se basa en muchos de los recursos descritos por la disertación de Nelson Niño –incluyendo el breve análisis allí incluido de la obra en cuestión– y logra un análisis más profundo y detallado. Los dispositivos del pentatonismo, las terceras arequipeñas y el acorde místico de Garrido-Lecca son descritos por Carrizo como subconjuntos totales o parciales de colecciones octatónicas; su estudio profundiza en las técnicas específicas con las cuales el compositor, en esta pieza en particular, yuxtapone y combina colecciones octatónicas con estos subconjuntos característicos, así como con ciertas colecciones diatónicas utilizadas a lo largo de la pieza.

No existe aún un estudio de similar profundidad para *Simpay*, una obra para guitarra solista escrita dentro de esta misma "época" (Garrido-Lecca, 1988). Esta obra se menciona repetidas veces en las entrevistas con el compositor incluidas en la tesis de Niño, aunque el investigador dedica un espacio comparativamente breve (10 páginas) a una descripción general de sus tres movimientos. *Simpay* toma su título de la palabra quechua para "trenzar", lo cual, según el propio compositor, sugiere una amalgama o "trenzado" de tradiciones musicales occidentales y andinas (Niño, 2011). En el presente documento, me gustaría examinar más de cerca el primer movimiento de esta obra para realizar un análisis similar en profundidad al llevado a cabo por Carrizo para el *Dúo Concertante*. ¿Hasta qué punto aplica Garrido-Lecca aquellos recursos estilísticos "distintivos" de la tercera época, descritos por Niño y por Carrizo, en el movimiento inicial de *Simpay*? ¿El sugerente título de la obra delata efectivamente un "trenzado" intencional de influencias musicales de diferentes tradiciones, como ya se ha demostrado en otras obras estudiadas del compositor?

Antes de profundizar en el análisis de *Simpay,* definiré algunos de los recursos musicales descritos por Niño y Carrizo en sus propios análisis, términos que adoptaremos para nuestro propio trabajo. Ejemplificaré su uso en un extracto de música tradicional peruana así como en extractos del *Dúo Concertante* tal como lo analizó Carrizo. Creo que este trabajo preambular será útil para situar nuestro propio análisis de *Simpay* dentro de una tradición cultural y analítica más específica.
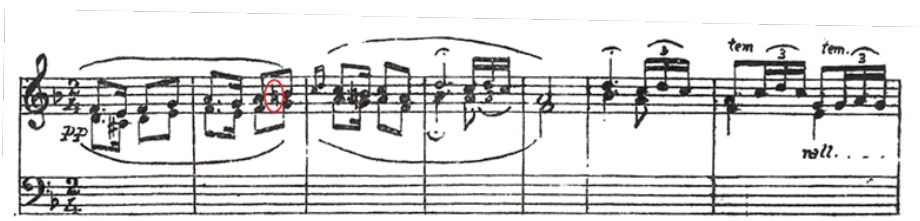
Algunas definiciones y ejemplos de recursos compositivos de la "tercera época"

El "modo mestizo" y el "acorde mestizo"

Como señala Niño, los musicólogos franceses Raoul y Marguerite D'Harcourt, en su influyente tratado *La Musique des Incas et ses survivances* (1925), describen un "modo mestizo" que es equivalente al modo dórico de la música occidental. Estos autores lo consideran un recurso musical importante y distintivo de la música mestiza andina (o "mixta"), es decir, música creada por poblaciones de ascendencia indígena y europea mezclada. Hasta hoy, muchas melodías andinas conocidas de diferentes regiones del país se basan en este modo. La introducción del vals arequipeño "Melgar" (Ballón Farfán, 1940), por ejemplo, lo utiliza de manera prominente en su introducción.

Figura 1

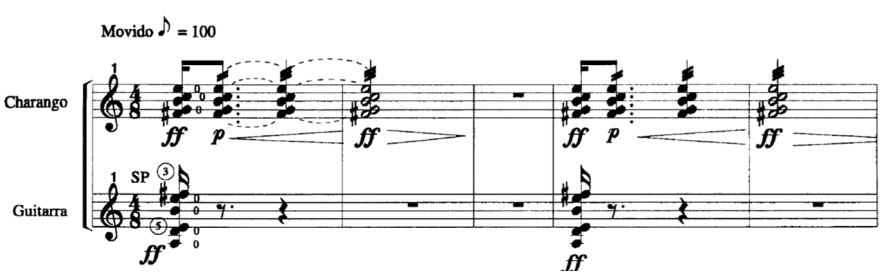
Introducción de "Melgar", resaltando el uso del modo mestizo



En la música de la tercera época de Celso Garrido-Lecca, se alude a menudo a este modo típico de la música folclórica andina. Carrizo, en su análisis del *Dúo Concertante* para charango y guitarra de Garrido-Lecca, describe el primer acorde de la pieza como un modo mestizo en presentación vertical, con sus siete notas presentes y con fundamental en la nota *la*. Él llama a esto el "acorde mestizo" y demuestra la importancia clave que tiene este acorde en la obra al describir sus reapariciones, siempre en la misma transposición, en varios puntos estructuralmente importantes de la obra.

Figura 2

Dúo Concertante *de Celso Garrido-Lecca, compases 1-5*
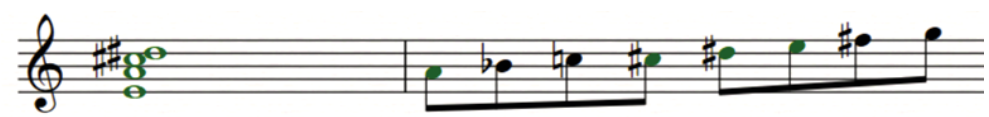


El "acorde místico" de Garrido-Lecca

Un acorde de especial significado lo describió el propio compositor en una serie de conversaciones que aparecen transcritas en la tesis de Niño. Niño utiliza el término "Garrido-Lecca series" para esta colección de intervalos, pero señala que Garrido-Lecca ha usado el término "acorde místico" para describir este acorde en varias conversaciones que sostuvo con el autor (Niño, 2011). El autor señala también la admiración que siente Garrido-Lecca por el compositor ruso Alexander Scriabin, siendo posible que la idea de usar el término "acorde místico" esté vinculada a ese compositor. El acorde descrito por Garrido-Lecca, sin embargo, no es en absoluto similar al "acorde místico" de Scriabin; es más bien un tetracordio (0137),[1] uno de los llamados "tetracordios de todos los intervalos". La etiqueta de "acorde místico" puede considerarse como apropiada debido a la forma en que Garrido-Lecca, de manera similar a Scriabin, lo usa como un recurso formalmente significativo y como una especie de "sello personal" presente en muchas obras de esta época. Como Carrizo señala en su artículo, este acorde también puede considerarse como un subconjunto de una colección octatónica.

Figura 3

El "acorde místico" y la colección octatónica



Nota. Izquierda: el "acorde místico" de Celso Garrido-Lecca en una disposición usada comúnmente por el compositor. Derecha: una colección octatónica, con las notas marcadas en verde mostrando al "acorde místico" como su subconjunto.

Garrido-Lecca usualmente utiliza el acorde místico en una disposición específica que él mismo describe (Niño, 2011), y es esta disposición la que puede encontrarse de forma recurrente en el *Dúo Concertante* y en muchas otras obras de la tercera época. El hecho de que este acorde sea un subconjunto de una colección octatónica es aprovechado compositivamente por Garrido-Lecca en muchas instancias. Dos breves extractos del *Dúo* (ensayos "L" y "M") pueden verse abajo; estas son mis anotaciones de partitura basadas en el análisis de Carrizo, mostrando cómo el compositor típicamente colocará al acorde místico en el contexto de pasajes octatónicos.[2]

1. La nomenclatura (0137) pertenece a la teoría de conjuntos, rama del análisis musical (asociado principalmente a Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, 1973) que clasifica agrupaciones de alturas según sus intervalos, independientemente de la transposición o inversión.
2. La colección octatónica existe en sólo tres transposiciones: Oct 0,2; Oct 0,1; y Oct 1,2. Los números de esta nomenclatura indican las primeras dos notas consecutivas de la colección, empezando en Do♮. 0 es Do♮, 1 es Do♯, y 2 es Re♮.

Figura 4
Dúo Concertante*, compás 109. El acorde místico (en naranja) está incluido en un contexto de colección octatónica 0,2 (marcado en verde)*
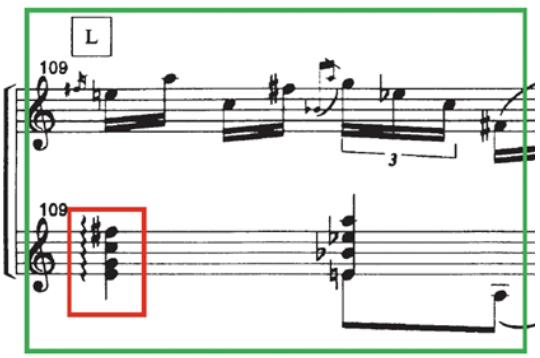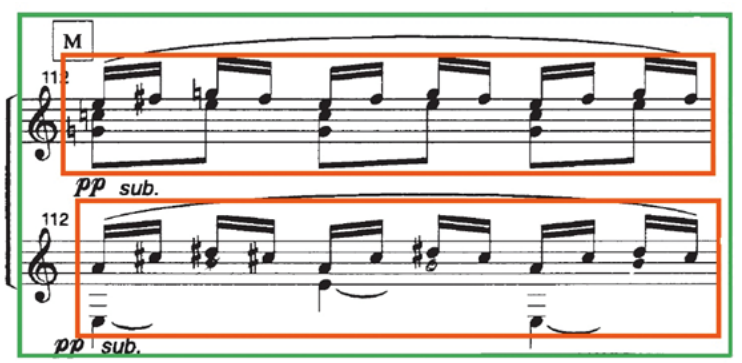
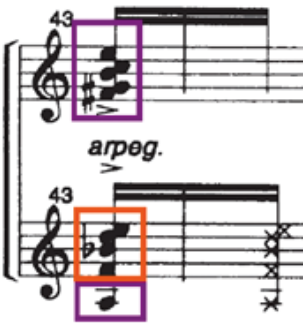


Figura 5
Dúo Concertante*, compás 112. Dos transposiciones distintas del acorde místico (en naranja) se superponen en un contexto de colección octatónica 0,1*



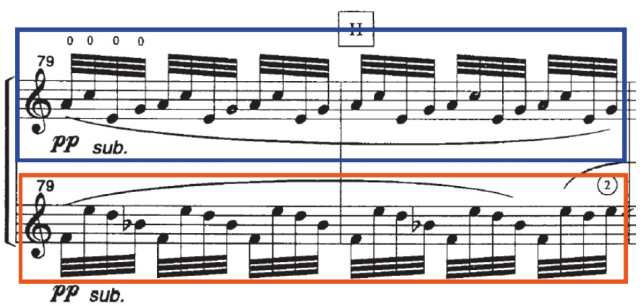
En la misma obra, el acorde místico también se yuxtapone a menudo con otras colecciones, como el acorde mestizo (c. 43) y la "pentatonía de cuerdas al aire" (c. 79).

Figura 6
Dúo Concertante*, compás 43*



Nota. Superposición de acorde místico y acorde mestizo.

Figura 7
Dúo Concertante*, compás 79*
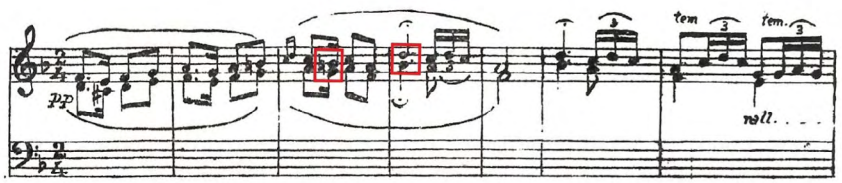


Nota. Superposición de acorde místico y "pentatonía de cuerdas al aire".

Las "terceras arequipeñas"
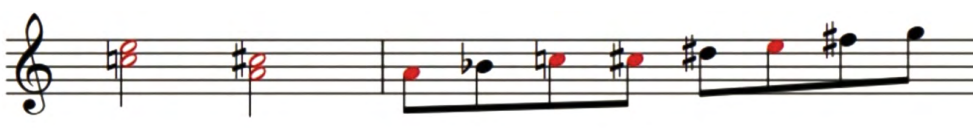
Identificadas por Gérard Béhague en su libro de 1979 (*Music in Latin America: an Introduction*) como una referencia a la tradición musical local de la provincia peruana de Arequipa, las "terceras arequipeñas" son un par de terceras mayores verticales, separadas a una distancia horizontal de una tercera menor. Esto corresponde a un tetracordio mayor-menor con simetría especular, [0347]. Un ejemplo de éstas en la música tradicional arequipeña puede encontrarse en el mismo pasaje que se mostró anteriormente: la introducción del vals *Melgar* de Benigno Ballón Farfán. Si se observa la manera en que las dos voces interactúan entre sí, se encontrará de forma saliente este par de terceras mayores separadas al intervalo de una tercera menor (marcadas aquí en rojo):

Figura 8
Introducción de "Melgar", resaltando el uso de terceras arequipeñas



Niño afirma que las terceras arequipeñas son un recurso recurrente a lo largo de la obra de Garrido-Lecca a partir del año 1985. Carrizo señala que este tetracordio proporciona al compositor un subconjunto octatónico, pero también una rica veta de ambigüedad modal, permitiendo cambios rápidos entre sonoridades mayores y menores (Carrizo, 2018).
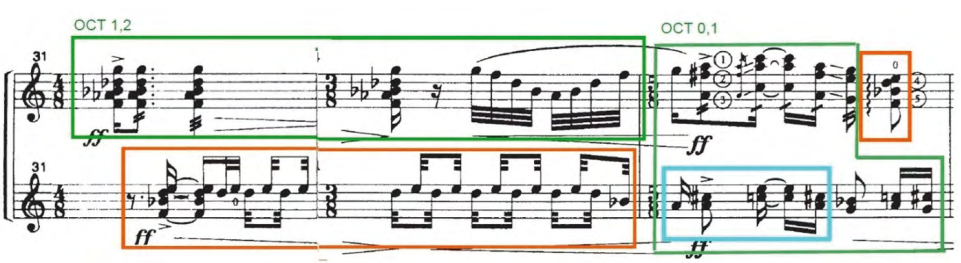
Figura 9
Las "terceras arequipeñas" y la colección octatónica



Nota. Izquierda: terceras arequipeñas. Derecha: la colección octatónica, con las notas marcadas en rojo mostrando a las terceras arequipeñas como su subconjunto.

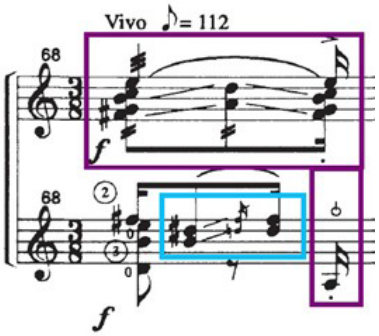
A continuación se presentan dos extractos del *Dúo Concertante* con anotaciones mías, ilustrando el análisis realizado por Carrizo. En éstas, se observa cómo Garrido-Lecca incorpora el recurso de las terceras arequipeñas dentro de un marco octatónico a gran escala y las yuxtapone a pequeña escala con otros recursos distintivos como el acorde místico y el acorde mestizo:

Figura 10
Dúo Concertante*, compases 31-33*



Nota. Superposiciones de colecciones octatónicas (en verde), acorde místico (en naranja) y terceras arequipeñas (en celeste).

Figura 11
Dúo Concertante*, compás 68*



Nota. Superposición de acorde mestizo (en morado) y terceras arequipeñas (en celeste).

Recursos compositivos de la tercera época en el movimiento inicial de *Simpay*

El presente análisis se basa en la partitura publicada de *Simpay* (Garrido-Lecca, 1988) y ha sido informado por interpretaciones grabadas de la obra disponibles en línea (Garrido-Lecca, 2012; 2021). De manera similar, una grabación del *Dúo Concertante* (Garrido-Lecca, 2017) se consultó para contextualizar el uso de recursos compositivos característicos en ambas obras.

Observaciones generales sobre la forma y estructura temática
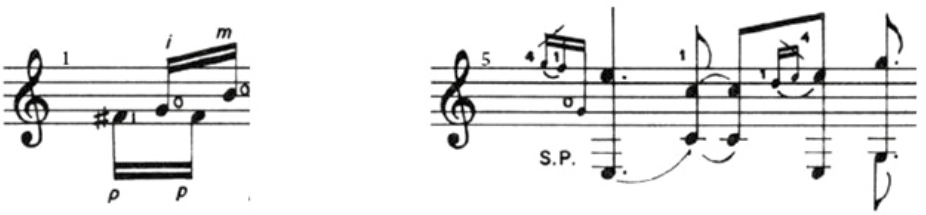
Como se mencionó en la introducción, *Simpay* obtiene su título de la palabra quechua para "trenzar". Como en el *Dúo Concertante*, se ve en esta obra que recursos típicamente andinos como el pentatonismo, el modo mestizo y las terceras arequipeñas están combinados o "trenzados" de formas complejas con dispositivos modernistas europeos, notablemente el uso prominente del octatonismo y de la atonalidad libre.

Formalmente, considero que el movimiento se puede estructurar en cinco partes:

Parte 1 (sistemas 1 - 12): "Exposición"

Se presentan dos motivos principales, que llevan peso temático y serán luego referidos y desarrollados a lo largo del movimiento. El primero podría llamarse el tema "trenzado", ya que la estructura de su motivo básico parece sugerir una interpretación literal del título de la pieza. Como con hebras de cabello, dos "hebras" melódicas (mostradas por la manera de notación) están trenzadas entre sí para formar esta idea musical. El segundo elemento temático, que se introduce en el cuarto sistema, podría llamarse el tema "Ayacucho", ya que utiliza ornamentos y duplicaciones de octava que recuerdan al estilo guitarrístico de la provincia peruana de ese nombre.

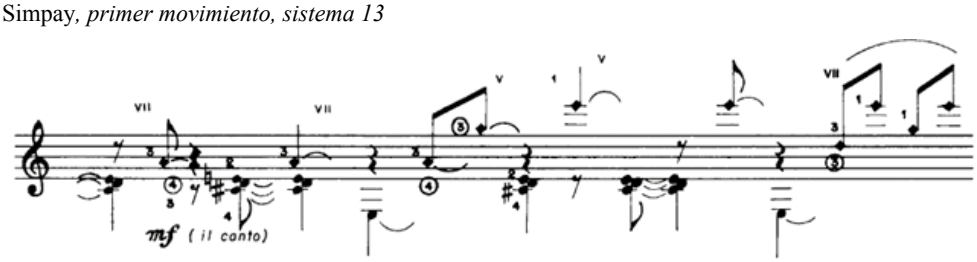
Figura 12
Primer tema ("trenzado") y segundo tema ("Ayacucho") del movimiento inicial de Simpay



Después que se presenta el "segundo tema", la página 2 de la partitura muestra una larga sección que permanece dentro de una única colección octatónica y exhibe un motivo de notas repetidas. La colección armónica relativamente estable y la insistencia de las repeticiones tiene una cualidad "reafirmante", y proporciona un gesto de "cierre" característico de una exposición. Los últimos dos sistemas de esta página usan el motivo "trenzado" para crear una transición fluida a la siguiente parte.

Parte 2 (sistemas 13 - 21): "Interludio"
Elegí este nombre porque esta parte crea un contraste con la primera en varios sentidos y no parece contener "motivos" claramente reconocibles que reaparezcan más tarde en la pieza. La música repentinamente se vuelve mucho más diatónica; la estrategia de Garrido-Lecca de insertar una sección media que es mucho más diatónica que la anterior, también se emplea en su *Dúo Concertante* y constituye un ejemplo claro de la tendencia "poliestilística", presente en gran parte de su música de la tercera época. Los armónicos naturales aparecen como un nuevo color que contrasta con la primera sección.

Figura 13
Simpay*, primer movimiento, sistema 13*
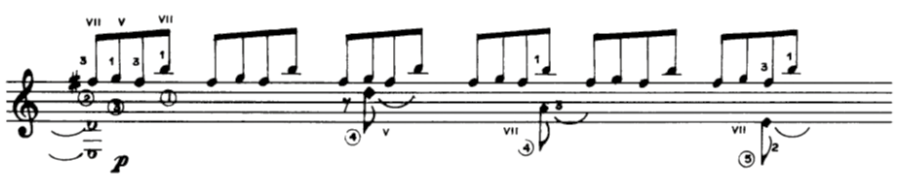


Una interpretación formal diferente podría describir esta segunda parte como un "segundo tema", debido a su prominencia formal y el claro contraste colorístico que crea con respecto a la primera parte. Aunque no hay aquí un verdadero "material temático" en un sentido clásico, el mundo sonoro creado por los armónicos podría considerarse lo suficientemente característico en sí mismo para ser llamado "temático". Este mismo mundo sonoro de armónicos efectivamente reaparece como un elemento al final del movimiento, allí aplicado al motivo "trenzado".

Parte 3 (sistema 22 – mitad del sistema 28): Desarrollo del segundo tema ("Ayacucho")
En esta parte, el tema "Ayacucho" de la Exposición se desarrolla cromáticamente de maneras sorprendentes, que se discutirán más adelante. Se alcanza un clímax en el sistema 28 con un acorde fortísimo.

Parte 4 (mitad del sistema 28 – sistema 32): Desarrollo del primer tema ("trenzado")
Esta parte comienza con una "inversión libre" del motivo trenzado, y después de eso (en el sistema 30) el motivo invertido se "trenza" junto con el original. Esta parte termina con un clímax aún mayor en un acorde mestizo, tocado triple forte.

Parte 5 (sistemas 33-34): Coda, o "Desvanecimiento" final del primer tema
El motivo "trenzado" de la Parte 1 está ahora inmerso en el mundo sonoro de armónicos de la segunda parte, lo que otorga al *ostinato* una cualidad etérea mientras se va desvaneciendo lentamente.

Figura 14
"Simpay", primer movimiento, sistema 33



Además de estar anclado por dos "motivos" principales, otro elemento unificador de este primer movimiento se puede notar en una tendencia melódica ascendente a gran escala. Los "picos" melódicos que van formando esta tendencia estructural están siempre resaltados a través de marcas dinámicas. En la primera página, las primeras cuatro frases (o sistemas) usan el motivo "trenzado" como un "motor" para alcanzar puntos melódicos progresivamente más altos cada vez, deletreando un subconjunto pentatónico: mi_5 - sol_5 - la_5 - do_6. En el octavo sistema, la llegada a un nuevo punto de altura –$do\sharp_6$– se hace prominente a través de las marcas dinámicas y la repetición insistente. En la Parte 2, se alcanza un nuevo punto alto de mi_6 en el sistema 13, pero como un armónico "velado"; este pico es "recordado" como un armónico en la Parte 3, sistema 24, y la misma altura se reafirma a sonido normal y fortísimo en el clímax de esta parte en el sistema 26. La siguiente acumulación, en la Parte 4, conduce a un clímax "absoluto" en el sistema 32, con la dinámica más fuerte (***fff***) y la altura máxima de un $fa\sharp_6$. Una vez alcanzado ese clímax, el registro melódico desciende rápidamente en los últimos dos sistemas, pero no sin escalar un paso más, aunque como un armónico suave, al pico final de si_6.
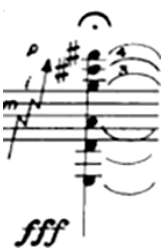
El papel del modo mestizo en el desarrollo del primer tema ("trenzado")
Como discutimos anteriormente, el modo mestizo y su verticalización en una sonoridad de siete notas fue de importancia recurrente en el *Dúo Concertante*. En el movimiento inicial de *Simpay*, este modo (en su mayor parte) no se usa en declaraciones tan directas, pero sin embargo está presente de maneras estructuralmente significativas. Esto puede observarse en las apariciones y desarrollos del primer tema "trenzado" (Partes 1, 4 y 5) así como en el "Interludio" (Parte 2).

El motivo "trenzado" es un tricordio (015), y este conjunto será estructuralmente significativo de varias maneras a lo largo del movimiento –un aspecto de análisis que no discutiremos en este artículo. Al comienzo de la pieza, las tres notas de *fa*♯, *sol* y *si* están escritas de manera "trenzada" en la notación, luego seguidas por un *mi*. Después de un gesto cromático que termina la primera frase (que además agrega la nota *re*, perteneciente al mismo modo mestizo), el motivo trenzado regresa, ahora con un *do*♯ añadido, luego seguido por *mi* y *sol*. Tomando estas alturas juntas, se obtiene una colección de *mi* - *fa*♯- *sol* - *si* - *do*♯ - *re*, o un subconjunto de seis notas de la escala mestiza como base estructural para la construcción de los cuerpos principales de las dos primeras frases de la obra.

La tercera frase, todavía presentando el motivo "trenzado", se expande alejándose del modo mestizo y hacia territorio más cromático. El resto de la Exposición manipulará el motivo "trenzado", llevándolo hacia un campo puramente octatónico.

En la Parte 4, el modo mestizo adquiere mayor prominencia como una colección de importancia estructural. Los sistemas 28 a 31 están basados en el modo de "*la*-mestizo", y después de un desarrollo octatónico de la idea "trenzada" en el sistema 32, aterrizamos en el acorde más fuerte y prominente del movimiento: un acorde mestizo con un claro centro tonal de *mi*, o el regreso al mismo modo mestizo que abrió el movimiento. Este acorde es comparable al acorde de apertura del *Dúo Concertante* en su declaración prominente y verticalizada de la colección mestiza, aunque aquí el acorde mestizo representa un punto de culminación final, en lugar de un punto de partida como en el "Dúo".

Figura 15
Simpay*, primer movimiento, final del sistema 32*



El papel de las terceras arequipeñas en el desarrollo del segundo tema ("Ayacucho")
Así como el uso del modo mestizo parece estar principalmente asociado a los desarrollos del tema "trenzado", el recurso de las terceras arequipeñas parece usarse sobre todo en el contexto del desarrollo y transformación del tema "Ayacucho" o segundo tema. El recurso tiene dos apariciones prominentes ya en el primer tema. Al final de primer sistema, la expresiva transformación cromática de *sol* a *sol*♯ (la única nota que escapa de la colección *mi*-mestizo) podría interpretarse como resultado de la yuxtaposición de un par de terceras arequipeñas: *sol* - *si* y *sol*♯ - *mi* (la última tercera aquí invertida a una sexta menor). En el punto más alto de la frase en el tercer sistema, ocurre otra instancia de este tipo de yuxtaposición de terceras: las sextas *do*♯ - *la* y *la*♯ - *fa*♯, que en este caso están claramente incorporadas en la colección octatónica del pasaje siguiente.

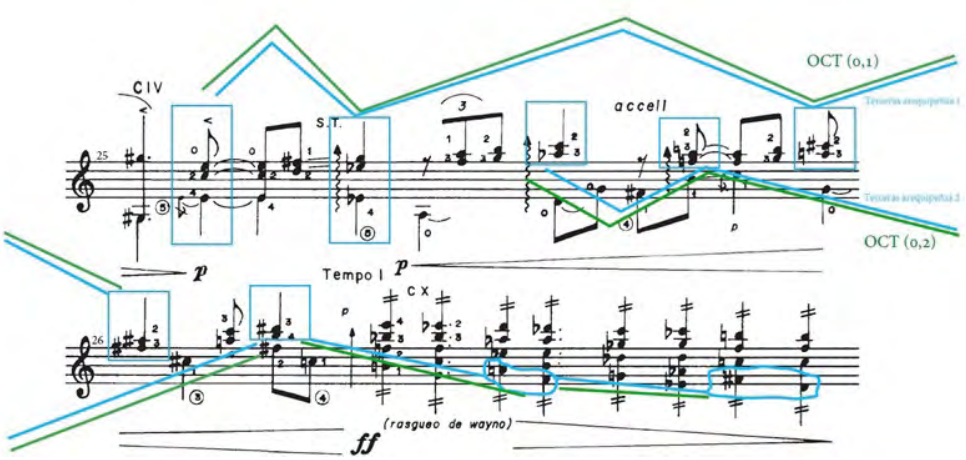
Cuando el tema "Ayacucho" (que está basado en una sencilla tríada de *do* mayor) ocurre por primera vez, es seguido por un pasaje octatónico y, poco después, retorna

(ligeramente variado) sobre la tríada de *la* mayor. Por supuesto, la rápida transposición de esta idea de *do* a *la* mayor tiene perfecto sentido dentro de una colección octatónica, pero también puede verse –especialmente debido a la prominencia duplicada en octavas de las notas *mi* - *do* en la primera instancia y *la* - *do*♯ en la segunda– obtenida a través de un "lente transposicional" derivado de la estructura de las terceras arequipeñas. Todo el pasaje desde el sistema 5 hasta la mitad del 7 permanece dentro de una única colección octatónica, aquella en la que este par de terceras se encuentra perfectamente incluido. Todo el resto de la Parte 1 es casi enteramente octatónico, sin más apariciones del dispositivo de las terceras.

En el sistema 22, el que comienza la Parte 3 y donde se recapitula y desarrolla el tema "Ayacucho", encontramos que éste se transpone pronto a través del "lente transposicional" de las terceras. Esta vez sucede en la dirección opuesta: *do* - *mi* da paso a *mi*♭ - *sol* en la capa superior, poco después resuelta otra vez a *do* - *mi* en la misma voz. Este sistema no encaja en una colección octatónica como los sistemas 5-6, así que aquí es únicamente el dispositivo de las terceras –más que un octatonicismo– lo que está guiando este aspecto del desarrollo armónico.

Pero el pasaje en verdad notable que usa terceras arequipeñas, donde se crean las relaciones más complejas y cromáticamente saturadas usando este recurso, es el área que conduce al clímax de la Parte 3: desde la mitad del sistema 24 a la mitad del sistema 26. Si se observa la música comenzando en el sistema 25, uno notará muy rápido que las terceras mayores verticales salientes en la voz superior son transpuestas varias veces en intervalos de terceras menores. Garrido-Lecca presenta dos "conjuntos" de terceras arequipeñas simultáneamente en este pasaje, y usa el principio transposicional inherente a ellas una y otra vez hasta que completan dos círculos octatónicos completos. Este es un ejemplo notable de cómo el compositor crea un pasaje plenamente atonal a partir de la transposición sistemática de un único recurso armónico obtenido de la música tradicional.

Figura 16
Simpay, *primer movimiento, sistema 25*
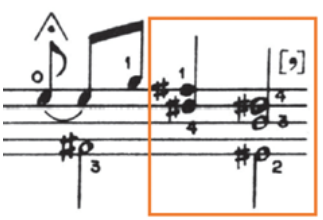


Nota. Diferentes instancias de terceras arequipeñas (en celeste) son transpuestas por intervalos de tercera menor hasta completar dos colecciones octatónicas superpuestas.

Instancias del acorde místico

Este acorde de "sello personal" del compositor tiene dos apariciones clave en este movimiento. El final del segundo sistema presenta el acorde de manera prominente (ver figura abajo). La disposición aquí es similar a la descrita como la "más común" en el análisis de Carrizo del *Dúo Concertante*, con la diferencia de que las clases de alturas de las notas inferior y superior están intercambiadas. Colocar el acorde místico en un momento cadencial tan temprano en la pieza, y no usarlo de maneras prominentes después de eso, efectivamente parece sugerir que Garrido-Lecca está usando este acorde como una manera de "sellar su nombre" en su composición, como su propia "firma" musical especial. Este acorde, entonces, sería un elemento que conecta esta obra menos consigo misma y más con sus otras obras de la tercera época y con su propia identidad como compositor.

Figura 17

Simpay*, primer movimiento, sistema 2*

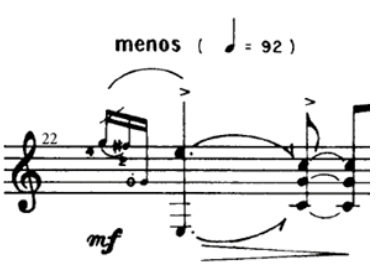


Nota. Resaltando el acorde místico.

Debe mencionarse una instancia adicional de este recurso y sucede en el sistema 22. Al "amalgamar" las notas de adorno de Ayacucho del sistema 6 con el cuerpo principal del motivo de Ayacucho del sistema 5, el compositor crea una versión "trenzada" de esta idea temática que ahora, puramente como resultado de la nueva combinación, presenta al acorde místico como su colección inicial. Esto da un carácter únicamente personal a este nuevo comienzo, que pronto conducirá al desarrollo complejo y colorido de este segundo tema que ya he descrito.

Figura 18

Simpay*, primer movimiento, sistema 22*



Conclusiones

Como revela el análisis anterior, estos tres recursos compositivos característicos de la tercera época de Garrido-Lecca –el modo mestizo, las terceras arequipeñas y el acorde místico– cumplen funciones entrelazadas y estructuralmente significativas en el tejido musical de este primer movimiento de *Simpay*. Su capacidad para moldear el discurso armónico de Garrido-Lecca, la riqueza de ideas que surge al yuxtaponerlos y entrelazarlos, y sus múltiples vínculos con la colección octatónica son aspectos ampliamente explorados y aprovechados en este movimiento. Naturalmente, aún queda mucho por analizar y comprender sobre cómo se desarrollan estos elementos, tanto en este primer movimiento como en los dos siguientes que completan esta obra. Espero que este análisis haya contribuido a expandir el valioso trabajo iniciado por Niño y Carrizo en sus propios estudios, y que motive a otros investigadores interesados a continuar la labor necesaria para profundizar en el conocimiento de las obras de este gran maestro de la música contemporánea peruana.

Rol de autores CrediT

DC	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

Ballón Farfán, B. (1940). *Melgar (vals arequipeño)* [Partitura]. Editorial Musical Maldonado.

Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An introduction*. Prentice-Hall.

Carrizo, A. (2018). Don't knock the hybrids: Musical polystylism in Celso Garrido-Lecca's "Duo Concertante". *Perspectives of New Music*, *56*(1), 101–136. https://doi.org/10.7757/persnewmusi.56.1.0101

D'Harcourt, R., & D'Harcourt, M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. Geuthner.

De la Sotta, R. (2006). Celso Garrido-Lecca (1926): *"La música culta no tiene ninguna vigencia ya en el mundo"*[Entrevista]. *Resonancias*, (19), 5–14. https://doi.org/10.7764/res.2007.21.2

García, F. (2001). Celso Garrido-Lecca, Premio "Tomás Luis de Victoria". *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 125–127. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600012

Garrido-Lecca, C. (1988). *Simpay* [Partitura]. Filarmonika Music Publishing.

Garrido-Lecca, C. (1991). *Dúo concertante* [Partitura]. Filarmonika Music Publishing.

Garrido-Lecca, C. (2012, 13 de mayo). *Simpay* [Grabado por G. Manrique] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rVmUr64hJ_M

Garrido-Lecca, C. (2017). Dúo concertante [Grabada por I. Pedrotti y M. Valdebenito]. En *Música para un nuevo tiempo*[CD]. Artes Musicales.

Garrido-Lecca, C. (2021, 25 de marzo). *Simpay* [Grabado por J. Caballero] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vWyrtDKcfQ

López, F. (2016, 23 de mayo). *Investigador Nelson Niño Vásquez publica investigación sobre el destacado compositor peruano Celso Garrido-Lecca* [Entrevista]. Infoartes. https://infoartes.pe/posts/entrevista-investigador-nelson-nino-vasquez-publica-investigacion-sobre-el-destacado

Niño, N. P. (2011). *Celso Garrido-Lecca: Synthesis and syncretism in concert music of the Andes area (1985-2000)* [Tesis doctoral inédita, Catholic University of America].

Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria". (s.f.). En *Enciclopedia de la música española e hispanoamericana.* https://musica.enciclo.es/articulo/premio-iberoamericano-de-la-musica-tomas-luis-de-victoria

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 9–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

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