



**Marco Agustín Baltazar Laguna  
(Lima, 1995)**



Bachiller en Interpretación Musical, especialidad de Guitarra, por la Universidad Nacional de Música. Ha sido integrante fundador del Cuarteto Eunoia. Colaboró en la revista *Cutaway*, *Guitar Magazine*, de EE. UU., con el artículo "Tradiciones guitarrísticas en el Perú, ¿qué han hecho los compositores extranjeros con ellas?", de próxima publicación. Actualmente, investiga documentos sonoros de la Sonoteca de la UNM, recuperando música académica peruana del siglo XX registrada en cintas magnetofónicas de carrete abierto.

# La ausencia de un lenguaje común: un panorama estético-musical de la composición para cuarteto de guitarras en el Perú

The absence of a common language:  
an aesthetic-musical panorama of the composition  
for guitar quartet in Peru



Marco Agustín Baltazar Laguna  
**Universidad Nacional de Música**  
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es  
ORCID:0000-0002-1939-4340



## Resumen

El presente trabajo aborda las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en los últimos veintisiete años, analizado desde los aspectos formal, melódico, armónico y tímbrico. La necesidad del análisis se debe a la heterogeneidad de un corpus significativo de obras y a la búsqueda de criterios interpretativos. En la contextualización, se explora la historia de los cuartetos formados en el país y se devela su relación con las tendencias musicales generales que se han presentado en la composición académica, distinguiendo las diferencias entre una tendencia modernista, que corresponde al siglo xx, y las múltiples tendencias que han ido surgiendo en el siglo xxi. La observación de estos procesos permite determinar la existencia de una pluralidad estética en la composición para cuarteto de guitarras en este espacio y tiempo.

## Palabras clave

Estética musical; cuarteto de guitarras; composición musical; guitarra clásica; música peruana

## Abstract

This paper analyses the aesthetic-musical characteristics of the repertoire for guitar quartet composed in Peru in the last twenty-seven years, from the formal, melodic, harmonic and timbric aspects. The need for analysis is due to the heterogeneity of a significant corpus of composition works and the search for interpretative criteria. In



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

the contextualization, the history of the quartets formed in the country is explored and its relationship with the general musical trends that have been presented in academic composition is revealed, distinguishing the differences between a modernist trend, which corresponds to the twentieth century, and the multiple trends that have emerged in the 21st century. The approach to these processes makes it possible to determine the existence of an aesthetic plurality in musical composition for guitar quartet in this time and place.

### **Keywords**

Musical aesthetics; guitar quartet; musical composition; classical guitar; Peruvian music

Recibido: 15/07/20

Aceptado: 10/04/21

### **Introducción**

Este trabajo es el resultado de mi experiencia como guitarrista clásico y exintegrante de un cuarteto de guitarras de la ciudad de Lima. Gracias a esta praxis artística, surgió la inquietud de investigar sobre los aspectos estético-musicales de este corpus de obras musicales creadas en el Perú.

Al no existir investigaciones sobre el surgimiento de ensambles de guitarra en el país, que aborden aspectos significativos de su repertorio o las tendencias estéticas que enmarcan su desarrollo, y luego de observar que la actividad artística de los cuartetos ha generado en sí misma un importante repertorio específico para el formato, se planteó la siguiente pregunta: ¿cuáles son las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú? Para abordar esta investigación, se cuenta con obras creadas entre 1994 y 2018, año en que se elabora la última hasta el momento. En este corpus, se comprueba que sus características han sido diversas, comprendidas bajo las tendencias del modernismo y otras de la creativa contemporánea. De esa forma, se concluye que la composición peruana para guitarra atraviesa actualmente un contexto de pluralidad estética, pues es notoria la ausencia de un lenguaje común.

Para conocer el comportamiento de los elementos musicales y develar las características estéticas de este repertorio, he aplicado procedimientos del análisis musical formal y estilístico en secciones específicas de cada obra. Igualmente, a fin de mostrar hallazgos precisos sobre instituciones, agrupaciones, repertorio, tendencias creativas y características musicales, implicados en este estudio, planteo cuadros clasificatorios.

Con esta investigación, espero lograr principalmente tres aportes: primero, contribuir al conocimiento de este repertorio por parte de los intérpretes de guitarra clásica, para así motivar la difusión de estas piezas; segundo, abrir un campo de investigación que más adelante amplíe el análisis de este complejo de obras y sus tendencias estéticas; y tercero, brindar información a compositores y creadores sobre cómo plasmaron su obra sus

predecesores peruanos, tanto para el instrumento como para el formato, contribuyendo así a la formación de una escritura guitarrística idiomáticamente consensuada.

Finalmente, elaborar este trabajo ha permitido comprender con mayor profundidad las técnicas compositivas y las tendencias estéticas del repertorio guitarrístico peruano.

## 1. Formación de cuartetos de guitarra en el Perú

### 1.1. Estudio de la guitarra en instituciones académicas

La enseñanza de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música se inició en 1946 (Santa Cruz, 2020, p. 104). Según el testimonio de docentes, exalumnos y estudiantes, esta puede ser dividida en tres etapas: la primera, que comprende aproximadamente desde 1946 hasta 1980, tiene como principal exponente al maestro Juan Brito; la segunda, desde 1980 hasta 1990, se caracteriza por la partida de alumnos al extranjero; y la tercera, desde 1990 hasta hoy, tiene como figuras al maestro Óscar Zamora y a sus alumnos, muchos de ellos actuales docentes de la Universidad Nacional de Música.

Tanto Juan Brito como su alumno Óscar Zamora han sido determinantes para la formación de guitarristas clásicos en el país. Brito instituyó esta especialidad en el Conservatorio Nacional de Música y formó a la primera generación de guitarristas. Zamora impulsó la composición de nueva música para este instrumento y formó a los guitarristas clásicos peruanos más destacados en la actualidad.

Después de la fundación de la especialidad de guitarra, progresivamente surgieron programas de enseñanza de este instrumento en instituciones académicas análogas en el territorio nacional: universidades, conservatorios, institutos superiores de música o escuelas superiores de formación artística, donde se han formado guitarristas de diversas tendencias y, a la vez, se han constituido importantes cuartetos de guitarra. Las instituciones que han formado músicos guitarristas y ensambles durante el siglo xx y xxi se presentan en el siguiente cuadro:

Instituciones que han formado guitarristas y ensambles de guitarra en el Perú			
N.º	Institución	Lugar	Año de fundación y referencia
1	Escuela, Conservatorio, Universidad Nacional de Música	Lima	1908 (Universidad Nacional de Música, 2021)
2	Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau	Chiclayo	1924 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau, 2021)
3	Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle	Arequipa	1945 (Congreso de la República del Perú, 2020, p. 25)

4	Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama	Trujillo	1946 (Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama, 2016)
5	Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas	Lima	1949 (Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, 2016)
6	Instituto Superior de Música Público Leandro Alviña Miranda	Cusco	1950 (Quispe, 2018, p. 35)
7	Escuela Superior de Música Pública de Piura José María Valle Riestra	Piura	1951 (Ministerio de Educación, 2018, p. 1)
8	Universidad Nacional Daniel Alomía Robles	Huánuco	1952 (Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, 2021)
9	Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno	Puno	1954 (Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno, 2020)
10	Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca	Ayacucho	1957 (Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca, 2021)
11	Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado	Cajamarca	1986 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado, 2021)
12	Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso	Tacna	1989 (Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso, 2016)
13	Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres	Lima	2004 (Gobierno del Perú, 2021)
14	Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú	Lima	2009 (Radio Programas del Perú Noticias, 2021)

**Cuadro 1.** Instituciones que han formado guitarristas en el Perú. Fuente: Elaboración propia.

## 1.2. El surgimiento de cuartetos como impulso a la creación

Los cuartetos de guitarra surgen como una práctica propia de la música académica, siguiendo el modelo del cuarteto de cuerdas frotadas de conformación homogénea. Su desarrollo, en su mayoría, ha sido mediante repertorio escrito. En el Perú, aparecen desde 1994. El primero fue el Cuarteto Aranjuez, fundado por Óscar Zamora, quien estimuló a los compositores peruanos a crear obras originales para dicha conformación. Desde entonces, a lo largo de estos años, se han formado aproximadamente diecisiete agrupaciones, y el repertorio ha crecido de manera considerable.

Sobre el aporte de Zamora en la formación de cuartetos de guitarra, Octavio Santa Cruz menciona que “en el aspecto docente, Zamora estimula el trabajo grupal ensayando obras para dos, tres y más guitarras” (Santa Cruz, 2020, p. 133).

El Cuarteto Aranjuez fue fundado por el maestro Zamora junto con sus alumnos Jorge Caballero, Luis Malca y Ernesto Mayhuire en 1994. Este tuvo fines tanto didácticos como difusores de la música académica escrita por compositores peruanos, y llegó a estrenar composiciones de Gonzalo Garrido-Lecca, Federico Tarazona y Jaime Oliver.

En 1995, se forma en el Conservatorio Nacional de Música el cuarteto de guitarras Temple Diablo, integrado por Hugo Castillo, Omar Vargas, Claudio Tello y Camilo Pajuelo, todos ellos asistentes al Taller de Guitarra Andina que dirigió el guitarrista Raúl García Zárate en el Conservatorio Nacional de Música (García, 2003), quien también prologó este trabajo en el librito del disco *Temple diablo*. El surgimiento de esta agrupación marca una nueva línea de desarrollo de posteriores cuartetos en el Perú, ya que, además de estrenar, en 2010, la obra *Serenata peruana* (2006), de Virginia Yep, y grabar la pieza *La niña de los cabellos rojos*, de Luis Justo Caballero, la mayor parte de su repertorio se enfoca en la música tradicional peruana, mediante arreglos o adaptaciones específicas para el formato cuarteto de guitarras.

Esa época vio nacer a tres cuartetos más, esta vez fuera de Lima: Cuerdas del Condorconca, fundado en la Escuela Superior de Formación Artística Condorconca de Ayacucho por Rómulo Quispe Loayza; Trujillo Cuatro, instituido en 1995 en Trujillo por Daniel Ravelo, Marco Reyna, Ruby Epifanía y Ernesto Portugal; y Ars Nova, formado en el Conservatorio Regional Carlos Valderrama de Trujillo en 1996 por Marco Reyna Vereau, Ruby Epifanía, Sonia Rodríguez y Ernesto Portugal. Trujillo Cuatro se caracterizó por interpretar música académica europea y latinoamericana, además de divulgar arreglos de música popular costeña y andina (D. Ravelo, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

En 2003, el guitarrista Daniel Ravelo establece, en Lima, un cuarteto de guitarras integrado por Daniel Romero, Julio Casas y Percy Shang Su Castro, por entonces alumnos suyos. Este ensamble funcionó como proyecto independiente y difundió música académica internacional y arreglos de música popular costeña (D. Ravelo, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

Esta práctica siguió expandiéndose a lo largo del país. En 2005, surgió el cuarteto Ethos en Trujillo, integrado por Marco Reyna, Didmar Salinas, David Muñoz y Paulo Cesar Infante, dentro del Conservatorio Regional de Trujillo Carlos Valderrama; y también se conformó Arguedas dentro de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas de Lima, un ensamble integrado por Wilfredo López, Alejandro Bravo, Manuel Urbina y Braulio Choquehuanca. Ambos fueron importantes debido a que el primero difundió la música popular costeña y andina (M. Reyna, comunicación personal, 9 de mayo, 2019), y el segundo se dedicó a interpretar la música tradicional andina (B. Choquehuanca, comunicación personal, 28 de marzo, 2021).

En 2007, se establece en Huancayo, como proyecto independiente, el cuarteto Mangoré, integrado por Manuel Álvarez, Daniel Álvarez, Ronald Pavis y Gonzalo Escoba. Ellos se dedicaron exclusivamente a interpretar música académica europea y americana.

En 2008, se funda el cuarteto de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno, cuyos integrantes eran Edwin Gómez, Jaime Añasco, Edward Blanco y Rubén Cotrado. Este ensamble fue creado para fines tanto artísticos como didácticos, y se dedicó a difundir principalmente la música popular puneña (R. Cotrado, comunicación personal, 27 de marzo, 2021).

En 2009, dentro de la Academia Orozco de Piura, se formó el cuarteto Amotaxe con Mario Orozco, Renato Calle, Eduardo Raborg y Jean Carlo Manrique. Este conjunto fue relevante porque difundió las composiciones de Mario Orozco, como *Amotaxe* y *El son de kipá*, además de realizar arreglos de música popular de la tradición guitarrística norteña.

En 2010, surge en Huancayo, como proyecto independiente, el cuarteto Simpay, conformado por Ronald Pavis, Manuel Álvarez, Daniel Álvarez y Freddy Romero. Esta agrupación fue importante por la difusión de la música peruana, tanto popular como erudita. Destacan su estreno y grabación de la obra *El mordente* (2017), del guitarrista Jorge Vega Ugaz, en el año 2017 (M. Álvarez, comunicación personal, 8 de mayo, 2019), y el estreno de las obras *The Enchanted Garden* y *Pequeña suite*, del compositor huancaíno Iván Páucar (I. Páucar, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En 2011, se constituyeron dos cuartetos: el cuarteto Cuerda Viva, fundado en el Conservatorio Nacional de Música, cuyos integrantes eran David More, Aarón Alva, Guillermo Hirano y Edgar Arocena. A pesar de su corta duración, estrenaron *Cuarteto negro* (2011), del compositor peruano Benjamín Bonilla, y se dedicaron a la interpretación de música académica peruana. Asimismo, se formó el cuarteto Cavata, creado dentro de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso de Tacna, y compuesto por Walter Arpasi, Saddam García, Joel Jayo Uzuriaga y Randhi Hurtado Sandoval. Entre sus logros artísticos, resaltan la difusión que realizaron de la pieza *Serenata peruana* de Virginia Yep, así como la interpretación de música académica internacional y arreglos de música popular puneña (R. Hurtado, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

Finalmente, entre 2015 y 2017, se forman en Lima el cuarteto Eunoia, integrado por Marco Baltazar, Max Carbajal, Francisco López y Sandro Zelaya, estudiantes de la Universidad Nacional de Música, y el cuarteto Huaraz, fundado por Michael Palma, Rocío Reyes, Abraham Calderón y Jorge Portocarrero en el Centro Cultural de las Artes de Huaraz en Áncash. Eunoia grabó la obra *Ichuq parwanta n.o 4* del compositor Aurelio Tello en 2019.

Es importante agregar que, en provincias, se impulsó la creación de repertorio para este formato. Por ejemplo, a través del empleo de las músicas tradicionales y la elaboración de arreglos para la conformación, cumpliendo roles tanto didácticos como artísticos.

En Ayacucho, el cuarteto Cuerdas del Condorcunca impulsó la escritura de arreglos para la música popular ayacuchana (R. Loayza, comunicación personal, 23 de marzo, 2021). En Huancayo, Simpay motivó la composición de música académica peruana,

además de ejecutar arreglos de música andina y música popular costeña (M. Álvarez, comunicación personal, 28 de marzo, 2021). En Tacna, Cavata difundió arreglos de la música orquestal del compositor puneño Víctor Echave (R. Hurtado, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

Probablemente, Cusco no ha albergado el nacimiento de ningún cuarteto de guitarra. No obstante, durante la formación de guitarristas en el Instituto Superior de Música Público Leandro Alviña Miranda, se han conformado múltiples ensambles de carácter formativo, que han interpretado música tradicional cusqueña (O. Vargas, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En Arequipa, donde no ha resaltado cuarteto alguno, existen cursos formativos de ensambles de guitarra, en los cuales se ejecuta tanto música académica como popular de la tradición guitarrística arequipeña, norteña y apurimeña (H. Sánchez, comunicación personal, 24 de marzo, 2021).

En Huánuco, donde tampoco se han formado cuartetos de guitarra, se han constituido diversos ensambles de guitarra en la Universidad Daniel Alomía Robles, específicamente con fines formativos. Estas agrupaciones divulgan repertorio de la tradición guitarrística norteña, costeña y huanuqueña, además de estudiar la música clásica (O. Majino, comunicación personal, 27 de marzo, 2021).

Finalmente, en Huaraz, el cuarteto Huaraz ha interpretado música popular de la tradición guitarrística norteña y costeña, luego de realizar arreglos específicos (J. Portocarrero, comunicación personal, 23 de marzo, 2021).

No todos estos ensambles continuaron su labor artística, sea formativa, creativa o de difusión del repertorio; no obstante, algunos de estos plasmaron su trabajo musical en grabaciones fonográficas que hoy son testimonio de su sonoridad y criterios estético-interpretativos. A continuación, se presenta una cronología de los cuartetos surgidos entre 1994 y 2020.



## Cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2021

N.º	Nombre	Institución	Ciudad	Año	Continuidad
1	Cuarteto Aranjuez	Conservatorio Nacional de Música	Lima	1994	No
2	Temple Diablo	Conservatorio Nacional de Música	Lima	1995	No
3	Cuerdas del Condorcunca	Escuela Superior de Formación Artística Condorcunca	Ayacucho	No encontrado	No
4	Trujillo Cuatro	Proyecto independiente	Trujillo	1995	No
5	Ars Nova	Conservatorio Regional de Música Carlos Valderrama	Trujillo	1996	No
6	Cuarteto de los alumnos del guitarrista Daniel Ravelo	Proyecto independiente	Lima	2003	No
7	Ethos	Conservatorio Regional de Música Carlos Valderrama	Trujillo	2005	No
8	Arguedas	Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas	Lima	2005	No
9	Mangoré	Proyecto independiente	Huancayo	2007	No
10	Naylamp	Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau	Chiclayo	2007	No
11	Cuarteto de la ESFAP Puno	Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno	Puno	2008	No
12	Amotaxe	Academia Orozco	Piura	2009	Sí
13	Simpay	Proyecto independiente	Huancayo	2010	No
14	Cuerda Viva	Conservatorio Nacional de Música	Lima	2011	No
15	Cavata	Escuela Superior de Formación Artística Francisco Laso	Tacna	2011	No
16	Eunoia	Conservatorio Nacional de Música	Lima	2015	No
17	Huaraz	Centro Cultural de las Artes de Huaraz	Huaraz	2017	Sí

**Cuadro 2.** Cronología de los cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2021. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar, la formación de cuartetos ha sido diversa, extendiéndose en la costa y sierra peruana en los últimos veintisiete años. A partir de 2018, no se han generado agrupaciones, aunque se ha dado esta forma de práctica instrumental en cursos de la UNM, la PUCP, la Universidad San Martín de Porres, y en escuelas, universidades, conservatorios e institutos superiores de Cusco, Trujillo, Huánuco, Arequipa, Tacna, Huaraz, Piura, Chiclayo, Cajamarca y Puno; lugares donde se interpreta el repertorio ya existente. Estos cuartetos no han permanecido unidos, ya que su finalidad era específicamente formativa. Al término de esta investigación, solo se encuentran dos agrupaciones en actividad: Huaraz y Amotaxe.

## 2. Panorama estético-musical del repertorio

### 2.1. La pluralidad estética en la guitarra: tendencias, sentires y lenguajes

En las últimas décadas, la composición académica peruana se ha caracterizado por albergar la pluralidad estética (Petrozzi, 2009). En esta investigación, se entenderá así la convivencia de un gran número de tendencias estéticas que, a su vez, están caracterizadas por la aplicación de determinados elementos estilísticos y temáticos en la composición musical.

Este fue un fenómeno mundial en el siglo xx, así lo indica el musicólogo Enrico Fubini, en su libro *El siglo xx, entre música y filosofía*, al señalar que “ya estaba presente en la primera mitad del siglo xx un vivaz pluralismo que podía quizás dejar presagiar aquel pluralismo todavía más acentuado que caracteriza la música de nuestros días” (Fubini, 2004, p. 123). Asimismo, el autor explica la significancia de esta multiplicidad: “Lo múltiple es un término neutro que sólo alude a la presencia de muchos estilos, a una pluralidad de posibles experiencias, a la falta de lenguaje único y dominante” (Fubini, 2004, p. 124).

Esta ausencia de un lenguaje único y dominante es algo que ha caracterizado al surgimiento de la música para cuarteto de guitarras en el Perú. Al respecto, la musicóloga Clara Petrozzi (2010), en su tesis *Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper*, indica:

Estéticamente, los “hijos” de los compositores de la vanguardia de los años sesenta y setenta se han rebelado frente a la actitud vanguardista de rechazo a la tradición y no solamente incluyen elementos diatónicos o tonales en sus composiciones (Garrido-Lecca, Velarde), sino que retoman elementos rechazados por la vanguardia, como el uso de melodía y contrapunto, la narratividad e, incluso, la música programática (Cuentas). (p. 55)

Además, Petrozzi (2009, p. 307) afirma que la música académica peruana se ha visto principalmente influida por tres áreas: la música académica europea y norteamericana, la música de los países latinoamericanos, y la música tradicional y popular peruana. Este panorama es evidente en la música para cuarteto de guitarras. De igual manera, Petrozzi sostiene que la composición académica peruana ha seguido estas tendencias en los siglos xx y xxi:

- **Nacionalismo:** Tendencia ideológica que implica cualquier uso de la música con fines como la construcción de identidad nacional o el fortalecimiento del sentimiento de pertenencia en una nación.
- **Latinoamericanismo:** Corriente que utiliza elementos musicales que son comunes en la región.
- **Regionalismo:** Tendencia que destaca más las raíces locales y regionales que las nacionales. Puede no ser el único referente identitario para los compositores que la siguen.
- **Nativismo:** Produce música de aspecto campesino o regional, según el entender artístico-popular del compositor (Jacovella, citado por Petrozzi, 2009, p. 45). Para Padilla, citado por Petrozzi (2009, p. 45), esta se reduce a una transcripción de música tradicional o popular para un ensamble de concierto.
- **Tradicionalismo:** Según el diccionario Oxford (2021), es “la actitud de apego y respeto a una tradición”; en este caso, a la tradición musical de un pueblo. Por otro lado, para Jacovella, citado por Petrozzi (2009, p. 45), el tradicionalismo “repite con algunas variaciones, sin ánimo documental, la música que verosímelmente solía cantarse o ejecutarse en un tiempo pasado, con una finalidad evocativa y sentimental”.
- **Modernismo:** Corriente que combina las tradiciones locales o nacionales con técnicas como la dodecafonía, el serialismo, el postserialismo o la aleatoriedad.
- **Vanguardismo:** Tendencia que trata de cortar los lazos con la tradición moderna, esta incluye la música electrónica o electroacústica, el aleatorismo total, la música basada en notación gráfica y el happening. (Padilla, citado por Petrozzi, 2009, p. 147).

Asimismo, Petrozzi (2009) menciona, como estilos presentes en la música peruana, el Neorromanticismo, que retorna a la expresión emocional asociada al Romanticismo decimonónico, y el Neoclasicismo, que revive el equilibrio de las formas y los procedimientos temáticos perceptibles de estilos anteriores. (*Diccionario Grove de música y músicos*, 2001).

Teniendo en cuenta el corpus de obras aquí analizado, este comprendería las siguientes tendencias: nacionalismo, latinoamericanismo, regionalismo, tradicionalismo y modernismo. Además, algunas obras pueden ser consideradas dentro de un estilo neoclásico o neorromántico. Claramente, el repertorio surgido ha seguido dos líneas: la primera, de carácter modernista; y la segunda, enmarcada en la posmodernidad, abierta a todo tipo de corrientes, expresiones y lenguajes, que desde diferentes tradiciones guitarrísticas han determinado la elaboración de sus repertorios, sean composiciones o arreglos.

Desde otra perspectiva, que relaciona la práctica del instrumento con distintivos de carácter regional y cultural, Santa Cruz (2020, p. 30) clasifica la guitarra popular peruana en tres vertientes: andina, criolla y afroperuana.

El término guitarra andina, según Camilo Pajuelo (2005, p. 22) denota tres significados o la totalidad de estos. Primero, el instrumento musical, desde el punto de vista de la

construcción; segundo, el repertorio general de música andina, del cual se desprenden variantes. y tercero, el estilo musical que lo diferencia de la guitarra criolla, afroperuana o clásica. Abarca tradiciones de Ayacucho, Ancash, Arequipa, Puno, Cusco, Cajamarca, Apurímac, Huánuco, Huancavelica y Pasco. La guitarra criolla, según Javier Echecopar, (2017) es “producto del mestizaje español con los pobladores de la costa”, abarca Piura, Lambayeque, La Libertad, Lima, Ica, Arequipa, Moquegua y Tacna. Finalmente, Octavio Santa Cruz (2020) define que guitarra afroperuana es “La guitarra de los negros, grupo étnico que pobló nuestras costas durante la colonia, de uso exclusivamente acompañante” (p.31). Este cúmulo de tradiciones guitarrísticas en el Perú interviene en el repertorio para cuarteto de guitarras generando diferentes lenguajes composicionales. Una mención de algunas de estas obras y sus características es:

- *Qantu* (2003), de Carlos Hayre, es una pieza de alusión a la multiculturalidad en el país. Toma elementos de la música popular andina, costeña y del jazz.
- La marinera de sentires regionales *Lago del sueño* (2004), de Omar Ponce, muestra una clara tendencia tradicionalista y está fuertemente impregnada de la tradición guitarrística popular puneña.
- *Ichuq parwanta n.o 4* (2005), de Aurelio Tello, presenta “aires nacionalistas en su concepción y en el material básico” (A. Tello, comunicación personal, 24 de octubre, 2019), emplea recursos de la mandolina cusqueña y de la guitarra ayacuchana, y aplica técnicas modernistas en los procedimientos compositivos.
- *Serenata peruana* (2006), de Virginia Yep, es una obra de tres movimientos: vals, marinera y polka. Muestra una tendencia tradicionalista con claras raíces en la música popular costeña, y usa técnicas de la guitarra criolla.
- *Cuarteto tropical* (fecha indeterminada), de Federico Tarazona, presenta material rítmico propio de la música afroperuana, aunque desarrollado con técnicas de composición modernista.
- *Lavandera* (2011), de Jorge Falcón, muestra un lenguaje modernista. Es la única pieza en la que el material nacional, regional o latinoamericano está ausente.
- *Cuarteto negro* (2011), de Benjamín Bonilla, emplea un lenguaje totalmente modernista. Si bien la obra, en su concepción, se inspira en la música popular afroperuana, su lenguaje de composición presenta una estética muy moderna.
- *Danza y coral* (2014), de Jorge Caballero, está concebida en un lenguaje latinoamericanista, demostrado tanto en la rítmica como en el material de origen. Sin embargo, su tratamiento sigue el estilo neoclásico, pues usa la forma sonata y un coral. Esta combinación de rasgos estéticos es característica de las obras de la posmodernidad.

• *En Chaclacayo* (2016), de Julio Casas, cada pieza aborda diferentes tendencias estéticas. El primer movimiento es de corte neoclásico, el segundo es de estilo neorromántico, el tercero sigue líneas modernistas, y el cuarto es de claro sentir regionalista, pues emplea recursos de la guitarra eléctrica y toma materiales de la cumbia del Perú en la forma: melodía y armonía (J. Casas, comunicación personal, 20 de abril, 2019).

• *El mordente* (2017), de Jorge Vega Ugaz, está inspirado en Carlos Hayre, destacado músico guitarrista nacional. La pieza manifiesta una tendencia nacionalista, al emplear recursos de la tradición guitarrística criolla y afroperuana, e incluye elementos melódicos y armónicos del jazz. En palabras del compositor:

*El mordente* sugiere la simbiosis musical que hubo en Carlos Hayre, que es por un lado bastante tradicional, y por el otro bastante moderno. Carlos fue uno de los pioneros en usar la armonía moderna en la música tradicional peruana de la costa. (J. Vega, comunicación personal, 24 de marzo, 2021)

• *Amazonas* (2018), de Douglas Tarnawiecki, presenta una raíz nacional en el origen del material melódico, al emplear un canto nativo de la selva peruana, desarrollado con la técnica de la armonía ampliada.

• *Marinera* (2018), de Mark Contreras, está concebida dentro de un sentir regional, basándose en material rítmico y melódico de la música popular costeña, además de usar recursos de la tradición guitarrística del norte peruano. Sin embargo, su tratamiento no tonal es típico del modernismo.

Del conjunto de obras, solo dos se enmarcan en la tendencia modernista: *Cuarteto negro*, de Benjamín Bonilla, y *Lavandera*, de Jorge Falcón. Otras corresponden a tendencias estéticas relacionadas con el nacionalismo, tradicionalismo, latinoamericanismo, regionalismo, o modernismo, parcialmente, y algunas usan los estilos neoclásicos y neorrománticos. Existen, además, obras pendientes de análisis, que pertenecen a los siguientes compositores: Luis Justo Caballero, Octavio Santa Cruz, Mario Orozco, Gonzalo Garrido-Lecca, Federico Tarazona, Jaime Oliver e Iván Páucar.

El siguiente cuadro muestra las tendencias surgidas en la composición de obras para cuarteto de guitarras.

Tendencias estéticas en el repertorio para cuarteto de guitarras escrito en el Perú

N.º	Listado de obras	Modernismo	Nacionalismo	Regionalismo	Tradicionalismo	Latinoamericanismo	Estilo neoclásico	Estilo neorromántico	Presencia de la música popular o tradicional
1	Qantu de Carlos Hayre	X		X	X		X		X
2	Lago del sueño de Omar Ponce			X	X				X
3	Ichuq parwanta n.o 4 de Aurelio Tello	X							X
4	Serenata peruana de Virginia Yep			X	X				X
5	Cuarteto tropical de Federico Tarazona	X							X
6	Lavandera de Jorge Falcón	X							
7	Cuarteto negro de Benjamín Bonilla	X							X
8	Danza y coral de Jorge Caballero					X	X		X
9	Chaclacayo de Julio Casas								X
10	El mordente de Jorge Vega Ugaz		X						X
11	Amazonas de Douglas Tarnawiecki								X
12	Marinera de Mark Contreras	X		X					X

**Cuadro 3.** Tendencias estéticas en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú.  
Fuente: Elaboración propia.

El cuadro que sigue expresa las diversas tradiciones guitarrísticas peruanas presentes en este repertorio.

## Tradiciones guitarrísticas presentes en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú

N.º	Listado de obras	Guitarra andina	Guitarra criolla	Guitarra afroperuana	Guitarra de cumbia	Descripción específica
1	Lago del sueño, Omar Ponce	X				Tradición guitarrística puneña
2	Ichuq parwanta n.o 4, Aurelio Tello	X				Tradición guitarrística ayacuchana y cusqueña
3	Serenata peruana, Virginia Yep		X			Tradición guitarrística limeña
4	El mordente, Jorge Vega		X	X		Tradición guitarrística limeña y afroperuana
5	Chaclacayo, Julio Casas				X	Tradición de la guitarra eléctrica de la cumbia andina de la carretera Central
6	Marinera, Mark Contreras		X			Tradición guitarrística norteña

**Cuadro 4.** Tradiciones populares guitarrísticas en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú.  
Fuente: Elaboración propia.

A partir de este último cuadro, se concluye que, de las doce obras analizadas, seis siguen explícitamente tradiciones guitarrísticas del Perú. Y de lo expuesto en estos dos cuadros, se puede observar con claridad que existen tres tendencias de tipo general en el repertorio:

- Primero: Casi todo este complejo presenta múltiples tendencias estéticas en una misma pieza, lo cual es una constante en la concepción musical de la posmodernidad.
- Segundo: El Neoclasicismo ha sido un estilo ligeramente presente y el Neorromanticismo, el menos explorado.
- Tercero: Gran parte de las obras contienen algún elemento o significado nacional, regional o latinoamericano, sea como concepto, procedimiento de composición u origen del material compositivo. Pero, además, todas las obras tienen una notoria presencia de la música popular o tradicional. Probablemente, esta condición revele un estatus de relación e inherencia entre un sentir de identidad nacional, regional o latinoamericana y la expresión guitarrística en la composición peruana, pues

es evidente que el instrumento en sí mismo está históricamente integrado a las diferentes prácticas y expresiones musicales del país, y los músicos que han accedido a una formación como instrumentistas académicos no se han apartado de ellas. Esto se comprueba al identificar que seis de las doce piezas aquí analizadas se han nutrido explícitamente de las tradiciones guitarrísticas populares del Perú.

## 2.2. Entre la expresión modernista y la expresión tonal

### Diversidad en las formas musicales

El corpus de obras para cuarteto de guitarras está conformado por piezas con diversas estructuras formales: binaria, ternaria o en forma *allegro* de sonata. Se analizan, a continuación, los principales casos.

#### La forma *allegro* de sonata en *Lavandera* de Jorge Falcón

*Lavandera*, de Jorge Falcón, utiliza la forma *allegro* de sonata (Schoenberg, 1994, p. 241) como modelo de construcción, con dos particularidades: primero, la sección del desarrollo empieza con un tema nuevo; y segundo, los dos temas aparecen en orden inverso en la recapitulación.

Esquema formal de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón

Secciones		Compases
Exposición	Sección principal	1-25
	Puente	26-43
	Sección secundaria	44-66
Desarrollo	Primera fase	67-88
	Segunda fase	89-109
	Tercera fase	110-128
	Cuarta fase	129-150
Transición a la reexposición		151-175
Reexposición	Sección secundaria	176-190
	Sección principal	191-211
Coda		212-251

**Cuadro 5.** Esquema formal de la forma sonata de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón.

Fuente: Elaboración propia.



### La forma *allegro* de sonata en Danza y coral de Jorge Caballero

Esta pieza está escrita en una clara y ordenada forma *allegro* de sonata. Su principal particularidad es que reemplaza la coda por un coral.

Para el compositor:

Los sujetos principales de esta son tomados de dos composiciones de Jorge Morel: el primer tema del *Concierto rapsódico* y su muy popular obra *Danza brasilera (...)* *Danza y coral* fragmenta y reconstruye los elementos esenciales de los temas de Morel, utilizados como punto de partida. (J. Caballero, comunicación personal, 28 de agosto, 2019)

Una comparación entre *Danza y coral* y el *Concierto rapsódico* es la siguiente:



Figura 1. Tema principal de *Danza y coral*. Fuente: Elaboración propia.

\* del "Concierto Rapsódico"

The image shows a four-staff musical score in treble clef, 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff is marked with a box 'C' and *ff*. The second and third staves are marked with *mp* and *tutti*. The fourth staff is marked with *tutti*. The score includes a sequence of chords: Mim7, DoM7, Lam9, Sol11, and Lam Mim. The melody in the first staff is a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4.

6

Figura 2. Tema principal del *Concierto rapsódico*. Fuente: Elaboración propia.

Lo más destacable en esta comparación es la adaptación métrica, de tres cuartos a cuatro cuartos, y la rearmonización del primer tema del concierto de Jorge Morel.

El coral de esta pieza hace un préstamo del tema de la *Danza brasilera* de Jorge Morel, lo cual no es evidente a simple vista. Para dejarlo claro, se le realizará una breve reducción melódica (Forte y Gilbert, 1992, p. 68) según los principios de Heinrich Schenker.



Figura 3. Tema principal de *Danza brasilera* de Jorge Morel. Fuente: Jorge Morel.



Figura 4. Análisis del tema de la *Danza brasilera* de Jorge Morel. Fuente: Elaboración propia.

Maestoso nostálgico (poco meno mosso)  
\* de la "Danza Brasilera"

Figura 5. Análisis armónico del tema del coral en *Danza y coral* de Jorge Caballero. Fuente: Elaboración propia.

En la reducción melódica mostrada en la Figura 4, las notas principales son presentadas sin plicas, las cuales han sido conservadas y rearmonizadas en la obra (Figura 5).

En el siguiente cuadro, se detalla la forma de la obra.

Esquema formal de la obra <i>Danza y coral</i> de Jorge Caballero		
Secciones	Compases	Comentarios
Sección principal	1-16	El motivo introductorio es una derivación rítmica del primer tema. El primer tema, que utiliza una rítmica de 3+3+2 típica de las danzas latinoamericanas, comienza en el compás 7.
Puente	17-24	Está construido sobre una variante rítmica del primer tema.

Sección secundaria	25-45	Contiene el tema del Concierto rapsódico de Jorge Morel, cambiado de métrica, rearmónico y una cuarta justa más abajo; es decir, en <i>mi</i> menor. No contiene una sección conclusiva; sin embargo, los compases 44 y 45 introducen el ritmo de la sección principal.
Desarrollo	Transición al desarrollo: 46-52 1.a fase: 53-90 2.a fase: 91-112 3.a fase: 113-128	El desarrollo es bitemático desde un principio. La segunda fase del desarrollo se centra principalmente en el segundo tema. La tercera fase sirve de transición a la reexposición, presentando el material de los primeros compases por aumentación rítmica.
Reexposición de la sección principal	129-140	Presenta claramente el motivo inicial. Sin embargo, el primer tema se encuentra recortado, no muestra sus 4 primeros compases. La reexposición está un tono más arriba que la exposición; es decir, de <i>re</i> mayor a <i>mi</i> mayor.
Reexposición del puente	141-160	Está mucho más extendido y desarrollado que en la exposición. Incluye una modulación de <i>mi</i> mayor a <i>mi</i> menor.
Reexposición de la sección secundaria	161-179	El segundo tema, en <i>mi</i> menor, conserva la tonalidad original en que fue presentado. Este es un signo de la preponderancia temática y armónica que tiene el tema de Jorge Morel en la obra de Caballero. Asimismo, el acorde de <i>mi</i> menor se transforma en <i>mi</i> mayor en el compás 176, lo cual hace más suave la transición a la tonalidad del coral: <i>la</i> menor (relación tonal de <i>mi</i> mayor y <i>la</i> menor).
Coral	180-215	Presenta, en su tonalidad original, las notas principales del tema de la Danza brasilera de Jorge Morel. Este tema es rearmónico y desarrollado junto con el motivo inicial de la pieza.

**Cuadro 6.** Esquema formal de la forma sonata de la obra *Danza y coral* de Jorge Caballero.  
Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, *Danza y coral* de Jorge Caballero, una pieza neoclásica con elementos latinoamericanistas, constituye una de las obras más creativas y sólidas técnicamente que posee el repertorio para cuarteto de guitarras en el país.

**La forma rondó: *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello**

*Ichuq parwanta n.o 4* es una expresión quechua cuya traducción al español es ‘flor de ichu’. Fue concebida a partir de la transcripción que realizó Rodolfo Holzmann de un huayno homónimo del Cuzco. Tello empleó en su obra tanto la sección instrumental de la quena marcada A como la sección cantada marcada B.

Ichuq Parwanta, Wayno (Cuzco)

The musical score is presented in a single system with a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 96. It is divided into sections for Quena and Canto (Vocal). The sections are marked with letters in boxes: A, B, and A1. The score includes measures 6-13 (Quena, A), 14-18 (Canto, B), 19-22 (Quena, A1), 23-31 (Quena, B), 32-40 (Canto, B), 41-43 (Canto, B), 44-53 (Quena, A1), 54-56 (Quena, A1), and 57-60 (Quena, A1). The Quena parts feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Canto parts consist of a melodic line with lyrics written below the notes.

**Figura 6.** Análisis formal de la transcripción del huayno *Ichuq parwanta*. Fuente: Rodolfo Holzmann y Reelaboración propia.

Este huayno tiene la forma binaria A-B, con variaciones A1-B-A1. Esto explica la aplicación de reexposiciones en la composición de Tello, y el respeto que se tuvo por el material original.

Quena

Adagio  
cantabile

*ff*

*rit.....*

Figura 7. Comparación de la sección A del huayno *Ichuq parwanta* con el tema introductorio de *Ichuq parwanta* n.o 4. Fuente: Elaboración propia.

La comparación entre estas dos secciones permite apreciar que se mantuvo el tema introductorio, llamado “quena” por Holzmann (Holzmann, 1966, p. 62), del huayno original, a excepción del final, que fue recortado y variado melódicamente.

14 Canto

19

↳=90

*mp*

Figura 8. Comparación de la sección B del huayno *Ichuq parwanta* con el tema del estribillo de *Ichuq parwanta* n.o 4. Fuente: Elaboración propia.

En esta pieza, la reiteración de la sección A es adoptada como el estribillo de una forma rondó, que al reaparecer presenta diferencias rítmicas y adquiere variedad y vitalidad, así como la añadidura de terceras mayores.

Quena



6

10

Adagio

*cantabile*

*f*

3

5

Figura 9. Comparación de la sección A del huayno *Ichuq parwanta* con la sección A" de *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Elaboración propia.

La sección A" de *Ichuq parwanta n.o 4* reexpone el tema de la introducción con una connotación más sentida, honda y compleja (Schoenberg, 1994, p. 233). Esta sección contiene el punto climático de toda la pieza en la nota aguda la. En la comparación de secciones, es notorio el alargamiento debido al reposo necesario por el arribo tan agudo que tuvo el punto climático.

La construcción formal de la obra consistió en insertar, como estribillo entre cada sección, el tema citado en el manuscrito de Holzmann como "canto". En la siguiente figura, se muestra el análisis comparativo de la forma de ambas obras.

The image displays a musical score for 'Ichuq Parwanta No. 4'. At the top, there is an 'Introducción' section. Below it, the score is organized into several thematic sections, each with a label in a box:

- A tema de la quena**: The first main theme, featuring a quena melody.
- B tema del canto**: The first vocal theme, featuring a vocal line.
- A tema de la quena**: A second quena theme.
- B tema del canto**: A second vocal theme.
- C**: A section labeled with the letter 'C', containing a quena melody.
- B' tema del canto**: A vocal theme labeled 'B prime'.
- D**: A section labeled with the letter 'D', containing a quena melody.
- B'' tema del canto**: A vocal theme labeled 'B double prime'.
- A'' tema de la quena**: A quena theme labeled 'A double prime'.
- B''' tema del canto**: A vocal theme labeled 'B triple prime'.
- A''' tema de la quena**: A quena theme labeled 'A triple prime'.
- B tema del canto**: A final vocal theme labeled 'B'.
- A''' tema de la quena**: A final quena theme labeled 'A triple prime'.

The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings like 'Allegro' and 'Cresc.'.

**Figura 10.** Comparación formal de *Ichuq parwanta n.o 4* con el huayno original. Fuente: Elaboración propia.

Como planteamiento formal, se trata de un rondó A-B-C-B1-D-B2-A1-B3, tal cual se presenta en el siguiente esquema:

Esquema formal de la obra *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello

Secciones	Compases	Material temático
Introducción	1 al 4	Material proveniente del tema de la quena
Sección A	5 al 10	Tema de la quena
Sección B	11 al 19	Tema del canto por terceras mayores
Sección C	20 al 36	Sección diferencial: – Ritmización de la letra original del huayno – Uso de escalas por tonos enteros
Sección B1	37 al 78	Desarrollo del tema del canto mediante sucesivas repeticiones y añadiduras en la instrumentación
Sección D	79 al 87	Sección diferencial de reposo, basada en el material de la introducción
Sección B2	88 al 131	Tema del canto desarrollado de forma canónica
Sección A1	132 al 138	Tema de la quena desarrollado en una compleja trama armónica, organizada por series de Fibonacci:
Sección B3	139 al 160	– Sección climática de la pieza Coda de la obra, basada en el tema del canto

**Cuadro 7.** Esquema de la forma rondó de la obra *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello. Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, la obra presenta una forma rondó que, a su vez, evoca las formas expresivas de la música tradicional original.

### Uso de las formas libres, binarias y ternarias en el repertorio

Buena parte de las obras escritas para cuarteto de guitarras presentan formas libres. Esto se evidencia en *Amazonas* de Douglas Tarnawiecki, *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla, *Marinera* de Mark Contreras, *El mordente* de Jorge Vega, *Chaclacayo* de Julio Casas y *Cuarteto tropical* de Federico Tarazona. Las formas ternarias y binarias han sido empleadas en menor medida.



## Formas musicales del repertorio para cuarteto de guitarras

N.º	Obra	Autor	Forma musical
1	Qantu	Carlos Hayre	Binaria: A B
2	Lago del sueño	Omar Ponce	Binaria: A B Ambas secciones terminan con un mismo estribillo
3	Ichuq parwanta n.o 4	Aurelio Tello	Rondó: A B C B1 D B2 A1 B3
4	Serenata peruana	Virginia Yep	Ternaria: A B A
5	Cuarteto tropical	Federico Tarazona	Libre: A B C D C1 E
6	Lavandera	Jorge Falcón	Sonata
7	Cuarteto negro	Benjamín Bonilla	Libre: A B C D
8	Danza y coral	Jorge Caballero	Sonata, seguida de un coral
9	Chaclacayo	Julio Casas	Obra compuesta por cuatro movimientos: I. Entre las cañas: binaria A B II. Acacias: libre A B C III. Soñé que la muerte vivía: libre A B A'' C D IV. Km. 19: libre A B C A''
10	El mordente	Jorge Vega	Libre A B A1 C B2 A2 Las repeticiones de A y B son incompletas.
11	Amazonas	Douglas Tarnawiecki	Libre: A B C D E F
12	Marinera	Mark Contreras	Libre: A B C

**Cuadro 8.** Panorama de las formas musicales utilizadas en el repertorio para cuarteto de guitarras en el Perú. Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las formas analizadas, seis obras son de forma libre, tres de forma binaria, dos de la forma *allegro* de sonata, una de forma ternaria y una de forma rondó. Esto muestra el uso libre que se hace de la forma musical en la composición del siglo xx.

### Modos melódicos: escalas sintéticas, exóticas y tonales

La composición melódica en el repertorio para cuarteto de guitarras en el Perú ha sido diversa, destacan el empleo de modos, escalas sintéticas, exóticas y tonales.

### Características melódicas del repertorio modernista

A diferencia del repertorio contemporáneo, el modernista no otorga protagonismo a la melodía, sino al timbre. Sin embargo, cuando la melodía está presente, puede ser de origen serial, dodecafónico o producto de escalas sintéticas.

### El uso de la escala disminuida en Lavandera de Jorge Falcón

En esta pieza —escrita en forma *allegro* de sonata— el tema principal está construido con dos escalas disminuidas. La primera, de fa, solb, lab o sol#, la, si, do, en sus dos primeros compases; y la segunda, de sol, la, sib, do, reb, en el tercer compás.



Figura 11. Tema basado en la escala disminuida entre los compases 8 y 11 de la obra *Lavandera*.  
Fuente: Jorge Falcón (p. 1).

### Cuarteto negro de Benjamín Bonilla y las escalas sintéticas

La obra presenta escalas sintéticas (Persichetti, 1985, p. 41), la mayoría de invención propia.

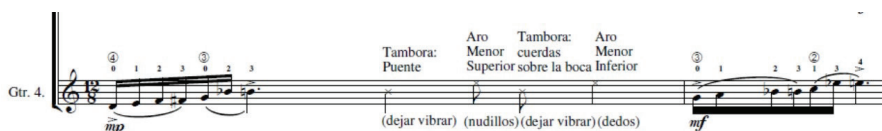


Figura 12. Escala sintética en los compases 135 y 136 de la obra *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 12).

La primera escala inventada por el compositor tiene siete sonidos, no alcanza la octava y es asimétrica en su construcción interválica: contiene un tono, tres semitonos, una tercera menor y medio tono. En el compás siguiente, esta escala es transportada a una cuarta justa.

En el siguiente ejemplo, se observa la polifonía no tonal de la obra, al ejecutar la misma escala en cuatro alturas diferentes, cada una separada por una segunda mayor o menor.



**Figura 13.** Polifonía entre escalas sintéticas en los compases 151 y 152 de la obra *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 14).

Posteriormente, aparecen tres escalas distintas: la escala dórica y dos derivaciones. En este ejemplo, la escala dórica de sol asciende y la primera derivación, que rebaja un semitono al quinto grado, desciende.



**Figura 14.** Escala dórica y su derivación en el compás 155 de *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 17).

La siguiente derivación, que aparece dos compases más adelante, se construye subiendo un semitono al quinto grado de la escala dórica de sol.



**Figura 15.** Escala dórica y su segunda derivación en el compás 158 de *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 17).

### Características melódicas del repertorio del siglo XXI

Este presenta una diversidad melódica y estructural, que exhibe un múltiple uso de escalas, sean tonales, modales o sintéticas.

### La modalidad en la suite *Chaclacayo* de Julio Casas

En los primeros siete compases de la pieza *Entre las cañas* de esta suite, se utiliza un contrapunto que insinúa imitaciones en modo eólico, posiblemente, para expresar evocaciones del compositor a la música antigua.



**Figura 16.** Contrapunto en modo eólico en los primeros seis compases de la pieza *Entre las cañas* de la suite *Chaclacayo*. Fuente: Julio Casas (p. 1).

#### La simultaneidad de escalas en *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello

Esta obra muestra el uso paralelo de dos escalas ascendentes de tonos enteros a intervalos de terceras mayores, entre la primera y cuarta guitarra. A ello se le suma una figura melódica por terceras, en la tonalidad de la menor, realizada por la segunda guitarra.

El paralelismo de dos escalas, de constitución hexatonal, junto a su ascenso en el registro agudo y a los patrones repetitivos de la segunda y tercera guitarra, genera el punto climático de la sección final de la obra.



**Figura 17.** Multiplicidad de escalas en los cuatro compases finales de la obra *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca (p. 12).

Como puede observarse, en la composición melódica de la obra para cuarteto de guitarras en el Perú, se distingue la coexistencia de tres grupos respecto al uso de escalas como material creativo: el primero es tonal, evidente en las obras de Jorge Vega, Omar Ponce, Virginia Yep y Roberto Terry; el segundo es modal, presente en las obras de Julio Casas y Aurelio Tello; y el tercero es diverso, al emplear la composición por grupos de notas, series interválicas y escalas sintéticas, lo cual se aprecia en las obras de Benjamín Bonilla y Jorge Falcón.

### Múltiples sistemas armónicos

En general, en este repertorio existe el predominio de la tonalidad. Solamente tres piezas manejan otros sistemas armónicos: *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla y *Lavandera* de Jorge Falcón, que emplean la armonía por cuartas y las escalas sintéticas, e *Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello, que usa diferentes escalas superpuestas.

### Características armónicas del repertorio modernista

Dentro de la obra modernista para cuarteto de guitarras, se encuentran sistemas distintos a la tonalidad, como la llamada composición por grupos de notas, el serialismo, la armonía modal y por cuartas. Se analizan, a continuación, estos sistemas.

### La armonía por cuartas en *Lavandera* de Jorge Falcón

Esta pieza presenta dos acordes por cuartas de forma consecutiva: el primero, mi, la, re, sol, en el estado de primera inversión; y el segundo, si, mi, la, re, en el mismo estado.

**Figura 18.** Uso de acordes de cuarta en los compases 147 y 148 de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón.  
Fuente: Jorge Falcón (p. 11).

Estos acordes cumplen una función de consonancia y reposo al concluir la sección del desarrollo. He ahí la razón por la que se escoge una inversión que forme el intervalo de quinta justa en los extremos, lo cual le da mucha solidez a este final.

### La armonía en *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla

El uso de la guitarra con cuerdas al aire y los acordes por cuartas muestra que la afinación de la guitarra con cuerdas al aire, mi, la, re, sol, si, mi, fue una condición fundamental en el planteamiento compositivo, que consiste en el uso de la armonía por cuartas (Persichetti, 1985, p. 37). Esta sonoridad está presente desde el primer sonoro de la obra en el primer compás.

Figura 19. Uso de acordes de cuarta en el primer compás de la obra *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 1).

Este mismo acorde se encuentra a lo largo de la pieza en diferentes alturas y por movimientos paralelos.

Figura 20. Uso de acordes por cuartas en el sexto compás de la obra *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 2).

Figura 21. Uso paralelo de acordes en cuartas justas en el compás 47 de la obra *Cuarteto negro*.  
Fuente: Benjamín Bonilla (p. 6).

Estos acordes no siempre están contruidos por cuartas justas a lo largo de la obra. En el siguiente ejemplo, la tercera guitarra toca mib o re#, sol#, do y fa; es decir, el acorde está

construido con una secuencia de cuartas justa, disminuida y justa. Cabe resaltar que la cuarta guitarra hace un acorde por cuartas justas, lo cual genera policordalidad.

Figura 22. Uso de acordes de cuarta de diferente construcción en el compás 30 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 2).

### Uso simultáneo de sistemas armónicos en *Cuarteto negro*

Esta pieza usa simultáneamente diferentes sistemas armónicos: modalidad y armonía por cuartas. En el siguiente ejemplo, la cuarta guitarra toca una melodía en el modo dórico de sol, mientras que las restantes tocan mi la, mi, si; es decir, una derivación del acorde por cuartas de si, mi, la.

Figura 23. Uso simultáneo de la modalidad y la armonía por cuartas en los compases 162 y 163 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla (p. 16).

Como se observa, el repertorio modernista presenta escalas sintéticas, escalas derivadas de la policordalidad, la polimodalidad, las armonías por cuartas y de sistemas armónicos simultáneos.

**Características armónicas del repertorio del siglo XXI**  
**El mordente de Jorge Vega Ugaz y la armonía ampliada**

Casi todo este conjunto de obras se caracteriza estéticamente por presentar la tonalidad ampliada (Schoenberg, 1974, p. 16). Ese es el caso de *El mordente* que, con las características armónicas del jazz, emplea acordes de hasta siete sonidos con total coherencia armónica, ya que nunca escapan de las funciones tonales.

En el primer ejemplo, hay un acorde de si trecena, con oncenava, novena y séptima, como dominante de la tonalidad de mi mayor, colocado con naturalidad en el último tiempo del compás.



Figura 24. Acorde de si 13 en el compás 9 de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 2).

El sexto compás, escrito en la tonalidad de mi mayor, presenta un acorde de la menor novena con séptima —tomado de la tonalidad de mi menor— como subdominante menor, lo cual produce una breve cadencia plagal entre el último y el primer tiempo de los compases 9 y 10.



Figura 25. Préstamo tonal del acorde de lam 9 seguido de una cadencia plagal en el compás 10 de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 2).



En este conjunto de obras, la armonía puede tomar dos caminos: el primero es la tonalidad y el segundo es tomar otros sistemas armónicos y técnicas de manejo polifónico. Esta división de caminos no es rígida, pues, como se aprecia, una pieza puede contener múltiples sistemas. Por ejemplo, *Soñé que la muerte vivía*, de *Chaclacayo* de Julio Casas, combina pasajes tonales con otros que contienen acordes por cuartas y acordes cluster.



**Figura 26.** Uso de acordes de cuarta en la guitarra 4 y de cluster en 1, 2, y 3 entre los compases 107 y 110 en *Soñé que la muerte vivía* de la suite *Chaclacayo* de Julio Casas. Fuente: Julio Casas (p. 8).

### Exploraciones en la tímbrica

La tímbrica ha sido bastante explorada en la música para guitarra, con usos muy particulares en cada obra. Tal como lo menciona Michel Amoric en su tesis doctoral *Especificidades del repertorio contemporáneo de la guitarra*, “se manejan dos lógicas de pensamiento compositivo: la primera es llamada instrumentalista y es la que privilegia el patrimonio gestual del instrumento, y la segunda es la que considera la guitarra como un objeto sonoro” (Amoric, 2000, p. 5). Por estas dos rutas, se ha decantado la obra para cuarteto de guitarras en el país, mas estas no son rígidas, por lo que pueden presentarse ambas expresiones en una misma pieza musical de manera alterna o simultánea. Es el caso de *Lavandera* de Jorge Falcón, que, en una textura instrumental técnicamente tradicional, incorpora golpes en la caja para simular la caída de gotas de agua en una tina.



**Figura 27.** Uso de la percusión en los compases 246, 247 y 248 en *Lavandera*. Fuente: Jorge Falcón (p. 11).

### Características tímbricas del repertorio modernista

Frecuentemente, en el repertorio contemporáneo, se emplea la guitarra como objeto sonoro, tal como ocurre en *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla.

### Cuarteto negro de Benjamín Bonilla

Entre los compases 87 y 89, la guitarra se usa como instrumento de percusión. Este concepto, fundamental y constante en la obra, muestra una relación de la música popular afroperuana con la guitarra, no desde un punto de vista melódico o armónico, sino rítmico.

The image shows a musical score for 'Cuarteto Negro' by Benjamín Bonilla, measures 87 to 89. The score is for four guitars (Gtr. 1 to Gtr. 4).  
 - Gtr. 1: Starts at measure 87 with a melodic line. Above the staff, it says 'Festivo' with a tempo marking of quarter note = 120. Below the staff, it says 'Aro menor Puente', 'M.I. M.D.', and 'mf'.  
 - Gtr. 2: Mostly silent, with the instruction 'Dejar el slide' above the staff.  
 - Gtr. 3: Mostly silent, with the instruction 'Dejar el slide' above the staff.  
 - Gtr. 4: Mostly silent, with the instruction 'Dejar el arco y colocar a posición normal de la guitarra' above the staff.  
 - All four guitars end at measure 89 with a percussive chord marked 'pp mesto'. A tempo change to 'Tempo' (quarter note = 50) is indicated at the end of measure 89, with a note '(con ambas manos)'.

Figura 28. Uso de la percusión entre los compases 87 y 89 en *Cuarteto negro*.  
 Fuente: Benjamín Bonilla (p. 11).

En el compás 38, la guitarra 4 es de exploración vanguardista, toca con un arco de cello para obtener un timbre asordinado, delgado y menos articulado que el de los dedos de la mano derecha. Esta línea se realza al tener un papel melódico.

The image shows a musical score for 'Cuarteto Negro' by Benjamín Bonilla, measure 38. It is for guitar 4.  
 - The staff is in 12/8 time.  
 - Above the staff, it says 'arco (nat)'.  
 - Below the staff, there is a glissando line labeled 'gliss.' and a dynamic marking 'mp molto legato e cantabile'.  
 - Above the staff, there is a section labeled 'Sul A' with techniques 'h.o. p.o. h.o. p.o.'.  
 - The measure ends with a double bar line.

Figura 29. Uso del arco de cello en la guitarra 4 en el compás 37 de *Cuarteto negro*.  
 Fuente: Benjamín Bonilla (p. 6).

### Características tímbricas del repertorio del siglo XXI

En comparación con la estética modernista, el repertorio del siglo XXI revela un uso menos radical de la guitarra como objeto sonoro al combinarlo con recursos instrumentalistas, como sucede en la obra *El mordente* de Jorge Vega Ugaz.

### *El mordente* de Jorge Vega Ugaz

Los dos primeros compases y también los últimos de esta pieza, escrita en ritmo de zamacueca, imitan el cajón, indicando percusiones en la tapa y el aro del instrumento.

## EL MORDENTE

Dedicada al maestro Carlos Hayre

Coco Vega

Figure 30 shows the beginning of the piece 'El mordente'. It features four guitar staves. The tempo is marked as quarter note = 82. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. Guitars 1 and 2 are silent. Guitars 3 and 4 play percussive patterns. Guitar 3 is labeled 'perc. en la tapa...' and Guitar 4 is labeled 'perc. en aro y tapa...'. The notation uses 'x' marks on the strings to indicate percussive strikes.

Figura 30. Uso de la percusión en el principio de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 1).

Figure 31 shows the penultimate measure of the piece 'El mordente', starting at measure 78. It features four guitar staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses 'x' marks on the strings to indicate percussive strikes. The fourth staff shows a sequence of triplets of eighth notes.

Figura 31. Uso de la percusión en el penúltimo compás de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 11).

Un uso más tradicional se ve en los compases 28 y 29. La combinación del toque de pulgar en el bajo de la cuarta guitarra con los *pizzicato* de la segunda y tercera crean una textura homofónica de novedosa sonoridad. Los *pizzicato* imitan la percusión mientras el bajo realiza el tradicional bordón de la zamacueca.



Figura 32. Textura homofónica de sonoridad novedosa en los compases 28 y 29 de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega (p. 3).

#### ***Ichuq parwanta n.o 4* de Aurelio Tello**

Al principio de esta obra, están presentes las dos tendencias en simultáneo: la modernista y la tradicional. La primera guitarra funciona como instrumento de percusión mientras la cuarta interpreta una melodía pentáfona ejecutada en trémolo, imitando una mandolina.

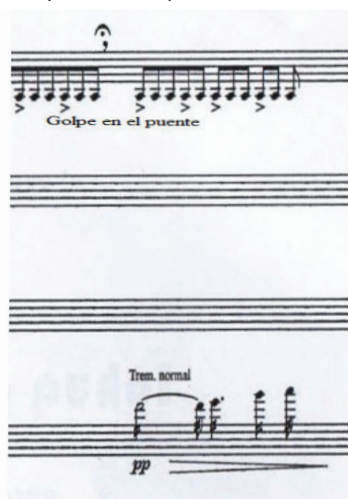


Figura 33. Usos de la guitarra como instrumento de percusión y mandolina en el primer compás de *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca, (p. 1).

En el siguiente ejemplo, integrado por siete compases, se utilizan los armónicos naturales. Cada guitarra ejecuta solo un sonido, a excepción de la primera, que tiene la melodía principal y genera una textura contrapuntística basada en imitaciones de una serie rítmica de silencios, sujeta a la sucesión 1, 2, 3, 5, 3, 2, 1, que Fibonacci propuso en su libro *Liber abaci* (1202, p. 17).

The image shows a musical score for a guitar quartet, specifically measures 132 to 137. The score is written for four guitars, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music features a complex contrapuntistic texture of natural harmonics. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as 'f' and 'pp'. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

**Figura 34.** Textura contrapuntística de armónicos naturales entre los compases 132 y 137 de la pieza *Ichuq parwanta n.o 4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores Fonca (p. 9).

Efectivamente, la concepción del repertorio contemporáneo para cuarteto de guitarras concilia estas dos formas de sentir y usar musicalmente el instrumento, sin distinción. Como se observa, del corpus de obras abordadas, ninguna abandona en su totalidad el uso de la guitarra en sus marcos estéticos de raíz tradicional.

## Conclusiones

- El repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en las tres últimas décadas se ha caracterizado por la pluralidad estética; es decir, por la multiplicidad de lenguajes expresivos, sin haber uno que pueda ser común o claramente preponderante.
- La formación de guitarristas clásicos en el Conservatorio Nacional de Música, junto con el fomento de la formación de instrumentistas solistas, impulsó la composición de obras para guitarra, así como la conformación de diversos cuartetos de guitarra, los cuales difundieron el repertorio peruano. Asimismo, la formación de guitarristas en instituciones musicales del interior del país generó el surgimiento de cuartetos con similar tendencia a la interpretación de obras peruanas. Desde 1994 hasta el momento, se han fundado diecisiete cuartetos.
- La pluralidad estética, presente en el repertorio para cuartetos, se manifiesta cuando múltiples tendencias pueden coexistir dentro de una misma obra. Gran parte de estas tienen —sea leve, moderado o alto— un sentido o significado nacional, regional o latinoamericano. Asimismo, hay obras que siguen una tendencia tradicionalista y, a su vez, modernista. Sin embargo, la presencia de elementos de la música popular y tradicional en este corpus de obras es el principal punto en común más grande. Esto revela una notable relación entre las diferentes identidades estéticas y la expresión guitarrística en la composición peruana. Seis de las doce composiciones analizadas denotan su vínculo con alguna tradición popular guitarrística del Perú, mientras que otras vertientes, como el neoclasicismo y el neorromanticismo, aunque presentes, han sido lenguajes menos explorados.

- Al analizar las formas musicales recurrentes en la creativa de doce obras para cuarteto de guitarras, se observa que seis obras presentan forma libre, tres obras son de estructura binaria, dos obras acuden a la forma *allegro* de sonata, una obra es de estructura ternaria y una se aproxima al tipo rondó. Este uso mayoritariamente libre de la forma musical, devela que la composición musical en el país se viene desarrollando en un marco estético de pluralidad.
- El tratamiento melódico en este corpus de obras ha sido diverso, los compositores han usado la modalidad y las escalas tonales en el repertorio del siglo XXI, mientras que en el modernismo del siglo XX se exploró el uso de escalas sintéticas, grupos de notas, series interválicas, así como la superposición de diferentes escalas. Por lo tanto, la gran mayoría de las obras son tonales, de textura armónica modernista en el siglo XX y de armonía ampliada en el siglo XXI.
- La tímbrica ha sido uno de los aspectos más explorados en el repertorio para cuarteto de guitarras. El uso de la guitarra no solo aparece como instrumento cordófono, sino como idiófono de uso percusivo y hasta de uso mixto. Sin embargo, ha prevalecido el uso del cordófono con sus cánones tradicionales en la totalidad de obras.
- El repertorio compuesto en el Perú en el siglo XXI, originalmente para cuarteto de guitarras, ha surgido de una multiplicidad de espacios creativos por los que han circundado los compositores. Se observa que el repertorio para cuarteto de guitarras proviene de espacios correspondientes a la práctica propiamente artística, a la práctica de carácter académico-formativo, o a la actividad de grupos surgidos por iniciativa independiente. Todos estos espacios constituyen el contexto de pluralidad creativa en que se desarrolla la música peruana actual.

## Referencias

- Amoric, M. (2000). *Spécificités du répertoire contemporain de la guitare* (Tesis de doctorado). Universidad de París IV París-Sorbonne, Francia.
- Bonilla, B. (2011). *Cuarteto Negro*. Lima.
- Caballero, J. (2019). *Danza y Coral*. Nueva Jersey.
- Casas, J. (2016). *Chaclacayo*. Lima.
- Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama. (2016). *Historia - Conservatorio Carlos Valderrama*. Recuperado de: <https://conservatoriotrujillo.edu.pe/bk-web-antigua/historia.html>
- Convenio n.o 61-2018-Minedu/VMGI-Pronabec. Convenio específico de la cooperación interinstitucional para la implementación de la "Beca permanencia de pregrado para estudiantes de escuelas de arte" entre el Programa Nacional de Becas y Crédito Educativo y la Escuela Superior de Música Pública José María Valle Riestra. Ministerio de Educación (2018).
- Echecopar, J. (s. f.). *La guitarra en el Perú*. Recuperado de: <http://javierechecopar.com/la-guitarra-en-el-peru>
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. (2016). *Presentación*. Recuperado de: <https://www.esuelafolklore.edu.pe/quienes-somos/presentacion/>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca. (s. f.). *Quiénes somos*. Recuperado de: <http://www.esfa-c.edu.pe/quienesomos>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno. (2020). *Reseña histórica*. Recuperado de: <http://esfappuno.edu.pe/quienes-somos/#1592358729559-f62515d8-503b>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Ernesto López Mindreau. (s. f.). *Información institucional*. Recuperado de: <https://www.regionlambayeque.gob.pe/web/tema/detalle/17770?pass=MTU3Mg==>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Francisco Laso. (6 de diciembre de 2016). *Historia* [Estado de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/153565361787036/posts/153585585118347/>
- Escuela Superior de Formación Artística Pública Mario Urteaga Alvarado. (s. f.). *Historia*. Recuperado de: <http://www.esfapmua.edu.pe/nosotros>
- Falcón, J. (2011). *Lavandera*. Lima.
- Forte, A. y Gilbert, S. (1992 [1982]). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fubini, E. (2004). *El siglo xx, entre música y filosofía*. Valencia: Editorial Universidad de Valencia.
- García, R. (2003). *Temple diablo* [Librillo del CD]. Lima: Iempsa.
- Gobierno del Perú. (2020). *Miguel Amadeo Molinari Portal*. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/municipalidad-distrital-de-miraflores-lima-mdmiraflores/funcionarios/29739-miguel-amadeo-molinari-portal>

- Gomez, P. (2016). *Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A Guide for Composers and Guitarists)* (Disertación de doctorado). UC San Diego, California, Estados Unidos.
- Guestrin, N. (2015). La guitarra en la música sudamericana. *Revista Musical de Venezuela*, 8 (19), 1-109.
- Holzmann, R. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- Morel, Jorge. (1981). *Danza Brasileira*. Gran Bretaña: Ashley Mark Publishing Company.
- Oxford. (2020). *Diccionario Oxford*. Recuperado de: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/tradicionalismo>
- Pajuelo, C. (2005). *Raúl García Zárate: fundamentos para el estudio de su vida y obra* (Tesis de maestría). Finlandia: Editorial Universidad de Helsinki, Departamento de Musicología.
- Pasler, J. (2001). Neo-romantic. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040720>
- Persichetti, V. (1985 [1961]). *Armonía del siglo xx*. Madrid: Real Musical Editores.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* (Tesis de doctorado). Finlandia: Editorial Universidad de Helsinki, Departamento de Musicología.
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 43-59.
- Pisano, L. (2003 [1202]). *Liber abaci*. Florida: Editorial Springer.
- Proyecto de Ley n.º 1759/2017-CR. Que denomina Universidad Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú; Universidad Nacional Luis Duncker Lavalle al Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle; y Universidad Nacional de las Artes de Piura sobre la base de la Escuela Superior de Arte Pública Ignacio Merino de Piura. Congreso de la República (2020).
- Quispe, D. (2018). *La experiencia formativa musical previa y el rendimiento académico de los estudiantes de la carrera profesional Artista Músico del Instituto Superior de Música Pública Leandro Alviña Miranda del Cusco* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, Lima, Perú.
- Radio Programas del Perú Noticias. (10 de noviembre de 2009). *Javier Echeopar estrenará suite popular peruana en el Conservatorio de París*. RPP Noticias. Recuperado de: <https://rpp.pe/cultura/literatura/javier-echeopar-estrenara-suite-popular-peruana-en-el-conservatorio-de-paris-noticia-221618?ref=rpp>
- Santa Cruz, O. (2020). *La guitarra en el Perú*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Santa Cruz, O. (2020). *La guitarra en el Perú parte 2*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Schoenberg, A. (1974 [1911]). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores.
- Schoenberg, A. (1994 [1967]). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical Editores.



Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). (2005). *Ichuq Parwanta* N° 4. México.

Universidad Nacional de Música del Perú. (s. f.). *Universidad Nacional de Música. Más de un siglo liderando la educación musical en el Perú*. Recuperado de: <http://www.unm.edu.pe/historia/>

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles. (s. f.). *Reseña histórica*. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/1aUOJBL7hiP-q-26Pde0cMw8Jg7lxTpkx/view>

Vega, J. (2017). *El mordente*. Lima.

Whittall, A. (2001). Neo-classicism. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>