Instituto de Investigación

JUNIO 2026
Vol. 10, n.º 1

ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL



LIMA ISSN: 2521-8565

Universidad Nacional de Música

Instituto de Investigación

ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Vol. 10, n.° 1

Universidad Nacional de Música

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Wilfredo Tarazona Padilla
Presidente de la Comisión Organizadora

Ramon Thiago Mendes De Oliveira
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Director del Instituto de Investigación

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N.° 2017–09631
ISSN: 2521–8565
E–revista: revistas.unm.edu.pe
E–ISSN: 2616–681X

Dirección para correspondencia:
Universidad Nacional de Música
Av. Emancipación 180, Cercado de Lima 15001 – Perú.
Tel.: +51 1 4269677 – anexo 2162
E–mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

Editor en jefe de la revista
Aurelio Tello Malpartida
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora asociada de la revista
Zoila Elena Vega Salvatierra
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Analista editorial
Joselyn Rodriguez
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente del ININ-UNM
Angela Morales Ortiz
Universidad Nacional de Música, Perú

Equipo de trabajo
Miguel Ángel Alfaro Ugaz
Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional de Música, Perú

Ilustración y diagramación de la revista
Patricia Kishimoto

Dictaminadores de esta edición
Alejandro Cardona (Perú), Abraham Padilla (Perú), Álvaro Zúñiga (Perú), Marino Martínez (Perú), Julio Mendívil (Perú), Omar Ponce (Perú), Sadiel Cuentas (Perú), César Vega (Perú), Mariantonia Palacios (Venezuela), Diana Arizmendi (Venezuela), Néstor Dueñas-Torres (Colombia), Omar Carrazco (Perú), Nilo Velarde (Perú), José Sosaya (Perú), Aurelia Pessarrodona (España), Manuel Carranza (Perú), Constanza Arraño (Chile) y Daniela Fugellie (Chile)

Revista indexada en:

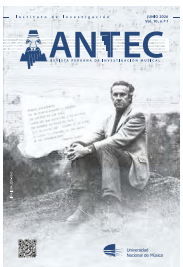
Verificación de originalidad:

Universidad Nacional de Música
Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 10, N.° 1 (Junio, 2026). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral
ISSN: 2521–8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
1. Universidad Nacional de Música – Instituto de Investigación.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution–NonCommercial–Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND)



PORTADA

Celso Garrido-Lecca retratado en las alturas de la cordillera andina. La imagen es de la fotógrafa Chichi Benavides. La portada se complementa con un fragmento de "La mano desasida" de Martín Adán en el cual el compositor basó su obra *Intihuatana*.

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y los instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales del instrumento correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

ANTEC *is the original name of a musical instrument used across various cultures of both ancient and contemporary Peru. It is an aerophone composed of consecutively arranged reeds of different lengths and pitch levels. Its development dates back to the pre–Hispanic era, as evidenced by iconography, sculptural representations of musicians, and surviving musical instruments made from ceramic, metal, and cane. Its current name, Antara, refers to a wide range of local variants of the instrument found in coastal, Andean, and Amazonian communities, where it remains a central element of their musical traditions.*

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición....10

Aurelio Tello Malpartida
Editorial....12

DOSSIER

Centenario del nacimiento de Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

1. Muestra iconográfica y documental....19
2. Músicos latinoamericanos rememoran a Garrido-Lecca....39
3. Cronología: semblanza de Garrido-Lecca en una línea de tiempo....49

Testimonios

Virginia Yep
1. La magia del charango *In memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)....61

Boris Alvarado
2. Celso Garrido-Lecca y Hegel... un propósito desde la *Wissenchaft der Logik* 71

TEMAS

Artículos de fondo

Bruno Tapia Llanos
1. Series perdidas: procedimientos dodecafónicos en la obra temprana de Celso Garrido-Lecca. Análisis musical de *Orden n.º 1* para piano (1953)....75

Rafael Leonardo Junchaya
2. Forma y estructura en *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca....117

Nicolás Rubio
3. El objeto musical como recurso expresivo composicional en *Intihuatana* de Celso Garrido-Lecca....141

Clara Petrozzi
4. Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca....165

Mateo Chiarella Viale
5. La música incidental como reflejo de una identidad artística. Composiciones teatrales (1956-1969) de Celso Garrido-Lecca....195

Aurelio Tello
6. El surgimiento de la Cantata Popular en el Perú: el caso de *Donde nacen los cóndores* de Celso Garrido-Lecca....213

Eduardo Núñez
7. Interpretaciones del imaginario folclórico en la *Pequeña Suite Peruana* de Celso Garrido-Lecca: un análisis musical....247

Contenido

Daniel Cueto

8. Trenzando tradiciones: Sincretismo compositivo en el primer movimiento de *Simpay* (1988) de Celso Garrido-Lecca.....281

Zoila Vega

9. Estrategias compositivas y experiencias interpretativas en *Danzas populares andinas* para violín y piano (1979) de Celso Garrido-Lecca.....299

CODA

Reseñas

Aurelio Tello

1. Jonathan García Arias. (2024). *El saxofón en el Perú. Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.* Lima. Fundación PERUSAX.....327

2. Tomás de Torrejón y Velasco. (1976). *La púrpura de la rosa*. Robert Stevenson, editor. Lima, Instituto Nacional de Cultura / Organización de Estados Americanos.....331

Contents

PRELUDE

The antara of this number....10

Aurelio Tello Malpartida
Editorial....12

DOSSIER

Centenary of the Birth of Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

1. Iconographic and Documentary Exhibition....19
2. Celso Garrido-Lecca in the Memory of Latinoamerican Musical Community....39
3. Chronology: A Portrait of Garrido-Lecca in a Timeline....49

Testimonies

Virginia Yep
1. The Magic of the Charango. *In Memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)....61

Boris Alvarado
2. Celso Garrido-Lecca and Hegel... A Purpose from the *Wissenschaft der Logik*....71

THEMES

Feature Articles

Bruno Tapia Llanos
1. Lost Series: Dodecaphonic Procedures in the Early Work of Celso Garrido-Lecca: A Musical Analysis of *Order n.º 1* for Piano (1953)....75

Rafael Leonardo Junchaya
2. Form and structure in *Elegía a Machu Picchu* by Celso Garrido-Lecca....117

Nicolás Rubio
3. The Musical Object as an Expressive and Compositional Resource in *Intihuatana* by Celso Garrido-Lecca....141

Clara Petrozzi
4. The String Quartets of Celso Garrido-Lecca....165

Mateo Chiarella Viale
5. Incidental Music as a Reflection of an Artistic Identity. Celso Garrido-Lecca's Theatrical Compositions (1956-1969)....195

Aurelio Tello
6. The emergence of Popular Cantata in Peru: The case of Celso Garrido-Lecca's *Donde nacen los cóndores*....213

Eduardo Núñez
7. Interpretations of the Folkloric Imaginary in Celso Garrido-Lecca's *Pequeña Suite Peruana*: A Musical Analysis....247

Contents

Daniel Cueto

8. Weaving Traditions: Compositional Syncretism in the First Movement of *Simpay* (1988) by Celso Garrido-Lecca.....281

Zoila Vega

9. Compositional strategies and interpretive experiences in *Danzas Populares Andinas* for violin and piano (1979) by Celso Garrido-Lecca.....299

CODA

Book Reviews

Aurelio Tello

1. Jonathan García Arias. (2024). *El saxofón en el Perú. Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.* Lima. Fundación PERUSAX.....327

2. Tomás de Torrejón y Velasco. (1976). *La púrpura de la rosa*. Robert Stevenson, editor Lima. Instituto Nacional de Cultura / Organización de Estados Americanos.....331

Preludio

La antara de esta edición



Nota. Tocador de zampoña de los Ayarachis de Paratía. Fotografía: Jesús Antonio Chunga

El origen de la danza ritual andina Ayarachi se sitúa en el periodo de la conquista española, cuando se produjo la toma de la capital incaica. Su sonoridad se caracteriza por el empleo de zampoñas, antaras o sikus y el acompañamiento rítmico de wankaras (tambores de gran tamaño). Su nombre quechua-aimara significa “alma que llora” o “espíritu y fuerza vital que se desatan en llanto”, y está asociada a rituales fúnebres, celebrando la memoria de los difuntos y la transición entre la vida y la muerte. Las zampoñas se sostienen con la mano izquierda del danzante-músico y los tambores van colgados del hombro derecho y se golpean con la mano de ese lado (Portugal, 1981).

> El siku de Ayarachi o Ayarachi *phuco* que mide entre 1 m. y 5 cm. es tocado por conjuntos de 8 a 20 músicos-bailarines llamados también Ayarachi. Dentro de la tropa de Ayarachis se encuentran a los que guían y a los seguidores o *qati*. Mayormente los sikus de 6 tubos inician la música. Los sikus de Paratía reciben el nombre de *phuco* (sopla). Estos son de tres tamaños básicos y sonoridades diferentes. El sonido grave se consigue con la *mama*, el medio con *lama* y el agudo con *wala*. A veces se añade un siku más pequeño o suli. (Cuzcano, 2016)

El vestuario es imponente y representa un profundo sentir de tristeza y solemnidad ancestral. Se ejecuta en los pueblos cordilleranos quechuas de las montañas de Paratía, en la provincia de Lampa, Departamento de Puno (Portugal, 1981). El Ayarachi de Paratía conserva aún sus rasgos ancestrales y, por ello, ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2004.

Aurelio Tello Malpartida

Referencias

Portugal Catacora, J. (1981). *Danzas y bailes del altiplano*. Lima: Editorial Universo.

Cuzcano, T. (2016, 22 de mayo). *Ayarachi de Paratía* [Publicación en Facebook con texto e imagen]. Facebook. https://www.facebook.com/TitoCuzcano.Arequipa.Peru/photos/ayarachi-de-parat%C3%ADam%C3%A1s-que-una-danza-el-ayarachi-es-un-g%C3%A9nero-musical-vinculado-/1699900376917872/?locale=es_LA

Editorial

En los años que corren en el primer tercio del siglo XXI, la comunidad musical del Perú estará frente a una serie de conmemoraciones centenarias de los natalicios de algunos de los más representativos creadores musicales que conformaron esa brillante hornada que conocemos como la Generación del 50: ya en el año 2024 habían transcurrido cien años del nacimiento de José Malsio (1924-2007); éste es el año cien de los nacimientos de Armando Guevara Ochoa (1926-2013), Luis Iturrizaga (1926-2014) y Celso Garrido-Lecca (1926-2025); en el 2027 rememoraremos al multifacético Enrique Pinilla (1927-1989) y a Jaime Díaz Orihuela (1927-2020); el 2028 será el año de Manuel Rivera Vera; el 2029 tendremos en la memoria a Francisco Pulgar Vidal y Armando Sánchez Málaga. Y abordo de pasada a aquellos que nacieron en los años treinta del siglo pasado: César Bolaños, Luis Antonio Meza, Leopoldo La Rosa y Olga Pozzi Escot (todos de 1931), Edgar Valcárcel y Alejandro Bisetti (1932) y Bernardo García Izquierdo (1933).

En aras de contribuir a la preservación, difusión y conocimiento del legado de estos notables compositores, *ANTEC 10.1. revista peruana de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música –de la que fue director y maestro cuando era Conservatorio Nacional de Música–, ha reservado todos sus espacios para homenajear al compositor piurano Celso Garrido-Lecca, más allá de cualquier discusión, uno de los más significativos creadores musicales del Perú, de América Latina y de todo el siglo XX en la Cultura Occidental. Su obra es un dechado de técnica, trabajo profesional e imaginación e inventiva. Su carisma le hizo aglutinar alrededor suyo a músicos jóvenes para desarrollar diversos proyectos musicales guiándolos con su sabiduría y sus dotes de maestro. A su retorno al Perú, luego de varias décadas de vivir en Chile, trajo ímpetus que nos hicieron ponernos de su lado a quienes tuvimos la fortuna de ser sus discípulos. Nos hacen falta su sensibilidad, su musicalidad, su pasión por componer música. Sus 99 fecundos años dejaron una imborrable huella en nuestra música y en los músicos que abrieron sus oídos, su mente y su corazón para aprender de él. "En la música no importa el qué, sino el cómo", decía. "Que el compositor no sea el primer sorprendido al escuchar lo que compone", sentenciaba. "El primer compromiso de un músico es con la música", expresaba. Precisamente por ello, los que lo conocimos, estudiamos con él, aprendimos a su vera el oficio de escribir, trabajamos a su lado, no seríamos lo que somos si no hubiéramos tenido la fortuna de compartir con él aula, escenario, oficina, pentagramas, lecturas, audiciones y proyectos.

ANTEC 10.1 –que además conmemora gozosa su décimo año de vida– está organizada en dos grandes secciones dedicadas, de principio a fin, a la vida y obra de Garrido-Lecca: por una parte, un dossier que reúne materiales gráficos, documentales y testimoniales, que tenemos la oportunidad de darlos a la luz gracias a la generosidad de Carla Levy y a la contribución de diversas personalidades del mundo musical. En relación al Premio "Tomás Luis de Victoria", se incluyen notas de prensa, fotos de la ceremonia de entrega del premio, programas de mano y el texto que, en esa ocasión, leyó el compositor. Lo publicamos aquí por la lucidez con que están vertidos una serie de apuntes de absoluta actualidad. Los testimonios son dos: el primero, da cabida a un texto de la guitarrista Virginia Yep que habla

del charango como instrumento disruptor que entró al ámbito conservatoriano en los días en que cobró presencia el Taller de la Canción Popular con Garrido-Lecca como guía; el segundo es una reflexión del compositor chileno Boris Alvarado, que se refiere a los puntos de encuentro heurísticos entre Hegel y Garrido-Lecca. La segunda sección del dossier recoge breves comentarios sobre nuestro músico de parte de algunos significativos miembros de la comunidad musical latinoamericana: compositores, directores de orquesta, intérpretes, docentes. El dossier se completa con una semblanza de Garrido-Lecca dispuesta a manera de una cronología que da cuenta de lo mucho trascendente que hizo en su larga y fructífera carrera musical.

La segunda gran sección es el cuerpo de Artículos de fondo que reúne contribuciones que tratan, sobre todo, del corpus musical de Garrido-Lecca. Se ha dado prioridad a este tipo de colaboraciones por la necesidad que existe de estudiar a fondo la obra de nuestros creadores, de entenderla desde diversas aproximaciones analíticas, de situarla en el contexto en el que vieron la luz, de comprender el quid de su poiesis, de la percepción que tienen los que la escuchan y de ver el lugar que ocupan en el curso general de nuestra música.

Considerando que Garrido-Lecca se formó en sus inicios con Rodolfo Holzmann, en cierto sentido el introductor del sistema dodecafónico en el Perú, Bruno Tapia Llanos aborda el estudio de la primera obra compuesta por nuestro músico. *Series perdidas: procedimientos dodecafónicos en la obra temprana de Celso Garrido-Lecca. Análisis musical de Orden n.º 1* para piano (1953) es el título del trabajo de Tapia, que consiste en un acercamiento a las maneras de aplicar la organización serial de las alturas con el sistema de Arnold Schoenberg. Quizás Garrido-Lecca haya sido el primer compositor que generó una composición dodecafónica en nuestro país, pero más importante que eso es el lúcido manejo de las series con que compuso su *Op*. 1, una suerte de vuelo intelectual donde la materia de reflexión son los juegos interválicos.

Otra de las tempranas obras de Garrido-Lecca es su *Elegía a Machu Picchu* (1965) para orquesta, compuesta a instancias de Hermann Scherchen, el famoso conductor alemán que tuvo una intensa actividad como director de obras contemporáneas. El autor del artículo, Rafael Leonardo Junchaya, hace un incisivo análisis de una obra que juzga como una de las más notables del repertorio sinfónico latinoamericano por los aspectos intrínsecos que de ella emanan: la búsqueda de timbres orquestales inéditos, la reminiscencia de sonoridades peruanas alejadas del anecdotismo, la sensible relación con un fragmento de *La mano desasida*, el célebre poema que Martín Adán dedicó a la monumental ciudad de piedra que ha sobrevivido a los siglos en las fronteras entre la sierra y la selva peruanas, de cuya lectura Garrido-Lecca derivó una reflexión personal traducida en no convencionales y sorprendentes sonoridades.

La *Elegía a Machu Picchu* forma parte de una etapa de intensa construcción de un lenguaje personal, del hallazgo de una voz propia, de la afirmación de una técnica de composición a la vez que de una estética que se situaba cerca de las vanguardias que signaban la composición de la posguerra, cuando ya mediaban los años 60. A esa etapa pertenecen *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas (1967) y *Antaras* (1968) para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo. El joven compositor Nicolás Rubio Amoretti, exponente de la más novel generación de compositores peruanos, nos entrega una aproximación a *Intihuatana*, caracterizada por una búsqueda expresiva que se manifiesta en el tratamiento del timbre, la temporalidad, la textura y la organización de las alturas, a partir de un enfoque analítico de tipo semiótico basado en el esquema tripartito de Nattiez y Molino: poiético, estésico y neutro. El análisis comienza con el nivel neutro, donde se describen las relaciones internas que estructuran el discurso musical de *Intihuatana* y continúa por los niveles poiético y estésico.

La meta es descubrir cómo Garrido-Lecca elabora su obra apelando a la construcción de objetos musicales como recurso central de la composición.

La tarea que se impone la musicóloga Clara Petrozzi es la de develar el recorrido de Garrido-Lecca por los territorios de la música de cámara, específicamente por el de los cuartetos de cuerda. Petrozzi considera los cinco cuartetos del compositor piurano como parte sustantiva de su catálogo, dado que en ellos se conjugan todos los recursos con los que nuestro músico construyó su obra: la especulación rítmica, la innovación tímbrica, el uso de técnicas extendidas, el sentido de la forma y de la estructura, la fusión de lo tradicional y lo vanguardista, su relación con la obra de autores de música popular como Víctor Jara y Violeta Parra y también con autores de la tradición occidental como Beethoven, Bartók y Dvorák. Petrozzi, con su conocida solvencia analítica, propone que los cuartetos, compuestos a buena distancia de años uno de otro (1961, 1967, 1987, 1991, 1999), sintetizan toda la trayectoria creadora de Garrido-Lecca.

El aspecto menos estudiado del catálogo de cualquier compositor es siempre el que confiere a la música usos ligados a otras formas de expresión: el cine o el teatro por citar algunas de esas manifestaciones. Mateo Chiarella, director de teatro con una maestría en musicología realizada en la PUCP, pone su mirada en las obras escénicas que a Celso Garrido-Lecca le tocó musicalizar. El ejemplar trabajo de Chiarella revela que para un compositor, sonorizar una obra teatral no tiene que ser una actividad ajena a las propias preocupaciones estéticas del músico y que sus resultados sonoros deben integrarse a la concepción escénica. Chiarella no sólo hace un detallado catálogo de las obras dramáticas con las cuales colaboró Garrido-Lecca, sino que se adentra en el estudio de tres de ellas: *Un caso interesante* (1956), adaptación teatral de Albert Camus sobre un texto de Dino Buzzati, *La fierecilla domada* (1958) de William Shakespeare y *Antígona* (1969) de Sófocles en la adaptación de Bertold Brecht. El estudio de Mateo Chiarella afirma, en sus propias palabras, que "la música para teatro, lejos de constituir un género menor, opera como un laboratorio estético donde confluyen pensamiento musical, contexto sociocultural y circunstancias teatrales específicas".

Mi aproximación a la Cantata Popular *Donde nacen los cóndores*, que Celso Garrido-Lecca compuso primero como música de la película *Kuntur Wachana* de Federico García y luego convirtió en una obra independiente, parte de mi cercana relación con el maestro en el Taller de la Canción Popular que fundamos en 1974, a su regreso de Chile al Perú, y la estrecha colaboración que sostuve con sus proyectos en el Conservatorio Nacional de Música durante el tiempo en que ejerció el cargo de director (1976-1979). En el artículo se explica la labor que Garrido-Lecca desarrolló en Chile como maestro y asesor de grupos como Inti Illimani, su cercanía creadora con Víctor Jara, su retorno al Perú, se describen también las circunstancias que vivía nuestro país en los años en que estaba echado a andar el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas que lideró el general Juan Velasco Alvarado y se detalla en qué medida la visión que Celso Garrido-Lecca tenía del mundo era coincidente con muchos de los objetivos de la revolución de Velasco Alvarado. El maestro desplegó toda la experiencia ganada en sus años en Chile y uno de esos frutos fue la composición de la cantata *Donde nacen los cóndores*, una consecuencia de obras como las cantatas que habían escrito Luis Advis, Gustavo Becerra y Sergio Ortega en el país del sur, dada a conocer por los músicos que integraban el Taller de la Canción Popular, especialmente por los del conjunto Vientos del Pueblo.

Los tres últimos artículos de este número de *ANTEC* son sendos trabajos sobre composiciones de la segunda y de la última etapa de Garrido-Lecca. La colaboración de Eduardo Ariel Núñez Cosco, otro joven compositor interesado en estudiar la obra de quienes le antecedieron, consiste en el examen de la *Pequeña suite peruana* (1979), una partitura

en la que el compositor tomó una serie de elementos que provienen de la tradición popular y folclórica del Perú y armó un conjunto de aires danzables, en una suerte de imaginario folclórico, diferenciando unas de otras por el carácter. Siguiendo los criterios del análisis libre de Kofi Agawu y Nicolas Cook, Núñez Cosco estudia cada una de las piezas que integran la suite: *Juego de terceras*, *Negrito de Malambo*, *Sicuri*, *Quena y antara*, *Torito de Pucará* y, por último, *Tondero*, y llega a la conclusión de que esta suite "puede entenderse como una síntesis estética del segundo periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca, en el cual la búsqueda de identidad se manifiesta mediante la reinterpretación del folclore y la integración de recursos contemporáneos en su lenguaje propio como creador musical".

El otro texto sobre la música de Garrido-Lecca es del flautista Daniel Cueto. Trata del primer movimiento de *Simpay* para guitarra sola, haciendo explícitas referencias a elementos como la "escala mestiza", las "terceras arequipeñas" y el "acorde místico" y explicando cómo, de acuerdo al título, el autor va "trenzando" esos elementos. El aporte de Cueto halló su motivación en la lectura de la tesis doctoral de Nelson Niño, el musicólogo que estudió la que él llama "tercera etapa" de Garrido-Lecca, y de la aproximación de Andrés Carrizo al *Dúo concertante para charango y guitarra.* Pero Cueto va al fondo de la obra y hace una intensa disección del movimiento inicial de *Simpay*. Además de los recursos aludidos líneas arriba, el autor del trabajo también plantea unas observaciones generales sobre la forma y la estructura temática y se enfoca en desentrañar el papel estructural que cumple cada uno de los recursos de que se vale Garrido-Lecca para legarnos una de las más interesantes obras para guitarra escritas en el Perú.

La sección de artículos de fondo la cierra la musicóloga Zoila Vega Salvatierra, co-editora de *ANTEC*, con una intensa mirada a las *Danzas populares andinas* para violín y piano, una de las obras que ha cobrado mayor difusión desde su estreno. Empero, asegura la maestra Vega, no teníamos a la mano ninguna exploración que develara los aspectos constructivos y la filiación estética de una partitura que goza de amplia aceptación en la comunidad de intérpretes, dentro y fuera de las fronteras del país. La doctora Zoila Vega se propone hacer un análisis desde una doble perspectiva: la de la analista que lee la partitura donde el compositor plasmó sus ideas musicales (estudio poiético) y los testimonios de los intérpretes que la han tocado (cerca de un estudio estésico). Sirve esto para entender la vitalidad de una doble tradición: la de las enseñanzas de Rodolfo Holzmann que sedimentaron la práctica composicional de Garrido-Lecca y los propios aportes del músico y, por otro lado, una tradición interpretativa creada a lo largo de los años que la partitura lleva circulando. En el artículo de Vega late un propósito: hacer una revisión del pasado musical inmediato, el de los nacionalismos de la primera mitad del siglo xx, el uso de fuentes procedentes de la tradición folclórico/indígena/incaica y la construcción de un imaginario sonoro, ajeno al de los nacionalistas románticos de los que, con su propia concepción de lo nacional, Garrido-Lecca marcó distancia. Más allá del ejercicio analítico de la obra, la contribución de Zoila Vega se amplía a la discusión sobre la identidad, sobre lo nacional, sobre lo peruano, sobre la música peruana y asuntos afines que vienen siendo traídos a la reflexión por lo menos a lo largo de los últimos cien años, es decir, de todo el siglo que a Garrido-Lecca le tocó vivir y convertirse en un músico fundamental de la cultura peruana.

Nuestra revista no obvia sus secciones adicionales que, en corto, se convierten en pequeñas miradas o guiños a diversos asuntos que son, o deberían serlo, de interés general. En "La antara de este número" se ofrece una foto sobre un tocador de zampoña en la fiesta de los Ayarachis de Paratía, con la debida anuencia de quien inmortalizó al intérprete en plena acciòn durante la fiesta, el fotógrafo Jesús Antonio Chunga, y se ofrece un pequeño apunte sobre una fiesta de larga data en la región sur del Perú. La sección de reseñas de libros cuenta

con dos recuentos de textos cuya lectura deviene notable para saber qué ocurre con algunos hechos sonoros en nuestro país.

Durante mi estancia en la Universidad Nacional de Música "Daniel Alomía Robles" de Huánuco, recibí la donación de uno escrito por Jonathan García Arias, *El saxofón en el Perú*, que incluye los resultados de una ejemplar investigación sobre la vital presencia de este instrumento en las bandas militares peruanas. Lo más destacable: todo lo que el libro revela sobre José Sabas Libornio, saxofonista de origen filipino, instalado en el Perú como director de bandas y autor de la *Marcha de Banderas* y de la música que acompaña la procesión anual del Señor de los Milagros.

El otro libro es *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, cuya edición a cargo del musicólogo Robert Stevenson vio la luz hace 50 años bajo el patrocinio conjunto del Instituto Nacional de Cultura y la Organización de Estados Americanos. Es uno de los más relevantes trabajos de musicología que elaboró Stevenson en torno a la música de los siglos barrocos en nuestro continente. La obra se estrenó en Lima en 1701 en ocasión de conmemorarse el primer aniversario del reinado de Felipe V de España y los dieciocho de su natalicio.

Además de conmemorarse el centenario del natalicio de Celso Garrido-Lecca, este 2026 es el décimo año de haberse publicado *ANTEC, revista peruana de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música, cuyos primeros números vieron la luz bajo la guía del maestro Omar Ponce y sus colaboradores Roxana Bada Céspedes, Alexandra Cipriani, Yerson Reyes y Ruth Mamani de los Ríos. Vaya para cada uno de ellos nuestro rendido agradecimiento por trazar la ruta que ahora nosotros recorremos. Desde el lejano 2017 en que apareció *ANTEC* 1.1, al actual 10.1, esta vez con la doctora Zoila Vega Salvatierra como editora asociada, la asistencia editorial de Joselyn Rodriguez, el apoyo del equipo que conforman Miguel Ángel Alfaro, Alexandra Cipriani y Angela Morales Ortiz y la responsabilidad editorial en mis manos, seguimos en la brega de mantener viva una revista que deseamos, con fervor, sea hoy y siempre tribuna abierta al conocimiento de la música dentro y fuera de los linderos de nuestro país.

Aurelio Tello Malpartida
Editor en jefe de *ANTEC*

DOSSIER

Centenario del nacimiento de
Celso Garrido-Lecca (1926-2025)



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

Muestra iconográfica y documental

Iconographic and Documentary Exhibition

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

Carla Levy
Investigadora Independiente
Lima, Lima, Perú
carlamajareta@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7221-7116

Como citar: Tello, A, y Levy, C. (2026). Muestra iconográfica y documental. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 19–37.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.309

01. Imágenes



Figura 1
Celso Garrido-Lecca en su primera infancia

Figura 2
Los hermanos Garrido-Lecca: Lucrecia, Luisa, Oscar, Celso, Rogelio, Mario y Arturo





Figura 3
El compositor en 1966

Figura 4
Retrato

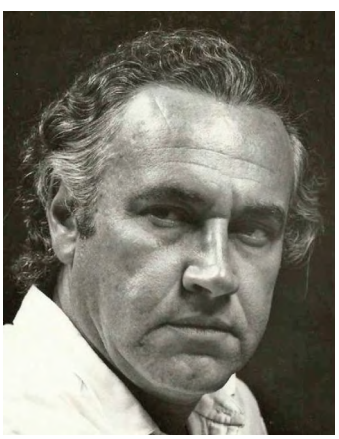


Figura 5
El compositor en el *Intihuatana*, Cusco



Figura 6
Retrato. Foto Carla Levy

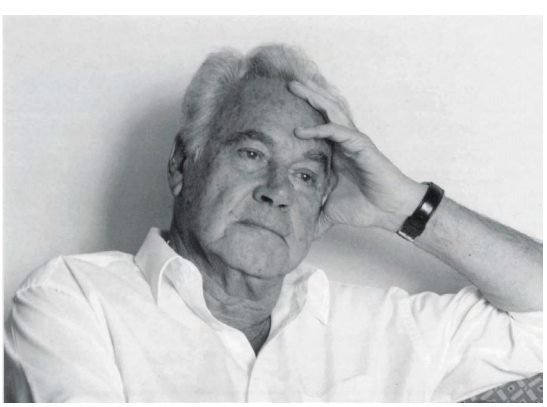
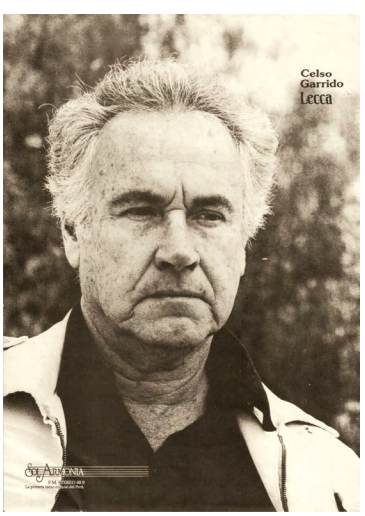


Figura 7
Cartel de Radio Sol Armonía



02. Celso Garrido-Lecca y colegas



Figura 8
Juan Orrego Salas, Celso Garrido-Lecca y Domingo Santa Cruz, entre otros

Figura 9
Compositores Fernando García, Celso Garrido-Lecca, León Schidlowski y Domingo Santa Cruz



Figura 10
Compositores peruanos de la Generación del 50: Enrique Pinilla, Luis Antonio Meza (al piano), Edgar Valcárcel, Leopoldo La Rosa, Celso Garrido-Lecca, Francisco Pulgar Vidal y Enrique Iturriaga





Figura 11
Fernando García, Celso Garrido-Lecca y Rodrigo Torres (musicólogo). Facultad de Arte de la U de Chile



Figura 12
Encuentro Latinoamericano de Compositores, Morelia y Ciudad de México, 1990: Mariano Etkin (Argentina), Jorge Sarmientos (Guatemala), Marlos Nobre (Brasil), León Biriotti (Uruguay), Alfredo del Mónaco (Venezuela), Enrique Iturriaga (Perú), Eladio Pérez González (barítono, Paraguay), Edgar Valcárcel (Perú), Celso Garrido-Lecca (Perú), Henrique Morelenbaum (Brasil), Ricardo Dal Farra (Argentina), Adina Izarra (Venezuela), Andrés Posada (Colombia), Guillermo Graetzer (Argentina), Gilberto Mendes (Brasil), Juan Blanco (Cuba), Coriún Aharonián (Uruguay) y Aurelio Tello (Perú)



Figura 13
Encuentro Latinoamericano de Compositores, Morelia y Ciudad de México, 1990: Celso Garrido-Lecca, Aurelio Tello y Edgar Valcárcel



Figura 14
Celso Garrido-Lecca y Rodrigo Torres



Figura 15
Del muro de Facebook de Inti-Illimani Histórico (Salinas, Seves, Durán), posteado el 12 de agosto de 2025. Junto al maestro Celso Garrido-Lecca, ensayando el tema "Vamos por ancho camino", de Víctor Jara. En la fotografía: Celso Garrido-Lecca, Max Berrú, José Seves, Horacio Salinas, Jorge Coulon, Horacio Durán y Ernesto Pérez de Arce.

03. Premio “Tomás Luis de Victoria”

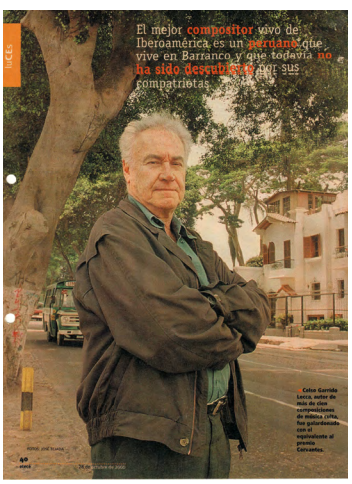


El mejor de Iberoamérica

■ Celso Garrido Lecca, el ganador del Premio Luis Victoria al Mejor Compositor de Iberoamérica, que otorga cada dos años la Sociedad General de Autores y Editores de España, no escondió su sorpresa cuando recibió laa noticia de EXPRESO la mañana del día de ayer. El galardón es considerado como el principal de música clásica de Iberoamérica, y está dotado de 60,000 dólares

Figura 16
Nota de prensa. Celso Garrido-Lecca obtuvo el Premio “Tomás Luis de Victoria”. Diario *Expreso* del 20 de octubre del 2000

Figura 17
Nota de prensa. Celso Garrido-Lecca obtuvo el Premio “Tomás Luis de Victoria”. *Luces*, 28 de octubre de 2000



El mejor compositor vivo de Iberoamérica es un peruano que vive en Barranco y que todavía no ha sido descubierto por sus compatriotas

LUCES

Celso Garrido Lecca, autor de más de cien composiciones de música, UNA, fue galardonado con el equivalente al premio Cervantes.



LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES
Y
FUNDACION AUTOR

al compositor
CELSO GARRIDO-LECCA

ganador del
III PREMIO IBEROAMERICANO DE LA MÚSICA
"TOMÁS LUIS DE VICTORIA" 2000

D. MANUEL DE ELIAS
Presidente del Jurado

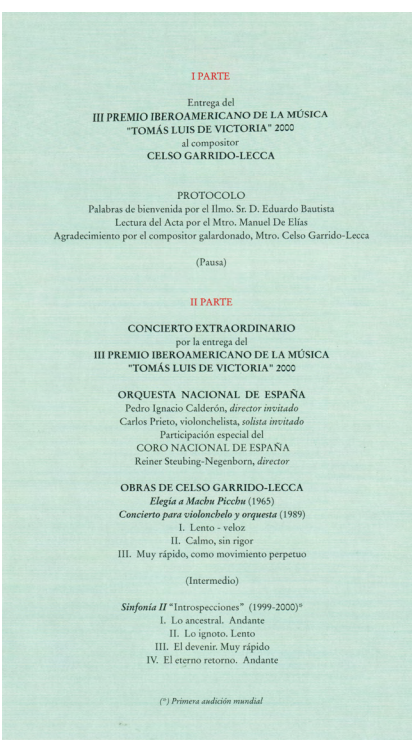
D. EDUARDO BAUTISTA
Presidente del Consejo de Dirección SGAE

Figura 18
Diploma otorgado por la Sociedad General de Autores y Editores de España a Celso Garrido-Lecca por haber obtenido el Premio “Tomás Luis de Victoria”



Figura 19
Ceremonia de entrega del Premio "Tomás Luis de Victoria". Entre otros, aparecen Manuel De Elías, presidente del jurado, Celso Garrido-Lecca, ganador del premio, Eduardo Bautista, Presidente de la SGAE, Fernando García Arancibia y Alfredo Rugeles, miembros del jurado

Figura 20
Interior del programa de mano del concierto durante la entrega del Premio "Tomás Luis de Victoria" a Celso Garrido-Lecca



I PARTE

Entrega del
III PREMIO IBEROAMERICANO DE LA MÚSICA
"TOMÁS LUIS DE VICTORIA" 2000
al compositor
CELSO GARRIDO-LECCA

PROTOCOLO
Palabras de bienvenida por el Ilmo. Sr. D. Eduardo Bautista
Lectura del Acta por el Mtro. Manuel De Elías
Agradecimiento por el compositor galardonado, Mtro. Celso Garrido-Lecca

(Pausa)

II PARTE

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
por la entrega del
III PREMIO IBEROAMERICANO DE LA MÚSICA
"TOMÁS LUIS DE VICTORIA" 2000

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Pedro Ignacio Calderón, *director invitado*
Carlos Prieto, violonchelista, *solista invitado*
Participación especial del
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Reiner Steubing-Negenborn, *director*

OBRAS DE CELSO GARRIDO-LECCA
Elegía a Machu Picchu (1965)
Concierto para violoncbelo y orquesta (1989)
I. Lento - veloz
II. Calmo, sin rigor
III. Muy rápido, como movimiento perpetuo

(Intermedio)

Sinfonía II "Introspecciones" (1999-2000)*
I. Lo ancestral. Andante
II. Lo ignoto. Lento
III. El devenir. Muy rápido
IV. El eterno retorno. Andante

(*) Primera audición mundial



Figura 21
Portada del programa de mano del concierto durante la entrega del Premio "Tomás Luis de Victoria" a Celso Garrido-Lecca
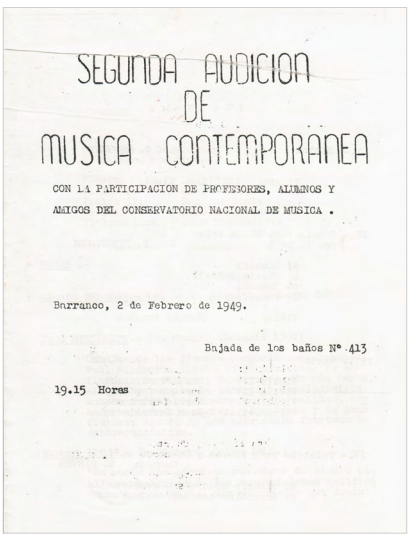
UNA NOTA

En general, a los músicos se nos acusa de estar ajenos a los acontecimientos políticos y sociales del mundo y de vivir a espaldas a la realidad. Vivimos abstraídos en nuestro mundo a veces demasiado demandante del rigor técnico y de las exigencias del propio oficio musical.

Pero deseo referirme en esta ocasión a aquello que en América Latina afecta a los artistas creadores de manera singular; es decir, a las convulsiones sociales y las relaciones con el mundo desarrollado en la hora actual. A mí me tocó vivir en Chile en el golpe militar de Pinochet, país donde radiqué cerca de 25 años. Pasé la experiencia de ver y sentir a un ejército de ocupación en su propio país, con todos los agravantes de exterminio de un enemigo nacional. Luego en el Perú, donde hubo una guerra contra el terrorismo y donde por circunstancias imprevisibles, casi surrealistas, estuve involucrado en un acontecimiento, por cierto, totalmente ajeno a mí. Es así como, por ejemplo, en el Perú hemos tenido un presidente de nacionalidad japonesa: el ingeniero Alberto Fujimori que, en estos últimos diez años, entronizó una dictadura solapada de facinerosos y narcotraficantes, que se apoderaron de todas las instancias del gobierno. Hoy día, con una esperanza todavía incipiente, deseamos recuperar el sentido de los valores cívicos y no caer en el escepticismo, por no decir pesimismo. Nuestra crisis es profunda. No se trata de esperar hombres salvadores de futuros: no creo en ellos. Lo primordial es ver cómo se restituyen los valores espirituales de un pueblo engañado y desmoralizado. Y es necesario un tiempo muy largo para restañar una herida tan profunda. Hasta hace muy poco, el trastrueque de valores en mi país era tan grande, que se podía resumir en la frase "todo se compra y todo se vende". Es la deformación materialista del mundo contemporáneo, en especial de los países desarrollados, preocupados excesivamente por su bienestar y con una praxis eminentemente economicista de formación que ejerce una influencia negativa en el tercer mundo, al imponernos políticas económicas de tabla rasa. Uno de los factores que se ahonda en nuestros países pobres con estas políticas impuestas, es la nula disposición de los gobiernos latinoamericanos para apoyar a la cultura y al arte, elementos primordiales para la elevación espiritual de sus pueblos. No ven que, en buena cuenta, nuestras crisis son, sobre todo, crisis espirituales de valores éticos. Con esto no niego el atraso, ni la pobreza inmisericorde que nos golpea día a día. Pero qué hacen los dirigentes al dilapidar o enriquecerse a costa de los escasos recursos de un país pobre. Como escribe el escritor Soljenitzyn: "el declinar del valor es particularmente sensible en la clase dirigente y en la intelectual dominante, y de ahí la impresión de que el valor ha desertado en toda sociedad". ¿Qué puede hacer un compositor cuya función es crear valores culturales, en sociedades con crisis morales y económicas tan agudas, donde los gobiernos soslayan lo cultural dentro de un espejismo fáctico? A mi modo de ver, sólo le queda seguir en su tarea creativa cotidiana y olvidada, consciente de que su función social es crear futuro. Sí, señores; desde hace tiempo pienso que un artista debe contribuir, tratando de dar lo mejor de sí en sus creaciones, a la restitución de una dignidad perdida. Porque, reitero, el problema es esencialmente, un problema del espíritu. Y el arte es el aprendizaje para de nuevo ser humanos.

Celso Garrido-Lecca

04. Conciertos varios


SEGUNDA AUDICION
DE
MUSICA CONTEMPORANEA

CON LA PARTICIPACION DE PROFESORES, ALUMNOS Y
AMIGOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA .

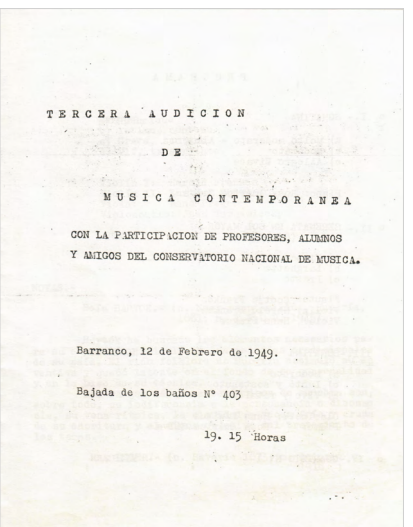
Barranco, 2 de Febrero de 1949.

Bajada de los baños Nº 413

19.15 Horas

Figura 22
Programa de mano del concierto de música contemporánea de la Agrupación Espacio (1949)

Figura 23
Programa de mano del concierto de música contemporánea de la Agrupación Espacio (1949)


TERCERA AUDICION

DE

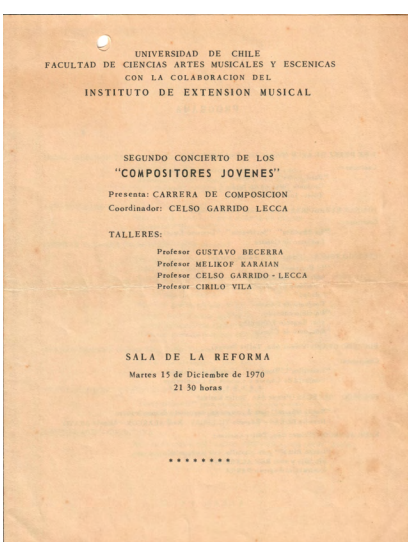
MUSICA CONTEMPORANEA

CON LA PARTICIPACION DE PROFESORES, ALUMNOS
Y AMIGOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.

Barranco, 12 de Febrero de 1949.

Bajada de los baños Nº 403

19. 15 Horas


UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS ARTES MUSICALES Y ESCENICAS
CON LA COLABORACION DEL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

SEGUNDO CONCIERTO DE LOS
"COMPOSITORES JOVENES"
Presenta: CARRERA DE COMPOSICION
Coordinador: CELSO GARRIDO LECCA

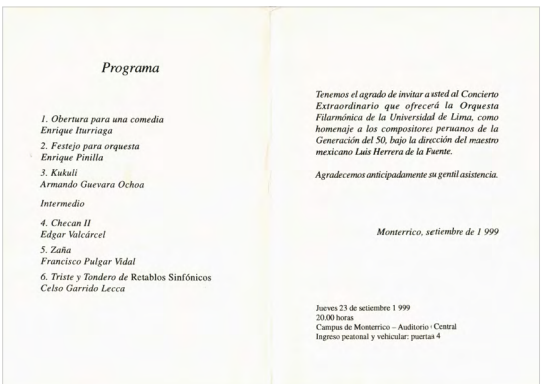
TALLERES:

Profesor GUSTAVO BECERRA
Profesor MELIKOF KARAIAN
Profesor CELSO GARRIDO - LECCA
Profesor CIRILO VILA

SALA DE LA REFORMA
Martes 15 de Diciembre de 1970
21 30 horas

.....

Figura 24
Programa de mano del concierto de los alumnos de la carrera de Composición de la Facultad de Ciencias, Artes Musicales y Escénicas de la U. de Chile (1970)



Programa

1. Obertura para una comedia
Enrique Iturriaga
2. Festejo para orquesta
Enrique Pinilla
3. Kukuli
Armando Guevara Ochoa

Intermedio

4. Checan II
Edgar Valcárcel
5. Zaña
Francisco Pulgar Vidal
6. Triste y Tondero de Retablos Sinfónicos
Celso Garrido Lecca

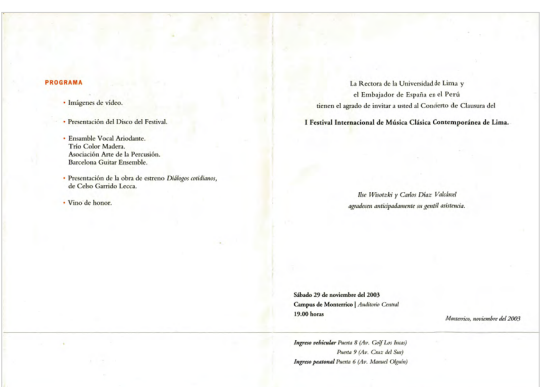
Tenemos el agrado de invitar a usted al Concierto Extraordinario que ofrecerá la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima, como homenaje a los compositores peruanos de la Generación del 50, bajo la dirección del maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente.

Agradecemos anticipadamente su gentil asistencia.

Monterrico, setiembre de 1 999

Jueves 23 de setiembre 1 999
20.00 horas
Campus de Monterrico – Auditorio Central
Ingreso peatonal y vehicular: puertas 4

Figura 25
Programa de mano del concierto de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima (1999)



PROGRAMA

- Imágenes de video.
- Presentación del Disco del Festival.
- Ensamble Vocal Asiodante.
  Trío Color Madera.
  Asociación Arte de la Percusión.
  Barcelona Guitar Ensemble.
- Presentación de la obra de estreno *Diálogos cotidianos*, de Celso Garrido Lecca.
- Vino de honor.

La Rectora de la Universidad de Lima y
el Embajador de España en el Perú
tienen el agrado de invitar a usted al Concierto de Clausura del

I Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima.

Ilse Wisotzki y Carlos Díaz Valcárcel
agradecen anticipadamente su gentil asistencia.

Sábado 29 de noviembre del 2003
Campus de Monterrico | *Auditorio Coaxial*
19.00 horas

Monterrico, noviembre del 2003

***Ingreso vehicular** Puerta 8 (Av. Golf Los Incas)*
Puerta 9 (Av. Cuzz del Sur)
***Ingreso peatonal** Puerta 6 (Av. Manuel Olguín)*

Figura 26
Programa de mano del concierto de clausura del I Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima (2003)



EMBAJADA DE CHILE

Municipalidad Metropolitana de Lima

Conservatorio de Música

El Embajador de la República de Chile,
el Alcalde de la Municipalidad Metropolitana de Lima y
la Directora General del Conservatorio Nacional de Música
tienen el agrado de invitar a usted
al concierto que ofrecerá la Orquesta Sinfónica del CNM
bajo la dirección del maestro Winfried Mitterer,
en homenaje al centenario del nacimiento del poeta chileno Pablo Neruda.

El concierto comprende el estreno en Lima de "Epitafio encendido"
para narrador y orquesta de Celso Garrido-Lecca con texto de Pablo Neruda,
y obras de Héctor Berlioz y Edvard Grieg.

Participan Jorge Chiarella en la narración y la pianista Enriqueta Rojas.

Juan Pablo Lira Bianchi, Luis Castañeda Lossio y Lydia Hung Wong,
agradecen su gentil asistencia.

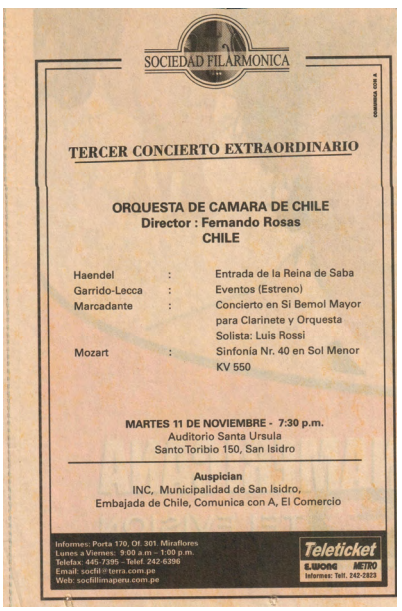
Lugar: Teatro Segura
Día: Lunes 25 de octubre
Hora: 7:30 p.m.
Jirón Huancavelica 265,
Lima - Perú

Lima, octubre de 2004.

Brindis de honor

Figura 27
Programa de mano del concierto de homenaje a Pablo Neruda con el estreno de *Epitafio encendido* de Celso Garrido-Lecca

05. Prensa


SOCIEDAD FILARMONICA

TERCER CONCIERTO EXTRAORDINARIO

ORQUESTA DE CAMARA DE CHILE
Director : Fernando Rosas
CHILE

Haendel	:	Entrada de la Reina de Saba
Garrido-Lecca	:	Eventos (Estreno)
Marcadante	:	Concierto en Si Bemol Mayor para Clarinete y Orquesta Solista: Luis Rossi
Mozart	:	Sinfonía Nr. 40 en Sol Menor KV 550

MARTES 11 DE NOVIEMBRE - 7:30 p.m.
Auditorio Santa Ursula
Santo Toribio 150, San Isidro

Auspician
INC, Municipalidad de San Isidro,
Embajada de Chile, Comunica con A, El Comercio

Informes: Porta 170, Of. 301 Miraflores
Lunes a Viernes: 9:00 a.m. – 1:00 p.m.
Telefax: 445-7395 - Telef. 242-6399
Email: socfil@terra.com.pe
Web: socfilimaperu.com.pe

Teleticket
EL WONG METRO
Informes: Telf. 242-2823

Figura 28
Cartelera de prensa del estreno de *Eventos* de Celso Garrido-Lecca en la temporada de la Sociedad Filarmónica. (1997)

Figura 29
Nota de prensa del estreno de la cantata *Donde nacen los cóndores* (1977)


"Taller de Canción Popular"

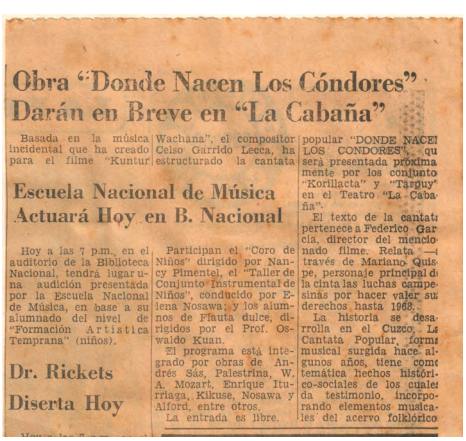
Cantata Popular "Donde Nacen los Cóndores"
Estrenan Próxima Semana en Teatro 'La Cabaña'

El próximo martes 29, en "La Cabaña", se estrenará el estreno de la Cantata Popular "Donde Nacen los Cóndores" del compositor peruano Celso Garrido Lecca. Esta "Cantata" está basada en la música incidental que Garrido Lecca ha creado para la película "Kuntur Wachana".

El texto pertenece a Federico García (director de la película aludida). En él a través de Mariano Quispe, se relata las luchas campesinas hasta el advenimiento de la Reforma Agraria en 1969.

La Cantata Popular es una forma musical, surgida en Latinoamérica desde algunos años, que con temática un hecho histórico — social del actual da testimonio incorporando elementos musicales del folklore.

En la ejecución de esta "Cantata" participan los grupos musicales "Taruppuy" y "Korillacta", bajo la dirección escénica de Alonso Alegría A. y Raquita.


Obra "Donde Nacen Los Cóndores" Darán en Breve en "La Cabaña"

Basada en la música incidental que ha creado para el filme "Kuntur Wachana", el compositor Celso Garrido Lecca, ha estructurado la cantata popular "DONDE NACEN LOS CONDORES", que será presentada próximamente por los conjunto "Korillacta" y "Targuy" en el Teatro "La Cabaña".

El texto de la cantata pertenece a Federico García, director del mencionado filme. Relata —a través de Mariano Quispe, personaje principal de la cinta las luchas campesinas por hacer valer sus derechos hasta 1968.

La historia se desarrolla en el Cuzco. La Cantata Popular, forma musical surgida hace algunos años, tiene como temática hechos histórico-sociales de los cuales da testimonio, incorporando elementos musicales del acervo folklórico

Escuela Nacional de Música Actuará Hoy en B. Nacional

Hoy a las 7 p.m., en el auditorio de la Biblioteca Nacional, tendrá lugar una audición presentada por la Escuela Nacional de Música, en base a su alumnado del nivel de "Formación Artística Temprana" (niños).

Participan el "Coro de Niños" dirigido por Nancy Pimentel, el "Taller de Conjunto Instrumental de Niños", conducido por Elena Nosawa, y los alumnos de Flauta dulce, dirigidos por el Prof. Oswaldo Kuan.

El programa está integrado por obras de Andrés Sás, Palestrina, W. A. Mozart, Enrique Iturriaga, Kikuse, Nosawa y Alford, entre otros.

La entrada es libre.

Dr. Rickets Diserta Hoy

Figura 30
Nota de prensa del estreno de la cantata *Donde nacen los cóndores* (1977)


Comercio 28/1/78

Cultural Pág. 23

Repondrán Cantata Popular

Los conjuntos Tarpuy y Korillacta, intérpretes del folklore peruano y latinoamericano, repondrán la cantata popular "Donde nacen los cóndores", estrua-

Figura 31
Nota de prensa de la reposición de la cantata *Donde nacen los cóndores* (1978)

Figura 32
Nota de prensa de la temporada de conciertos con obras de los compositores de la Generación del 50


C8 17/SET./90

CULT

Destacados compositores participarán en ciclo musical

Por primera vez se reunirá a cinco destacados compositores nacionales de la generación del 50. Se trata de un ciclo musical, organizado por el Instituto Goethe, en el que participarán Armando Guevara Ochoa, Edgar Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal, Celso Garrido Lecca y Enrique Iturriaga. Se realizará del 27 de este mes al 21 de noviembre.

La obra de los mencionados autores será presentada al público por ellos mismos en cinco fechas. En cada una, el músico dará a conocer aspectos de su trabajo, explicará su concepción musical, su posición estética, y presentará su obra. Se incluirán estrenos en vivo con ejecutantes y las obras sinfónicas en grabaciones. Los asistentes podrán hacer preguntas, y así conocer de cerca al compositor y su música.

Informó el director del Goethe, Ralf Eppeneder, que se había elegido a los músicos de los años 50, porque es una generación muy rica por la variedad de sus estilos y orientaciones estéticas, sumamente valiosa no sólo para la música, sino también para las demás artes y letras en el país.

Guevara Ochoa, cuzqueño, que ha ofrecido conciertos íntegramente dedicados a sus obras, en diversas salas del mundo, ha dirigido orquestas sinfónicas rusas, checas y chinas. Destacan entre sus composiciones -más de 400- las tres sinfonías heroicas: 'Junín y Ayacucho', 'A Grau', 'A la Batalla de Arica'.

Las composiciones de Valcárcel, nacido en Puno, abarcan obras orquestales, de cámara, vocales e instrumentales, así como música electrónica. Destacan 'Fisiones' 'Responso a un Karabotas' 'Hanacpachap' y las series 'Flor de Sancay', 'Checán' así como los 'Homenajes'. Ganador de múltiples distinciones, es además pianista.

Pulgar Vidal, de Huánuco, es autor de numerosas obras para instrumentos solos, conjuntos de cámara, coro, orquesta, así como conciertos para piano y violín. Obtuvo los premios nacionales de composición por su Cuarteto No. 1 para Cuerdas y Sonata para Piano, en 1954 y 1959, respectivamente.

La producción de Garrido Lecca, piurano, ex director de la Escuela Nacional de Música, abarca obras de cámara y sinfónica, ejecutada en numerosos conciertos y festivales de América y Europa. Entre las composiciones más relevantes, figuran 'Intihuatana' para cuarteto de cuerdas, 'Antaras' para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, 'Laúdes' y 'Elegía a Machu Picchu', ambas para orquesta.

De la obra de Enrique Iturriaga, ganador de varios premios nacionales e internacionales, destacan 'Canción y Muerte de Rolando', una suite, 'Homenaje a Stravinsky', 'Obertura para una comédia' y 'Tres canciones para coro y orquesta', todas para orquesta. También, 'Llamadas y fuga para un Santiago', obra para metales.

Este importante ciclo permitirá apreciar a los compositores como pedagogos e intérpretes, y será muy interesante el diálogo que entablen con el público. Guevara se presentará el 26 del presente; Valcárcel, el 10 de octubre; Pulgar Vidal, el 24 del mismo mes; Garrido Lecca, el 7 de noviembre, y el 21 de ese mes, Iturriaga.

Compositores de la generación del '50, de izq. a der. Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal, Celso Garrido Lecca, Armando Guevara Ochoa y Edgar Valcárcel.

06. Reconocimientos



SOCIEDAD FILARMONICA DE LIMA

Mención Honrosa

A Celso Garrido Lecca

EN RECONOCIMIENTO a la Obra "Canciones de Hogar"

Concurso Internacional de Composición Musical 85° Aniversario

LIMA, Octubre 1992

PRESIDENTE

Figura 33
Diploma de la Sociedad Filarmónica de Lima por la obra *Canciones de hogar*



XIII FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

Se confiere Primera Distinción

a la obra Canciones de Hogar

de Celso Garrido Lecca

En Santiago, a 20 de Enero de 1998.

Asociación Nacional de Compositores

Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD)

Consejo Chileno de la Música

Figura 34
Diploma del XIII Festival de Música Chilena por la obra *Canciones de hogar*

07. Discografía



Figura 35
CD del Premio "Tomás Luis de Victoria" con obras de Celso Garrido-Lecca
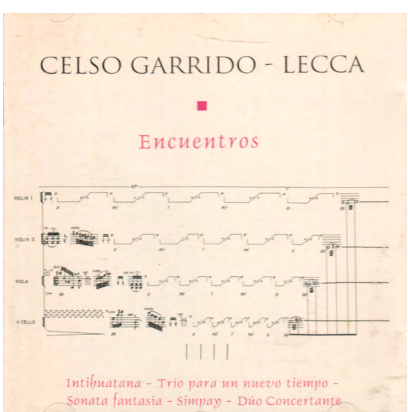


Figura 36
CD *Encuentros* con obras de cámara de Celso Garrido-Lecca



Figura 37
CD *Retablos sinfónicos* con obras orquestales de Garrido-Lecca



Figura 38
CD con la grabación en vivo de *El movimiento y el sueño* de Celso Garrido-Lecca por la OSN del Perú



Figura 39
CD de la Orquesta de la Radio de Noruega con obras de Celso Garrido-Lecca

08. Sus partituras

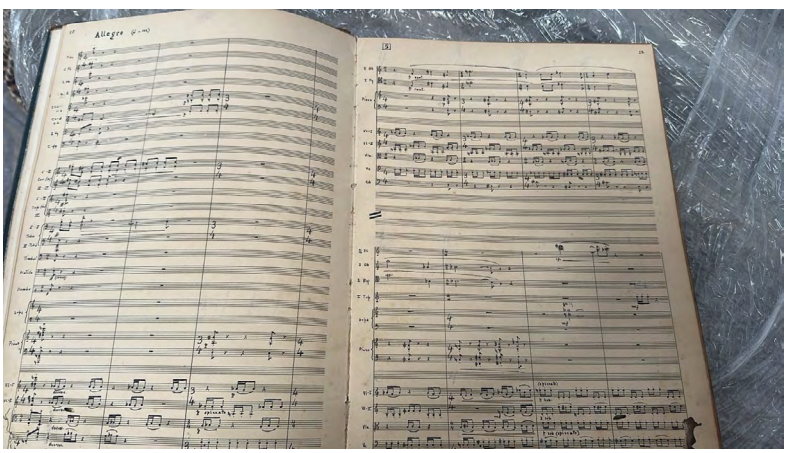


Figura 40
Manuscrito de la *Sinfonía n.º 1* de Garrido-Lecca
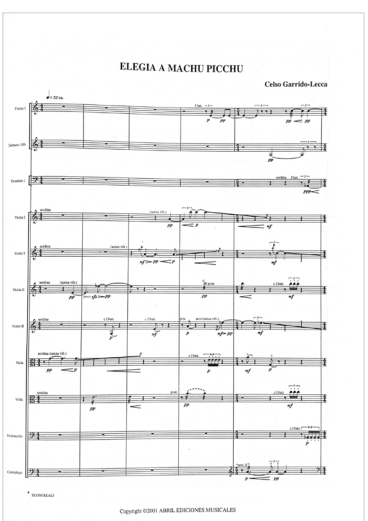


Figura 41
Elegía a Machu Picchu para orquesta
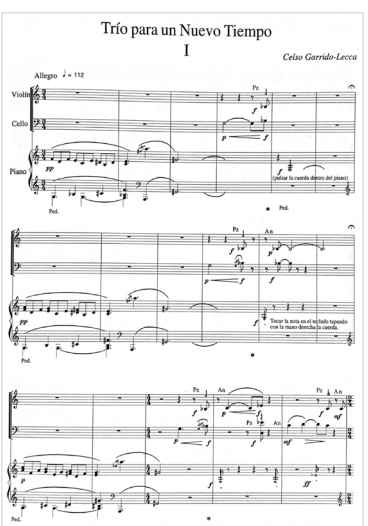


Figura 42
Trío para un nuevo tiempo
para violín, chelo y piano
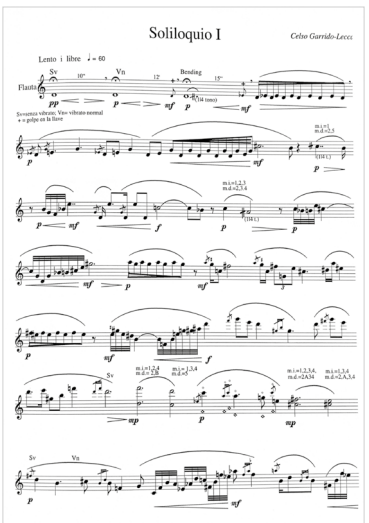


Figura 43
Soliloquio I para flauta
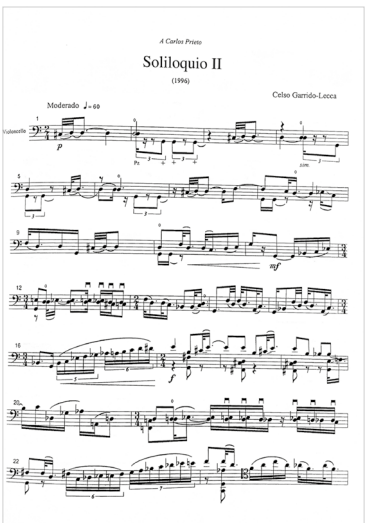


Figura 44
Soliloquio II para violonchelo
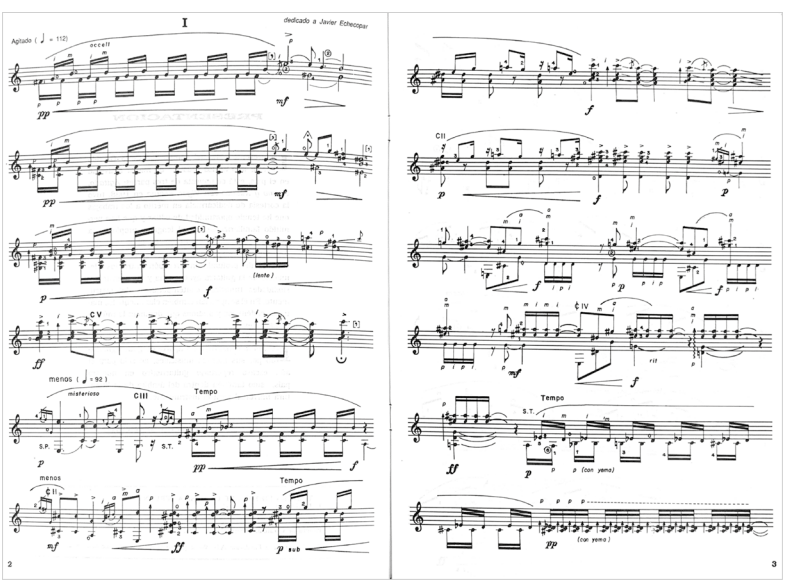


Figura 45
Simpay para guitarra
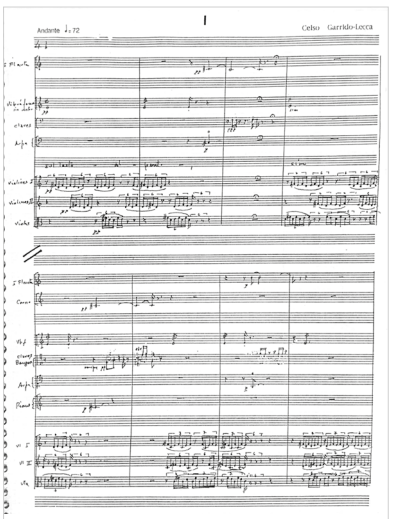


Figura 46
Secuencias para violín y orquesta
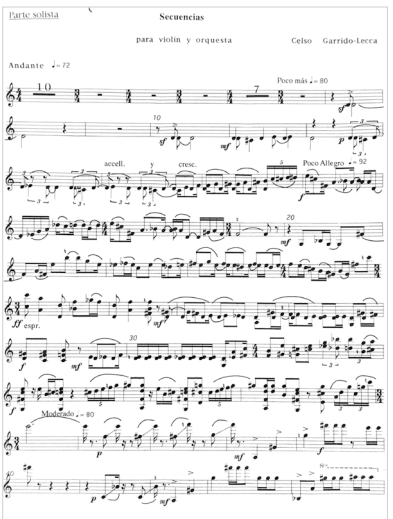


Figura 47
Secuencias para violín y orquesta, parte solista
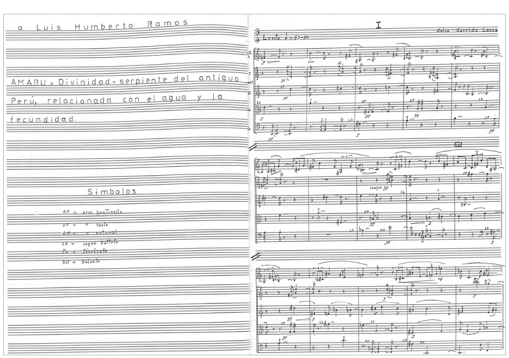


Figura 48
Amaru para clarinete y cuarteto de cuerdas
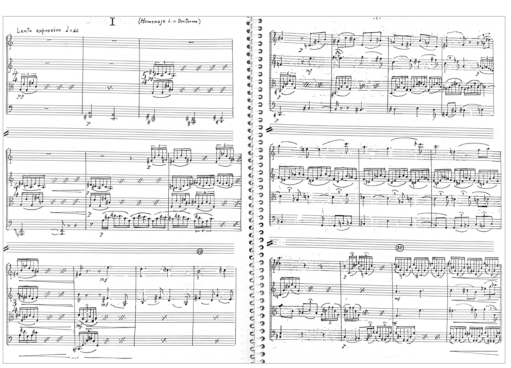


Figura 49
Cuarteto n.º 3 "Encuentros y homenajes"
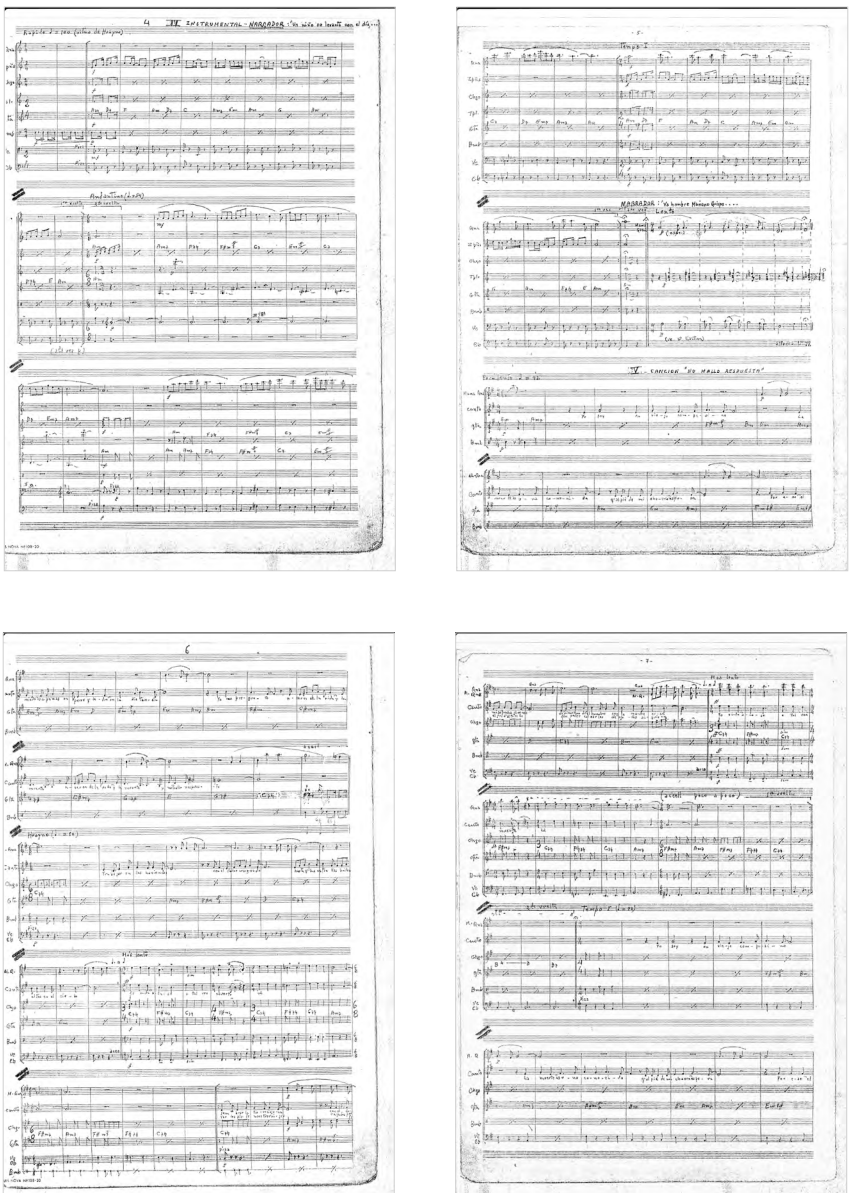


Figura 50
Páginas manuscritas de la cantata *Donde nacen los cóndores.*

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

Músicos latinoamericanos rememoran a Garrido-Lecca

Celso Garrido-Lecca in the Memory of Latinoamerican Musical Community

Como citar: Bitrán, A., Izarra, A., Velarde, N., Rivera, R., Hart-Bedoya, M., Cardona, A., Orlandini, L., Valcárcel, F., Aguilar, L., Posada, A., Cuentas, S., Echecopar, J., Cordero, C., Carrasco, F., & Rugeles, A. (2026). Músicos latinoamericanos rememoran a Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 39-47.



Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.310

La obra de Garrido-Lecca representa para mí el trabajo de uno de los compositores latinoamericanos más importantes del siglo xx. La magistral fusión de la música de vanguardia europea con los ritmos y armonías del Perú que permea en gran parte de su obra, crea una atmósfera única, sugerente y muy atractiva para el oyente.

Álvaro Bitrán
Chelista del Cuarteto Latinoamericano

En un paseo por un zoológico durante uno de los varios festivales en donde coincidimos Celso y yo, él filosofaba sobre las obras de nuestros colegas contemporáneos y me decía: "Adina, existen obras malas, bueno sí, una obra mala; luego existen muchas obras buenas, de calidad, importantes; y luego están las obras que me dan envidia. ¡Esas son las mejores!".

Adina Izarra
Compositora venezolana
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

A mí, que empecé en la música con la movida del rock subterráneo de los años 80, la música de Celso Garrido-Lecca me cambió la vida pues, al escucharla, me di cuenta que un compositor peruano podía expresarse haciendo uso de las sonoridades que forman parte de su imaginario musical y utilizando los recursos técnicos de la música contemporánea, pero sin tener que seguir recetas o indicaciones sobre cómo debe sonar su música, sino siendo sincero y consecuente con su propia propuesta musical.

Nilo Velarde
Compositor peruano
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

Celso comenzó siendo mi maestro en los años 70 y 80. Hubo una etapa de seguimiento y de admiración mutua luego, para convertirse en un gran amigo en los últimos veinte años de su vida. Nos reuníamos a conversar de música, política y de nuestras vidas, tomando un café, cada vez que podíamos, en su departamento, en el Haití o en cualquier otro lugar...

Rudy Rivera
Cantautor
Director del grupo Puka Sonqo

Conozco muchas de las obras de Celso Garrido-Lecca, tanto para orquesta como para solos y música de cámara. Además trabajé directamente con él en el Perú y en los Estados Unidos, y grabé varias de sus obras tanto con la Orquesta Sinfónica de Fort Worth, en Texas, y con la Orquesta de la Radio de Noruega. La música de Celso Garrido-Lecca tiene muchísimo valor dada su creatividad original y con una técnica de composición impecable.

Miguel Hart-Bedoya González
Director de orquesta

Celso Garrido-Lecca es uno de los grandes compositores latinoamericanos de todos los tiempos. Para mí fue siempre una inspiración, por la calidad de su obra, su compromiso político y su actividad en el campo de la música popular (incluyendo su trabajo con Víctor Jara). Tuve la suerte de escuchar en muchas ocasiones su segundo cuarteto de cuerdas con la interpretación del Cuarteto Latinoamericano. También me encanta su *Primera sinfonía* y, como guitarrista, aprecio sobremanera su *Dúo concertante para charango y guitarra* y su *Concierto para guitarra*.

Alejandro Cardona
Compositor costarricense
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

He tenido el privilegio de conocer muy de cerca la obra del maestro Celso Garrido-Lecca y de interpretar una gran cantidad de sus obras para guitarra. Su aporte tiene que ver con una concreción de un lenguaje altamente idiomático y un aporte estético único donde modernidad y tradición se dan la mano sin conflicto alguno. Desde su obra *Simpay* para guitarra sola hasta el Concierto para guitarra y orquesta podemos encontrar una gran cantidad de obras de cámara para diferentes formatos donde el compositor exploró de manera muy certera en el alma de nuestras tradiciones con un ropaje sonoro original y contundente. Su aporte a nivel latinoamericano trasciende las fronteras de Chile y Perú y lo instala como un compositor esencial de nuestra cultura regional.

Luis Orlandini
Concertista de guitarra
Profesor de la Universidad de Chile y de la PUCC
Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes

Compartí con el maestro Garrido-Lecca los años de mi etapa formativa en el Conservatorio Nacional de Música. Recuerdo que sus lecciones incidían abiertamente en la importancia de la articulación de un discurso expresivo, en el respeto y necesidad de exploración de las obras de los grandes maestros del pasado, en la búsqueda de la gran línea sonora a gran escala o puntos estructurales de referencia en el proceso creativo. Valoraba la honestidad en nuestras propuestas. Se podría decir que la belleza y la verdad fueron sus pilares. Aprendimos de su obra una actitud de compromiso ante la responsabilidad que conlleva la labor del compositor latinoamericano. Esta visión heroica enmarcada en tiempos de crisis fue su forma de hacer política. Nunca como con él se había dado un primer contacto tan descarnado con la realidad musical nacional, como cuando impulsó, desde su cargo de director del Conservatorio, el acercamiento a las raíces populares que pretendió la profesionalización del artista popular y, muy significativamente por otro lado, la toma de conciencia del estudiante académico ante su realidad circundante.

Fernando Valcárcel
Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú

Para mí, la obra de Celso Garrido-Lecca representa, ante todo, una profunda honestidad creativa. Abordó las técnicas y estéticas de los lenguajes vanguardistas de su tiempo con plena conciencia histórica, pero siempre desde una mirada propia, sin concesiones ni imitaciones.

Su incursión en la música para cine y teatro revela la amplitud y versatilidad de su pensamiento musical, rasgo que lo distingue dentro de los compositores de su generación.

Asimismo, su compromiso social y político lo llevó a replantear de manera coherente su estética y su lenguaje, orientando su creación hacia una música destinada a las grandes mayorías, a oyentes reales y concretos. Este compromiso, asumido con absoluta sinceridad, hizo que su música adquiriera un profundo arraigo popular, sin perder rigor ni calidad artística.

Por todo ello, su presencia en la historia de la música peruana y latinoamericana resulta fundamental y representativa, y su legado continuará siendo una referencia estimulante para las nuevas generaciones de compositores.

Luis David Aguilar
Compositor peruano
Director de la *Guía de Arte de Lima*

Celso es, sin duda, una de las figuras más prominentes y destacadas en la música artística en América Latina. Ganador del Premio Iberoamericano de Composición "Tomás Luis de Victoria" en 2000. (Tuve el honor de compartir con él, como jurados, en la siguiente versión de 2001). De su música de cámara estrenamos en Medellín, Colombia, un par de sus obras: *Danzas populares andinas* y *Trío para un nuevo tiempo*, en el marco del Encuentro de Música de la Universidad EAFIT que organicé durante varios años.

Además, conozco varias de sus obras sinfónicas, entre ellas, la *Sonata Fantasía* para chelo y orquesta, la cual escuché en Morelia, en el Gran Festival de las Artes de México, en 1990. En esa ocasión compartí con él el programa con mi obra *Obertura para un concierto*.

Fuera de la calidad de sus obras, Celso fue un gran pedagogo, tanto en su país como en Santiago de Chile, adonde viajaba con frecuencia.

Viví con él grandes momentos musicales y de amistad en festivales y encuentros de música en Caracas, Xalapa, Morelia y Ciudad de México. Una persona de alta calidad humana; gran contertulio, afectuoso, inteligente y sincero. Fue siempre maravilloso compartir con él.

Andrés Posada Saldarriaga
Compositor, docente, gestor
Premio Excelencia docente Universidad EAFIT
Profesor pensionado Universidad EAFIT
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

Conocí la obra de Celso Garrido-Lecca cuando empecé mis estudios en el Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música) y desde entonces ha sido para mí como un faro: una guía sobre cómo resolver el problema de escribir música contemporánea con un característico color peruano, con solidez técnica y gran contenido emocional e intelectual. Creo que ha tenido un efecto similar en toda mi generación y nunca nos alcanzarán las palabras para expresar lo que su trabajo representa para todos nosotros.

El trabajo de Celso Garrido-Lecca va más allá de su corrección técnica y su dominio de la composición; es también una propuesta sólida sobre cómo asumir una identidad latinoamericana positiva dentro de una tradición musical con un fuerte componente eurocentrista. En ese sentido, más allá de las partituras, su música se suma al conjunto de voces que trabajan desde hace décadas por la creación de un canon latinoamericano auténtico y robusto. Debemos honrar su trabajo con la difusión constante de su música.

Sadiel Cuentas
Compositor peruano
Director del Festival Musicantes

La calidad, profundidad y consistencia de su obra le ha valido un reconocimiento que alcanza diferentes continentes. Además de los distintos premios recibidos en su extensa trayectoria, es uno de los compositores latinoamericanos que ha sido más interpretado, grabado y difundido a nivel global. En lo referido a los aspectos formativos, le tocó ser jefe del Departamento Académico de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, así como presidente de la Asociación Nacional de Compositores, en dos oportunidades. En el Perú, además de impartir valiosos cursos y seminarios de composición y orquestación, fue director del Conservatorio Nacional, así como creador e impulsor del Taller de la Canción Popular, del cual surgieron notables grupos de música popular urbana. Garrido-Lecca es el artista que logra fusionar el espíritu peruano y latinoamericano con las nuevas formas de composición, innovando y creando un lenguaje musical habitado por una estética propia.

Javier Echecopar
Guitarrista peruano

El proceso cultural y político que vivía Chile entre los años 60 y 70, fue el singular escenario histórico en que Celso Garrido-Lecca participó como músico y también como entusiasta colaborador de los cambios que ocurrían en ese período.

En esos años como compositor logró, como un sueño colectivo, que el legado de Webern abrazara los vestigios de la cultura nazca tiñéndose de colores andinos, rescatando sus melotipos y su pentafonismo. Su experimentación lingüística en los instrumentos, además, puso de relieve las búsquedas timbrísticas propias de aquellos años en las vanguardias europeas con las experiencias colorísticas del continente andino. La voluntad progresista de ir al encuentro de una identidad latinoamericana dejó una huella, sin duda, que hasta hoy es un ejemplo y un punto de referencia.

Por otra parte, la energía revolucionaria ocurrente en Latinoamérica y la inmediatez de sus logros ocuparon un lugar preponderante en los propósitos culturales de la juventud y su ideario social. Esta coyuntura impulsó tanto en estas tierras como en la llamada Norteamérica, a incorporar los lenguajes y las técnicas comunicativas de la sociedad como vehículo semántico de transmisión urgente de un proyecto de cambio y transformación.

Así entonces, nace el canto nuevo y su asociación, entre otros asuntos, con la tonalidad y sus adherencias formales. Desde Estados Unidos la poesía de Peter, Paul and Mary, Joan Baez, Bob Dylan, y más nítidamente la trova y la nueva trova que surgen originadas en las nacientes revoluciones del continente y que dan sabor e inspiración al imaginario poético en los intelectuales y artistas de esa época. Canto a lo divino, canto a lo humano, poesía, Violeta, teatro, música, en fin, toda nuestra tradición patrimonial, alimentan la participación de nuestro compositor en un icónico trabajo que junto a Víctor Jara, Inti Illimani, el Ballet Nacional Chileno y la Orquesta Sinfónica de Chile, dan origen a "Los Siete Estados", obra colectiva que vio interrumpida su conclusión por el Golpe de Estado Cívico Militar.

Considero, hoy en día, que lo más notable de esa experiencia no fue solo su resultado, sino el intento de trabajar con otros, en un proyecto común, donde las individualidades tienden a desaparecer dando paso al pensamiento conjunto, a la conjugación del "nosotros".

Pienso, finalmente, que Celso Garrido-Lecca, peruano y chileno a la vez, fue profundamente latinoamericano y su vitalidad y compromiso para impregnarnos de esos ideales, eran enormes, tomando en cuenta que Chile ha sido un país insular por su geografía y por lo mismo, culturalmente muy ensimismado. Considero que en todo sentido, su aporte fue notable.

Cecilia Cordero
Compositora
Chile

Tres décimas a Celso

Fue Celso Garrido-Lecca
un ser humano excepcional
lo conocí en lo personal,
importante es que se sepa,
no es tema de biblioteca,
en Chile fue un gran aporte,
discreto, fino, buen porte,
un peruano mesmeriano
un amigo, un hermano
que ganó su pasaporte.

Trabajó con Víctor Jara
siempre "por ancho camino".
Ante tu traza me inclino,
dejaste muy alta la vara,
de frente y dando la cara,
tu labor fue por principios,
haciéndole el quite a ripios
y a todo lo que no sirve.
No fue tu vida apacible,
nunca perdiste los bríos.

Son noventinueve años
en diálogo con el mundo,
de viajar a lo profundo,
conocer los desengaños.
Nunca te fijaste en daños
con tu accionar generoso,
creaste un arte hermoso
que hace feliz a la gente,
con tu postura valiente
y tu trabajo asombroso.

Fernando Carrasco
Compositor e intérprete, integrante de Quilapayún

La música de Garrido-Lecca en Caracas

Garrido-Lecca fue invitado permanente de las ediciones del Festival Latinoamericano de Música de Caracas, en el cual se escucharon obras como el *Cuarteto n.º 2* (1988) (Homenaje a Víctor Jara), interpretado por el prestigioso Cuarteto Latinoamericano en el XI Festival (2000). En esta obra recurre a segmentos breves de canciones de Víctor Jara y elabora una obra en la que las nuevas técnicas de composición e interpretación se unen a elementos rítmicos y tímbricos de carácter latinoamericano.

Su magnífica obra *Eventos* para orquesta de cámara (1993) la interpretó la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, bajo nuestra dirección musical en la edición XII del Festival (2002). En esta obra, Garrido-Lecca utiliza el total cromático, sin abandonar configuraciones diatónicas en el aspecto melódico o armónico.

En la edición XIV (2006), se interpretó su obra *Soliloquio III* (1997) para contrabajo (con percusión), cuyo interés radica en el reto que significa para el contrabajista tocar no solo su instrumento, sino incluir otros de percusión. Y *Soliloquio n.º 1* para flauta sola que se interpretó en la edición XXI de diciembre del 2021.

Me complace anunciar que *Antaras* (1968), para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, la hemos programado en el concierto inaugural del Ensamble de Música Contemporánea "Alfredo Del Mónaco" de El Sistema, que se presentará el 4 de marzo de 2026 en homenaje al centenario del maestro Celso Garrido Lecca. El título de la obra deriva de los antiguos instrumentos prehispánicos. El compositor utiliza las escalas encontradas en estos instrumentos a raíz de cierta investigación que hizo él mismo. El material musical está trabajado en bloques armónicos o *clusters* que se movilizan en su interioridad por los diversos instrumentos de cuerda. Notamos que busca nuevos horizontes, ya que algunas secciones están elaboradas en sonidos armónicos, incluyendo una melodía muy aguda que toca al contrabajo, con lo que adquiere un carácter casi solista, que no parece provenir de este instrumento que se caracteriza por emitir sonidos graves.

Durante un encuentro en Lima, Celso Garrido-Lecca fue el primer compositor a quien Manuel de Elías participó del proyecto de creación del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, al que de inmediato se integró. Su participación fue determinante para el nacimiento de la institución, particularmente en la selección y enlace con algunos de los creadores más distinguidos del Cono Sur.

Tuve el gusto y el honor de ser parte del jurado que le otorgó el muy merecido Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" en el año 2000.

Alfredo Rugeles
Compositor venezolano
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte

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

Cronología: semblanza de Garrido-Lecca en una línea de tiempo

Chronology: A Portrait of Garrido-Lecca in a Timeline

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

Como citar: Tello, A. (2026). Cronología: semblanza de Garrido-Lecca en una línea de tiempo. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 49–59.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.311

Nace en Piura, el 9 de marzo. Se le registra como Celso Eduardo Garrido-Lecca Seminario.

1926

1931

Se despierta su amor por la música al escuchar a su madre tocar el piano.

Inicio de sus primero estudios de música.

1938

1944-1946

Estudia en la Academia Sas-Rosay.

Ingresa al recién fundado Conservatorio Nacional de Música a estudiar composición con Rodolfo Holzmann.

1947

1949

Se vincula a la Agrupación Espacio y junto con Enrique Iturriaga (y posiblemente Enrique Pinilla) organiza los primeros conciertos de compositores del siglo XX.

Viaja a Chile para estudiar composición en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales con Domingo Santa Cruz y contrapunto con Alfonso Letelier.

1950

1951

Se hace alumno del compositor holandés Fréderick "Fré" Focke, discípulo de Anton Webern, quien lo orienta hacia el expresionismo de la Escuela de Viena.

Compone *Orden n.º 1* para piano, cuyo estreno tuvo lugar en los conciertos del grupo Tonus, a cargo de la pianista Mariana Grisar.

1953

1954

Entra como compositor y asesor musical del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Escribe la música para *La violación de Lucrecia* a partir de la obra de William Shakespeare.

Compone la música incidental para el montaje de la obra *Un caso interesante* en la adaptación de Albert Camus de la pieza teatral *Un caso clínico* de Dino Buzatti. La crítica opinó que "La música de Celso Garrido-Lecca sintetiza lo que le sucedió al Teatro Experimental con *Un caso interesante*: es demasiado buena".

1956

1957

Recibe el premio de la Sociedad Filarmónica de Lima por su *Divertimento* para quinteto de vientos. Compone *Música para seis instrumentos y percusión*.

1958

Compone la música incidental para el montaje de la obra *La fierecilla domada* de William Shakespeare.

1961

Recibe el encargo de la Edwin Fleisher Collection de Filadelfia para componer su *Sinfonía n.º 1* cuyo estreno ocurrió en el Segundo Festival Interamericano de Washington.

1961-1962

Viaja a Nueva York becado por el Instituto Internacional de Educación.

1962

Recibe el encargo del director Hermann Scherchen para escribir una obra orquestal, de lo que resultó la creación de *Elegía a Machu Picchu.*

Compone su *Cuarteto de cuerdas n.º 1* por encargo de la Biblioteca del Congreso de Washington.

1963

1963-1964

Becario de la Fundación John Simon Guggenheim, lo que le posibilitó ir a los cursos de Aaron Copland en Tanglewood. Participa en el Festival de 1963 en Tanglewood. Recibe el Premio Nacional de Fomento a la Cultura.

Su *Cuarteto n.º 1* se estrena en la IX Bienal de Música Chilena. Becario para los cursos de verano que dictaba Aaron Copland en Tanglewood. Participa en el Primer Festival de Música de América y España realizado en Madrid.

1964

1965

Formó parte del Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile, de la cual llegó a ser jefe. Participa en el Tercer Festival Interamericano de Música en Washington donde presenta *Laudes* para orquesta. Presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Compone *Elegía a Machu Picchu* para orquesta, declarada como mejor obra del año por el Instituto de Música de la Universidad de Chile.

Participa en la X Bienal de Música Chilena.

1966

1967

Compone *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas que se estrena en la XI Bienal de Música Chilena de 1968.

1968

Compone *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo por encargo de la Orquesta de cámara de la Universidad Católica de Chile y su director Fernando Rosas. Participa en la Bienal de Música de Chile.

1969

Compone la música incidental para el montaje de la obra *Antígona* de Sófocles en la versión de Bertold Brecht, con el Teatro Experimental de la U. Católica, haciendo uso de recursos electrónicos.

1970

Compone *Estudio n.° 1* para medios electrónicos.

1971

Compone la canción "Vamos por ancho camino" con letra del cantautor Víctor Jara, así como "BRP", con letra de Jara y del actor Víctor Rojas, en homenaje a la Brigada Ramona Parra, para el álbum *El derecho de vivir en paz* producido por DICAP.

1972

Integra el jurado del Festival Internacional de la Canción en Agua Dulce que organizaron los diarios *Expreso* y *Extra* y la Dirección General de Turismo (Perú). Asiste al Encuentro de Música Latinoamericana organizado por la Casa de las Américas de Cuba.

1973

Compone la música para el ballet *Los siete estados* en colaboración con Víctor Jara, el bailarín Patricio Bunster, el grupo Inti Illimani, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional Chileno, cuyo estreno se suspende por el golpe de estado en contra del presidente Salvador Allende, hecho que propicia su retorno al Perú en noviembre de ese año.

Se integra al Conservatorio Nacional de Música como profesor de composición y orquestación y funda el Taller de la Canción Popular, donde surgieron grupos como Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo, el Dúo Adagio, Korillacta y Puka sonqo.

1974

1976

Asume la Dirección del Conservatorio Nacional de Música. Se mantuvo hasta octubre de 1979 en que deja el cargo por los cambios políticos que ocurren en el Perú. Estrena el ballet *Babilonia cae* con el Ballet Moderno de Cámara del INC bajo la dirección de Hilda Riveros. Compone la música del film *Kuntur Wachana* del director Federico García, de la que desprende la composición de la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. Participa en la Tribuna Musical de América Latina y el Caribe (TRIMALCA).

Tras dejar la dirección del Conservatorio Nacional de Música, se hace cargo del Programa Regional de Musicología patrocinado por el PNUD de la UNESCO para el desarrollo de proyectos vinculados con la conservación y el desarrollo del patrimonio musical peruano.

1979

1980

Organiza el Primer encuentro de constructores de instrumentos de cuerda pulsados.

Obtiene el primer premio en el Concurso de composición sinfónica del Patronato Popular y Porvenir por su obra *Retablos sinfónicos* para orquesta. Contribuye a la fundación del Centro de Documentación de la Música Peruana en la Biblioteca Nacional del Perú.

1981

1982

Organiza el Congreso Latinoamericano de Musicología. Recibe la condecoración de la Orden del Mérito Civil en el grado de Comendador del Gobierno español.

1983

Dirige el Programa de desarrollo cultural del Instituto Nacional de Cultura.

1984

Gana el Premio del concurso de composición del Patronato Popular y Porvenir para la Música por *El movimiento y el sueño*, oratorio para dos narradores, doble coro y orquesta.

1985

Compone *Trío para un nuevo tiempo* por encargo del Trío ARTE de Chile.

1987

Obtiene el premio de la Sociedad Filarmónica de Lima por su obra *Trío para un nuevo tiempo*.

1988

Compone *Simpay* para guitarra, publicada por Tempora, Editora de la Música Peruana. Asiste al New American Music Festival de Miami.

1990

Asiste al Festival Latinoamericano de Música celebrado en México, en las ciudades de Morelia y México, donde estrena su *Concierto para chelo y orquesta* y la versión de cámara como *Sonata-fantasía* para chelo y piano con el chelista mexicano Carlos Prieto como solista.

Premio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor por su *Cuarteto de Cuerdas n.º 3 "Encuentros y homenajes"*, que se estrenó en las Semanas Musicales de Frutillar. Asiste al v Festival de Música Latinoamericana de la OEA en Caracas.

1991

1995

Gana el Concurso de obras de cámara de la Sociedad Nacional de Derechos de Autor (Chile) con su *Cuarteto n.º 3 "Encuentros y homenajes"*.

La Representación de la UNESCO en México y la República Dominicana edita el CD *Músicos Latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca* presentado en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes de México en enero del año siguiente. Participa en el Foro Internacional de Música Nueva (México).

1996

1997

Publica el artículo "El arte en la economía neoliberal" en la *Revista Musical Chilena*. Recibe la Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Oficial de parte del gobierno de Chile por su labor de fortalecimiento de los vínculos de amistad entre Chile y el Perú.

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor lo reconoce como el compositor más sobresaliente del año.

1998

1999

Se integra como miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

Participa en el Festival Latinoamericano de Música de Caracas. Es designado director de la revista musical *Cuadernos* del Conservatorio Nacional de Música. Se le otorga el Premio "Tomás Luis de Victoria" de la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España. El Fondo editorial de la Biblioteca Nacional del Perú publica sus obras *Soliloquio I*, para flauta, y *Soliloquio 2*, para chelo y *Trío para un nuevo tiempo* para violín, chelo y piano.

2000

2001

Interviene en el Encuentro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte en Xalapa, Veracruz. En un concierto efectuado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid se le entrega la medalla del Premio "Tomás Luis de Victoria" obtenido el año anterior.

2006

Se le dedica el XIV Festival de Música Latinoamericana de Caracas con motivo del 80 aniversario de su nacimiento. Recibe el nombramiento de Profesor Honorario de la Universidad de Chile.

Compone *Epitafio encendido* para orquesta en memoria del director de orquesta Jorge Peña Hen asesinado por la dictadura militar. También escribe *Secuencias* para violín y orquesta estrenado en el Festival Instrumenta verano 2003 en la ciudad de Puebla, México.

2003

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos le da un reconocimiento como integrante de la Generación del 50 al cumplirse los 454 años de la fundación de la Universidad.

2007

2008

La Fundación Autor de la SGAE de España lanza un CD en su homenaje que incluye algunas de sus obras orquestales.

2009

Recibe la Medalla de la Cultura La Casona, de parte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2015

La Universidad Nacional de Ingeniería le otorga el doctorado *Honoris Causa*. Obtiene el premio Southern-Perú, Medalla Adolfo Winternitz Wurmser a la creatividad humana.

2016

Se produce el estreno de *El movimiento y el sueño* con el Coro Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú bajo la batuta de Fernando Valcárcel.

2017

Participa en el conversatorio "La diáspora de 1973" en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Chile.

2025

Fallece en Lima, a los 99 años de edad.

Testimonios

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

La magia del charango *In memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

The magic of the charango *In memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

Virginia Beatriz Yep Lenginnam
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
yepvirginia@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-1053-2477

"¡Ay, charango, charanguito!
fuga de ensueño, enredado
en las nubes y las nieves.
Por los caminos te vas,
por los caminos te vienes,
llorando, riendo, danzando…"[1]
Luis de Rodrigo

El charango es un instrumento de encanto singular. ¿Quién no ha sentido la conexión con la madre tierra al escuchar su sonido dulce y potente a la vez?, ¿o tal vez el impulso de querer bailar o llorar cuando suenan sus intensos rasgueos, que *in crescendo* nos transportan a las alturas de los Andes? Mestizo él, supo introducirse en la ciudad, y gritando su esencia andina, hoy ocupa un lugar preferencial en las manifestaciones de la música popular urbana de nuestros pueblos.

Este texto es un homenaje al maestro Celso Garrido-Lecca,[2] compositor visionario que con su ejemplo despertó tanto en mí, como en muchos músicos contemporáneos, el amor y el respeto por la música popular, sin contraponerla a la música "erudita", sino más bien, congregando ambas en una sola.

Los dos puntos principales que sirven como hilo conductor de este texto son:

1. La presencia del charango en la obra de Celso Garrido-Lecca, tomando como paradigma su *Dúo concertante* para charango y guitarra (1991).
2. La influencia del "Taller de la canción popular" en mi propio desarrollo tanto en el área etnomusicológica, como en la interpretación y la composición.

1. Fragmento de "Charango" de Luis de Rodrigo, seudónimo del poeta Luis Augusto Rodríguez Ortiz (Puno, 1897 - Lima, 1989).
2. Mi agradecimiento a Jorge Garrido-Lecca por su apoyo en corroborar algunos datos sobre su tío.

Como citar: Yep, V. (2026). La magia del charango *In memoriam* Celso Garrido Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 61–69.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.312

El charango y yo

Me permitiré empezar contando mi propio descubrimiento del charango, en una época donde la música folklórica todavía se consideraba en gran parte como lo opuesto a lo clásico. Como discípula del maestro Juan Brito (1919-2001), conocido como un ortodoxo guitarrista clásico, fiel seguidor de la escuela de Andrés Segovia, no había percibido muy conscientemente la existencia de la música popular ni de su contexto.

Sin embargo, el primer charango que vi en mi vida adornaba la pared del estudio de la maestra Nelly Borda en su casa de Orrantia, a donde yo solía ir los sábados a tomar mi ansiada clase semanal de guitarra. La señorita Borda, como la llamaba en ese entonces, tenía un charango de quirquincho (armadillo), con cuerdas de metal y adornado con lanas de colores. Yo lo miraba furtivamente, asombrada por su tamaño y su forma, y pensando con la inocencia de mis nueve años: "qué bonita esa guitarrita, parece de juguete". Nunca me atreví a acercarme a la guitarrita, ni mucho menos a tocarla. Pero un día sucedió lo soñado: mi madre, quien esperaba durante mi clase, le contó a la maestra: "a Virginia le gusta esa guitarrita" y Nelly, que ya había observado mi curiosidad por su charango, lo descolgó y amorosamente lo puso en mi regazo, mientras nos contaba que había sido un regalo que ella recibió de niña, y que le gustaba tenerlo de adorno. Al pulsar tímidamente sus cuerdas pensé: "qué raro, no es guitarra, pero suena lindo". Desde ese momento, el charango me cautivó, pero eso fue solo el comienzo.

El charango

Como pequeña versión de la guitarra y según la *Clasificación sistemática de los instrumentos musicales* (Hornbostel & Sachs,1914, pp. 579-580), el charango pertenece al grupo 321.32[3] y se define como cordófono compuesto en la categoría de laúd de mango largo o de cuello. Tiene diez cuerdas agrupadas en cinco órdenes, siendo la afinación más común: *mi-la-mi-do-sol* todas en unísono, con excepción del segundo *mi* (tercer orden) que está octavado. Actualmente, se usan cuerdas de nylon.

El charango se toca tradicionalmente en los Andes del Perú, Bolivia y Argentina, aunque ya desde hace algunas décadas, su uso se ha extendido en el continente y fuera de él. A través del tiempo, fue ganando popularidad gracias a intérpretes como Ernesto Cavour en Bolivia, Jaime Torres en Argentina y Jaime Guardia en el Perú, por mencionar a los pilares más famosos de este instrumento.

Desconozco en qué momento el maestro Celso, como todos lo llamábamos, descubriría el charango, pero indudablemente entre los compositores de su generación, no podía haber sido otro más que él quien se ocupara de componer para este instrumento desde lo académico. Su búsqueda de un lenguaje musical contemporáneo legible, basado en su sólida formación y su cercanía a la música, a los músicos, a los instrumentos y a las danzas de nuestros pueblos hacen de su obra un producto musical que se identifica como peruano y, a la vez, lo hace universal.

Cuando Enrique Pinilla le preguntó si alguna vez utilizó "material folclórico" en sus composiciones, el maestro Celso respondió:

> Sí, obviamente. Mi preocupación ha sido permanente respecto a la utilización de ese material. He tenido dos enfoques que he empleado siempre: el primero, el uso de un material mucho más objetivo y trascendido que me lleva a un lenguaje musical atonal y utilización y búsqueda de los recursos de la música contemporánea. Puedo dar ejemplos como *Elegía a Machu Picchu, Intihuatana* y *Antaras*; el segundo, la utilización de elementos más concretos o cercanos a este material que me

3. Según el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, el charango pertenece al grupo 321.321.5 o 321.322.5 de los laúdes de mango, de cuello, de cáscara y de caja, de ejecución digital (INC, 1985, p. 130).

> lleva al mundo de lo tonal como las *Danzas populares andinas* o los *Retablos sinfónicos*.
>
> Por otro lado, hice incursión en el terreno de la música popular como una experiencia importante y que me ha llevado a la composición de muchas canciones para voces e instrumentos populares y la producción de una obra de mayor dimensión como la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. No me he sentido disminuido o acomplejado por el empleo de un material folklórico concreto tal como Picasso o Dalí incursionaron en lo utilitario o en la artesanía. (C. Garrido-Lecca citado por Pinilla, 1985, p. 175)

El maestro Celso fue muy claro en torno a su experiencia con la música y con los instrumentos populares. Sus décadas de estadía en Chile y su trabajo al lado de Víctor Jara y de *Inti Illimani* influyeron en su nueva manera de sintetizar el material que ofrece la música tradicional con el lenguaje contemporáneo. A su regreso al Perú, creó el "Taller de la canción popular" en la Escuela Nacional de Música (ENM) –antes Conservatorio (CNM) y hoy Universidad (UNM)–. Allí el charango empezó a tomar mayor presencia.

El charango y el Taller de la canción popular

El maestro Celso fue director de la ENM entre 1976 y 1979. Traía nuevas ideas sociales y pedagógicas de Chile, que tomaron forma en el mencionado Taller de la canción popular. Este fue un laboratorio para la creación de una nueva canción comprometida y de contenido social, que logró la formación de grupos musicales representantes de esta tendencia, como Vientos del Pueblo, Tarpuy, Puka Sonqo, entre otros. Tuvo una producción considerable en su corto período de vida, en parte porque respondía a necesidades no cubiertas hasta entonces en el aspecto pedagógico. Esto hizo, por un lado, reflexionar, y, por otro lado, reaccionar a la comunidad de la ENM sobre la pregunta: ¿Hasta qué punto es importante para la formación del músico en el Perú conocer, entender e incluso dominar algo de nuestra música popular? Para el maestro Celso esto era fundamental y sus composiciones así lo demuestran.

Mi historia con el charango continúa en aquel contexto. Era el año 1977, cuando el maestro Juan Brito debía jubilarse. Con el fin de que los alumnos de guitarra concluyeran su año académico, nuestro director decidió derivarlos a tres de nosotros: Jorge Caballero Ruiz (padre del hoy famoso guitarrista Jorge Caballero Obregón), Rommel Borda Perales (hoy juez de paz jubilado) y mi persona, que solo pudo asumir la responsabilidad docente con el imprescindible permiso judicial, por ser entonces menor de edad. Esta experiencia docente fue sumamente enriquecedora y me marcó para siempre.

Dentro de las actividades del taller, el maestro Celso anunció unas clases introductorias a los instrumentos "folklóricos" dirigidas tanto a los alumno como al personal docente y administrativo de la ENM, con el fin de ampliar nuestra visión y despertar nuestra conciencia hacia la música popular peruana y latinoamericana. Sin pensarlo dos veces, me inscribí en las clases de charango.

El siguiente paso era conseguir un instrumento. Muy oronda entré a Casa Mozart, situada al lado de la hoy sede histórica de la UNM en la Av. Emancipación. Cuando le dije a Rodolfo Barbacci, dueño de esta única tienda de música en ese entonces, mi intención de comprar el charango que tenía en su vitrina, este me miró con ojos de asombro y me dijo: "¿Para qué quiere un charango, si usted toca bien guitarra? A los que no saben tocar, se les dice que charanguean. No le vendo." Sin poder creer que nuestro querido maestro Barbacci dejara pasar una venta solo por prejuicios, me dirigí a La Rosa Hermanos y allí compré mi primer sencillo y humilde charango.

Con mi propio instrumento en la mano pude participar de las clases, que finalmente solo fueron dos; así como dos fuimos los inscritos: En toda la ENM solo el Sr. Chávez, que

trabajaba de conserje, se había inscrito en guitarra, y yo, en charango, por lo tanto, la ENM decidió que no valía la pena seguir con el proyecto y se canceló. Recordemos que, en aquella época, muchos maestros aún no estaban preparados para la tolerancia que implicaba tal apertura hacia la música popular. Hoy las cosas son diferentes y muchos jóvenes estudiantes se manejan con solvencia tanto en lo clásico como en lo popular.

Personalmente, aunque mi futuro como charanguista fue drásticamente truncado, esas dos únicas clases me sirvieron muchísimo para entender la lógica del instrumento, entrenar el oído desde el instrumento mismo, comprender que la técnica y la estética en el charango van unidas y sentir la música popular desde una perspectiva más libre. En tal sentido, el taller cumplió su objetivo conmigo.

El *Dúo concertante* para charango y guitarra

Aunque el Taller de la canción popular se cerró, ya la magia del charango se había apoderado tanto de mí, como del maestro Celso, pero en dimensiones muy diferentes: yo quería aprender a tocarlo, y en el caso del maestro Celso, lo más probable es que componer para charango apareciera en su lista de cosas por hacer. Así, en 1991, doce años después del Taller, nació el *Dúo concertante* para charango y guitarra.

La obra se estrenó un año después por el charanguista Italo Pedrotti y el guitarrista Mauricio Valdebenito en Chile. Veinte años después de ser compuesta, la estrenaron en el Perú Benjamín Bonilla en el charango y David More en la guitarra. En el año 2017, el chileno Samuel Aguirre (charango) y el uruguayo Julián Croatto (guitarra) estrenaron el *Dúo concertante* en Argentina.

El musicólogo chileno Nelson Niño Vásquez en su libro "Celso Garrido-Lecca: Síntesis musical de dos pueblos" menciona los antecedentes del *Dúo concertante* que posiblemente motivaron al maestro Garrido-Lecca a componer para esta conformación instrumental.

Durán y Pedrotti, citados por Niño Vásquez (2016, p. 185), afirman:

> El dúo de charango y guitarra es ya un ensamble estándar en la tradición musical andina mestiza. En 1966, el trío Domínguez-Favré-Cavour incluyó un dúo instrumental para charango y guitarra titulado "Mis llamitas" en su primer LP producido en La Paz, Bolivia, bajo el sello discográfico Disco Campo. Esta pieza fue posteriormente grabada por el grupo chileno Inti-Illimani en 1973, al tiempo en que Garrido-Lecca se encontraba residiendo en Chile. Este dueto puede ser una remota y quizás inconsciente influencia para la composición del Dúo concertante de Garrido-Lecca, pieza que fue transcrita por Horacio Durán, Ítalo Pedrotti y Rodrigo Invernizzi, y publicada en el año 2001.

Para explicar esta obra, Niño Vásquez realiza un análisis muy útil de leer antes de iniciar el estudio de la misma. Allí presenta los elementos musicales característicos y las posibilidades acústicas propias del charango y de la guitarra en su estilo andino utilizadas en esta obra. En la siguiente tabla de análisis estructural podemos ver estos elementos.

Tabla 1
Resumen de Dúo Concertante *para charango y guitarra de Celso Garrido-Lecca*

Primera parte (cc. 1-105)			**Segunda parte (cc. 106-212)**		
cc. 1-52	cc. 53-67	cc. 68-105	cc. 106-115 Yaraví	cc. 116-194 Fuga	cc. 195-212 Coda
"Acorde mestizo" (guitarra y charango).	"Acorde místico" de Garrido-Lecca (guitarra y charango)	"Acorde mestizo" (solo charango).	Sección lenta. Elementos de la tradición gutarrísitca andina.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango) Cuerdas abiertas y armónicos.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango) Cuerdas abiertas (guitarra y charango).

Nota. Niño Vásquez, 2016, p. 198.

Aunque la tabla nos muestra claramente el aspecto formal de la obra, llaman la atención dos términos: "acorde mestizo" y "acorde místico".

Revisando la partitura, llegué a la conclusión de que estos términos se refieren más que nada a la yuxtaposición de dos acordes en grados adyacentes de una escala y que tanto en la guitarra como en el charango ofrecen un amplio ámbito de sonidos. Por ejemplo, la obra comienza con un primer "acorde mestizo" (compás 1), según la tabla de Niño Vásquez. Para entender esto en la teoría, podríamos desdoblar este acorde en dos acordes: *re* mayor con séptima (*re – fa♯ – la – do*) y *mi* menor (*mi – sol – si*). Lo mismo sucede con el "acorde místico" según la tabla, por ejemplo, en el compás 53. Desdoblando dicho acorde saltan a la luz los acordes - también en grados adyacentes de la escala - de *si♭* mayor (*si♭ – re – fa*) y *la* menor (*la – do – mi*). En la práctica, el maestro Celso sabía muy bien que estos acordes resultan sumamente guitarrísticos y charanguísticos.

Una fotocopia del manuscrito de esta obra llegó a mis manos con el título *Diálogos*. ¿Por qué el maestro Celso le habrá cambiado el título a *Dúo concertante*? Ya desde la primera audición pude entender el concepto de diálogo entre la guitarra y el charango, entre lo europeo y lo andino, entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre lo popular y lo erudito. Sin embargo, el título *Dúo concertante* nos lleva a una práctica muy común en la música clásica y resulta provocador para una obra con esta conformación instrumental.

La partitura me impresionó por su pulcritud y la exactitud de la notación. Para efectos del análisis, seguí la partitura escuchando una de sus versiones en la plataforma YouTube y puedo decir que se trata de la misma obra. Probablemente, el manuscrito que recibí fue una primera versión o un borrador.

La obra tiene una duración de apenas ocho minutos. Se juega con distintos tiempos, donde tanto la guitarra como el charango responden a estructuras definidas. Todas las notas están escritas, es decir, no hay espacio para la improvisación. Para los intérpretes, la mayor dificultad técnica de la obra reside en encontrar la naturalidad y la fluidez dentro de estas estructuras para lograr el diálogo natural, y al mismo tiempo superar el desafío de la lectura

en la parte del charango, que por su afinación zigzagueada responde a una lógica distinta que en el caso de la guitarra.

Me parece importante destacar dos detalles que he observado en esta obra, y que van más allá del uso de ciertos elementos característicos propios del charango y de la guitarra en la interpretación de la música andina, como rasgueos, terceras paralelas, *glissando* descendente, etc.

El primer detalle es el uso estructural del silencio y la larga resonancia de los acordes, elementos esenciales del diálogo. Los silencios son respiración y la respiración es vida; éstos articulan el diálogo y lo hacen comprensible, les dan una forma. La larga resonancia de un acorde hace que los armónicos que este produce queden flotando en el aire, causando un efecto especial de resolución, tensión o distensión. En el aspecto práctico, el silencio es el espacio para el cambio de posición o digitación.

El segundo detalle es el uso inteligente y estético de lo que los guitarristas llamamos *campanella* que consiste en combinar sonidos pisados con cuerdas al aire, cuya distribución no forma una línea recta, pero en la digitación de la mano derecha si presenta un movimiento en línea recta. Este es un efecto muy común en la guitarra. Basta solo con escuchar cualquiera de los preludios o estudios de Villalobos para encontrarlo. El maestro Celso lo sabía muy bien y lo aplicó en esta obra. En la parte del charango, los órdenes están muy bien aprovechados para lograr este efecto, que en el charango es aún más común que en la guitarra.

Coincido con las conclusiones de Niño Vásquez respecto de esta obra, en especial con esta apreciación:

> …una característica fundamental de Dúo concertante es la complementariedad de cuerdas abiertas y pulsadas; esta idea está básicamente expresada a través de la yuxtaposición del "acorde mestizo" presentado en los primeros compases y por el "cuasi" acorde pentatónico que cierra la composición. Estos modos básicos son combinados con el "acorde místico" de Garrido-Lecca, el cual representa no solo todos los intervalos de la tradición musical occidental, sino también al propio compositor y a su formación académica. (Niño Vásquez, 2016, p. 200)

Estoy convencida de que el *Dúo concertante* es una muestra de la capacidad expresiva del charango, que al juntarse con la guitarra multiplica las sonoridades acústicas en tanto que las propiedades de ambos instrumentos de cuerda pulsada quedan presentadas en toda su dimensión.

La herencia de Celso Garrido-Lecca para los charanguistas y guitarristas

El maestro Celso continuó empoderando al charango en sus composiciones. Revisando su catálogo de obras, publicado en la *Revista Musical Chilena* (Torres *et al*., 2001), he elaborado esta lista de las obras que incluyen al charango y/o a la guitarra.

Tabla 2
Tabla de análisis estructural

Año	Título	Instrumentación
1977	*Cantata Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores)*	instrumentos folkóricos y voces masculinas
1983	*Danzas populres andinas El movimiento y el sueño*	guitarra, charango y orquesta
1984[6]	*Danzas populres andinas El movimiento y el sueño*	guitarra, charango y orquesta
1988	*Simplay*, dedicada a Javier Echecopar	guitarra
1990	*Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales	guitarra, orquesta
1991	*Dúo concertante*	guitarra, orquesta
1997	*Diálogos cotidianos*	clarinete y guitarra
1997	*Canciones de hogar*	voz, guitarra, cuarteto de cuerdas
1999	*Danzas populares andinas*	flauta y guitarra
2000	*Poéticas*, dedicadas a Luis Orlandini	dos guitarras
2004	*Musicharán*	charango y orquesta de cuerdas
2004	*Octaviana*	flauta, viola y guitarra

¡Son doce las obras en las que Celso incluye a la guitarra y/o al charango! Realmente, esta producción es todo un lujo para guitarristas y charanguistas. Su legado es único entre los músicos de su generación. Quienes lo conocimos, sabemos de sus cualidades como ser humano, capaz de congregar y reconciliar diferentes vertientes, perspectivas y aspectos de nuestro pasado musical con nuestro complejo presente, hacia un futuro auténtico para alcanzar con creatividad y trabajo, la excelencia que nuestra identidad pluricultural amerita. Fue un luchador a través de la pluma y el pentagrama, convencido de que sólo conociendo nuestra música popular, podremos crear con nuestras herramientas una obra que nos identifique como peruanos. Y en tal sentido, sus composiciones para charango y/o guitarra resultan emblemáticas y ojalá sigan resonando en nuestro país y fuera de él.

Reflexión final
Una de las cosas que aprendí en el Taller de la canción popular es que la afinación del charango responde a los sonidos de las campanas de la iglesia de Santo Domingo en Huamanga:

MI - LA - MI - DO - SOL
San - to - Do - min - go

6. Con texto de Alejandro Romualdo. 1er. Premio del concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima, 1983.

Es imposible que un instrumento que se afine de esta manera no sea mágico. Los huamanguinos escuchan estos sonidos en su vida cotidiana, por eso el charango cautiva. Una pregunta flota en mi imaginación desde que escuché el *Dúo concertante* y es: ¿cómo habría reaccionado José María Arguedas, si hubiera escuchado la música para charango compuesta por Celso Garrido-Lecca? Creo que, en primer lugar, despertaría su curiosidad y luego la escucharía con oídos y mente abiertas hasta encontrar la conexión telúrica que la obra posee y que el charango en compañía de la guitarra envuelven con su encanto.

Cuando Celso, en la entrevista antes citada, le explicó a Enrique Pinilla, que él se expresaba tanto en el lenguaje tonal como en el atonal, pienso en Arguedas haciendo lo mismo en su literatura, donde lo tonal sería, por ejemplo, *Yawar fiesta* y lo atonal sería equivalente a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En base a esta similitud, Arguedas hubiera aplaudido la dimensión que alcanza el charango en las composiciones del maestro Celso. Al menos en mi fantasía, y conociendo la grandeza de su obra, me gusta pensar que eso hubiera sido así.

La magia del charango se presenta de vez en cuando en mi vida, y me convirtió en "una guitarrista clásica peruana, que le gusta tocar charango". Ya con un hermoso charango hecho para mí por el luthier peruano Américo Sánchez Loayza, actué repetidas veces como charanguista en la *Misa criolla* y en la *Navidad nuestra* de Ariel Ramírez, en Alemania. En el año 2007 compuse *Yacutusuy* (en quechua: baile del agua) para guitarra y charango, obra descriptiva cuya parte de charango pude tocar yo misma y en el 2009 escribí *Winde* (en alemán: vientos) obra experimental para charango solo.

En el área de la etnomusicología, por un lado, gracias a que podía tocar un instrumento propio de mi país y por otro, a mi certificado del curso de Quechua I y II de la Freie Universität Berlin, me gané el respeto de mis teóricos colegas europeos.

Me enorgullezco de haberme rendido ante la magia del charango. Esto debería ser casi una obligación para todos los guitarristas clásicos peruanos, porque reforzaría la comprensión de la música popular desde nuestra perspectiva guitarrística, es decir, nos ayudaría a escucharla con otros oídos, a tocarla con mayor solvencia y a crear con libertad sobre la base de esta grandiosa herencia. Sé que el maestro Celso estaría de acuerdo conmigo.

Referencias

Hornbostel, E. M. von, & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie*.

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

Pinilla, E. (1985). La música en el siglo xx. En *La música en el Perú* (pp. 125–213).

Torres, R., Quezada Machiavello, J., & 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

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

Celso Garrido-Lecca y Hegel…un propósito desde la *Wissenchaft der Logik*

Celso Garrido-Lecca and Hegel: A Perspective from the *Wissenschaft der Logik*

Boris Alvarado
Investigador Independiente
Villa del Mar, Valparaíso, Chile
boris.alvarado07@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7450-3829

Quisiera compartir una reflexión que me surge de la obra del maestro Celso Garrido-Lecca a los 100 años de su natalicio y confrontarlo con Hegel, como si ellos fueran una absoluta idea. Celso piensa la música en y como transformación y desarrollo. Hegel concibe el mundo de la naturaleza, de la historia y del espíritu como un proceso en constante movimiento y cambio, dejando en ambos la idea de la conexión interna de ese movimiento y su transformación. El contexto histórico en el cual Garrido-Lecca y Hegel se encuentran es la historia de América y de Europa. Y en este contexto, para ellos, el sentido de la historia (*Geschichte*) es el cambio, la desinencia de lo ocurrido, del suceder (*geschehen*). Es decir, ellos son el devenir de su propia historia y el pensar creativamente, conviviendo con los hechos que interpretaron de una y otra manera como lo propio del hacer. Se trata de estar convencidos de que su "misión" es revolucionaria, que aprecian el fenómeno y lo consideran un gran acontecimiento de su tiempo. La vocación de situarse en la perspectiva de la intimidad e interioridad revolucionaria, los conduce a la espiritualidad en sí misma. Si la música europea es expresiva o si su valor es únicamente arquitectónico y formal, la respuesta del maestro Garrido-Lecca no puede ser más que dialéctica. La música es algo parecido al lenguaje, pero al mismo tiempo no es un lenguaje. Tanto su estética, como la conciencia de su trabajo de artesano, se orientan por el dualismo de forma y expresión y no es que esta dicotomía carezca de fundamento, ni la preponderancia de la expresión ni el aspecto formal se puedan eliminar, sino que ambos momentos están mediatizados mutuamente. Esto conduce a una paradoja que es el producir lo ciego como expresión desde la reflexión articulada por medio de la forma. De ahí la escisión y la difícil autenticidad que se produce entre el nivel de la expresión y la forma en sus grandes obras que por tantos años hemos disfrutado.

Como citar: Alvarado, B. (2026). Celso Garrido-Lecca y Hegel…un propósito desde la *"Wissenchaft der Logik". ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 71.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.313

Artículos de fondo

Bruno Tapia Llanos
(Lima, 1994)



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

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

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

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

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

Resumen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La metodología se articula en tres ejes: análisis serial, orientado a la identificación de las series y sus variantes, análisis motívico-formal, enfocado en los procesos de recurrencia y organización estructural y análisis de insinuaciones tonales y consonantes, con el fin de evaluar la tensión entre disonancia y consonancia en el discurso musical. Esta estructura permite determinar el grado de rigidez o flexibilidad en el tratamiento del método dodecafónico.
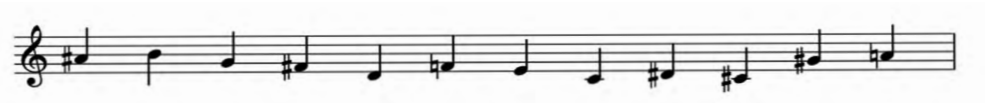
Para el análisis se emplean como referencia las dos grabaciones públicas disponibles de esta obra, accesibles en la plataforma YouTube. La primera corresponde a una interpretación de la pianista Cecilia Ramírez, publicada en el canal *Clásicos Peruanos*, especializado en repertorio académico peruano del siglo xx, aunque sin especificación de fecha ni lugar de grabación. La segunda es una interpretación del pianista Horacio Lavandera, registrada el 22 de noviembre de 2005 en Madrid y difundida a través del canal oficial del propio intérprete.

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

1. Análisis serial de la obra *Orden n.° 1* para piano de Celso Garrido-Lecca
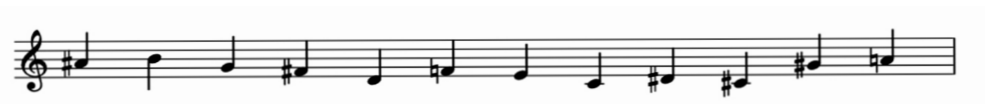
El estudio de los compases iniciales de cada movimiento revela la organización serial del material, permitiendo identificar las series empleadas y sistematizar los resultados que se presentan a continuación.

Figura 1
I. *Vivo*
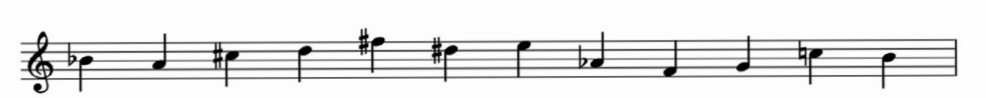


Nota. Serie empleada en los compases iniciales del primer movimiento.

Figura 2
II. *Molto espressivo*
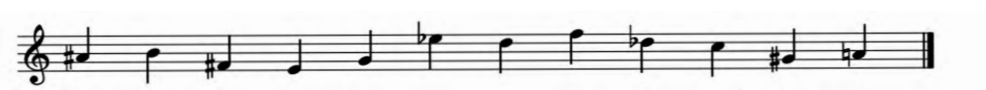


Nota. Serie correspondiente a los compases iniciales del segundo movimiento.

Figura 3
III. *Poco mosso*



Nota. Serie correspondiente al inicio del tercer movimiento.

Figura 4
IV. *Moderato*



Nota. Serie correspondiente al inicio del cuarto movimiento.

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

Figura 5
Serie Base P0
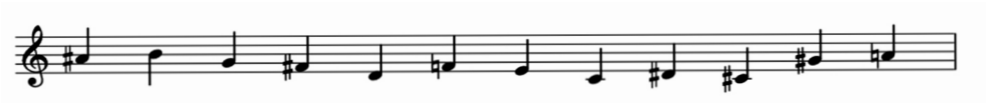


Figura 6
Serie Invertida (I0)
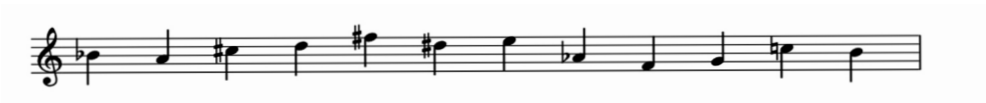


Figura 7
Serie retrógrada (R0)
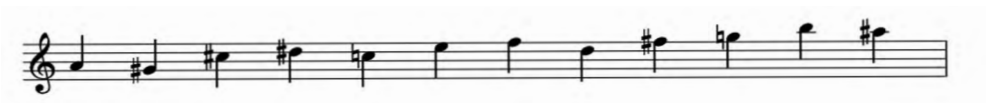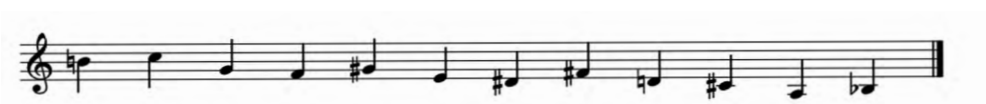


Figura 8
Serie retrógrada invertida (R10)



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

Figura 9
Matriz dodecafónica de Orden n.º 1

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

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

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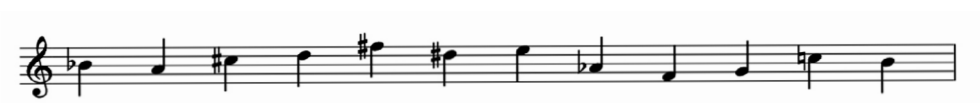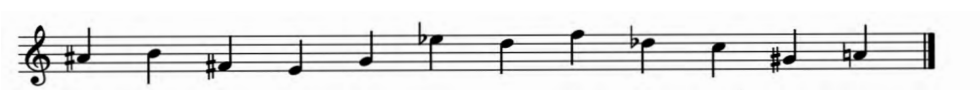


Figura 11
Serie Ri11 utilizada en el cuarto movimiento "IV. Moderato"



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

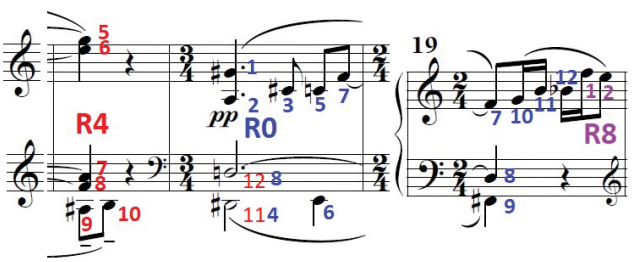
Podemos encontrar un patrón matemático de 4 entre cada variante de la serie (salvo en la última frase), lo que arroja la siguiente fórmula:

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

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

Figura 12

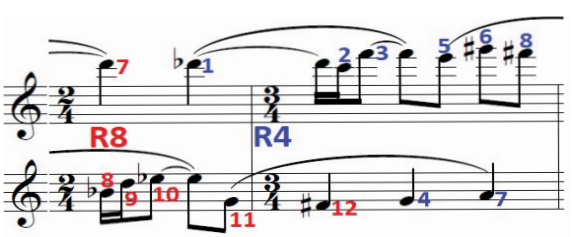
Compases 17–19: notas comunes entre las series R4 y R0



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

Figura 13

Compases 21 y 22



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

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

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

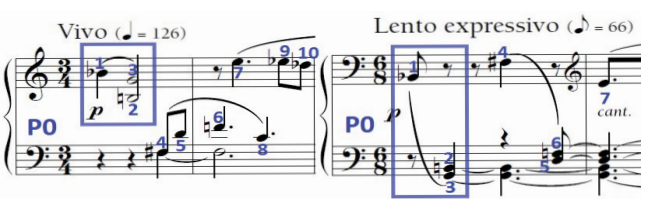
El análisis de la serie y de sus transformaciones en el segundo movimiento revela la presencia de un patrón interválico recurrente basado en la relación 0–7 entre las distintas variantes de la serie. Este procedimiento evidencia un criterio sistemático de organización del material serial, cuya aplicación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

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

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

Figura 14

Compases 1 y 2

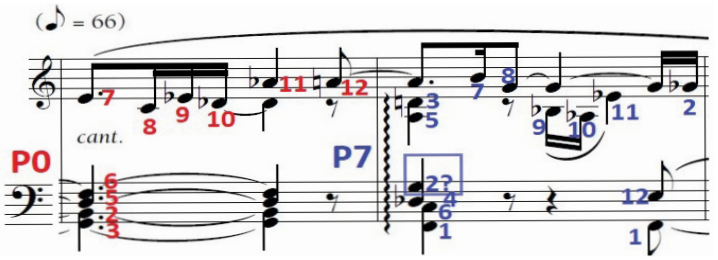


Nota. Los compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos marcan sus 3 primeras notas.

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

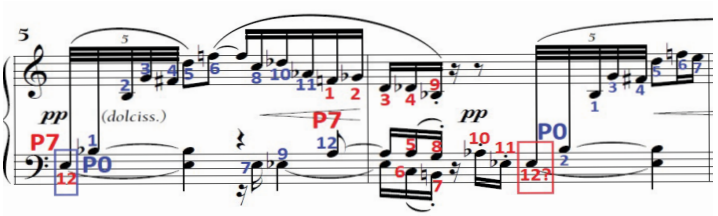
Esta misma licencia es utilizada por Garrido-Lecca en los compases mencionados y resaltados en los siguientes fragmentos de la partitura en las Figuras 15 y 16.

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



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

Figura 16
Compases 5 y 6



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

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

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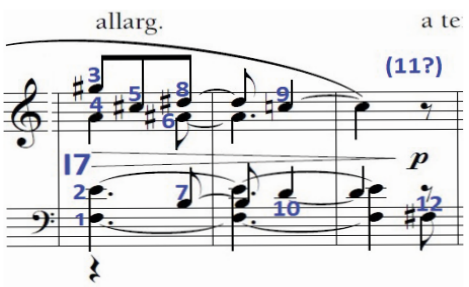
El examen de las transformaciones seriales presentes en el tercer movimiento permite identificar un patrón interválico recurrente basado en las relaciones 0–3–7, aplicado esta vez sobre la serie invertida. Este procedimiento revela un criterio de organización distinto al observado en el movimiento precedente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

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

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

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

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



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

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

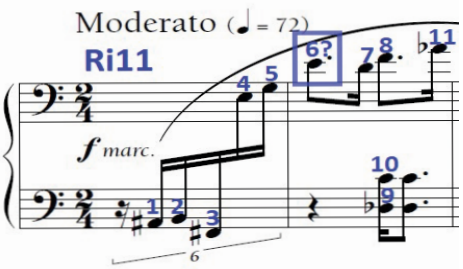
El análisis de las series empleadas en el cuarto movimiento revela una amplia diversidad de variantes seriales, lo que evidencia un tratamiento particularmente flexible del material dodecafónico. La obra se configura aquí como un espacio de exploración creativa de la serie y de sus transformaciones,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

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

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

Figura 18

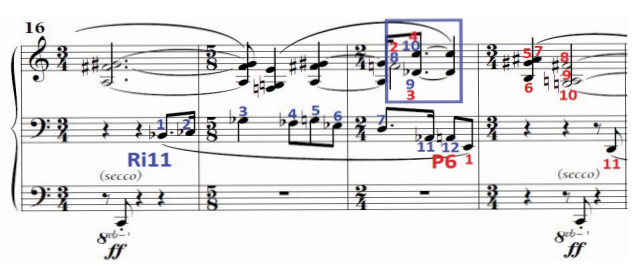
Compases 1–2: nota alterada de la serie



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

Figura 19
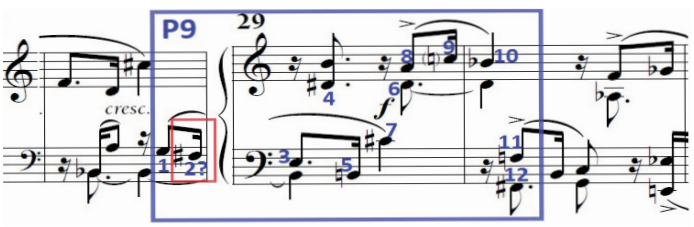
Compases 16–19



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

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

Figura 20
Compases 28–30

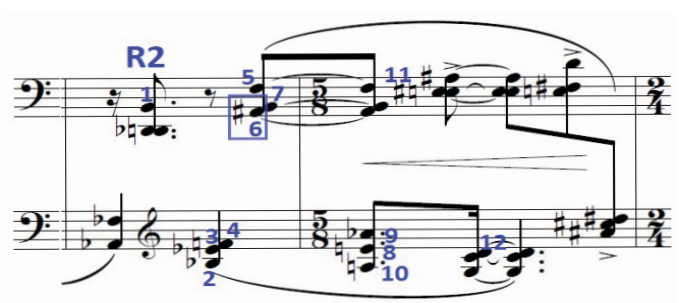


Nota. Región de la serie P9 y nota alterada.

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

A continuación se encuentra un caso más de alteración de la serie con fines compositivos. Entre las Figuras 21 y 22 encontramos la utilización de la serie R2 sobre exactamente el mismo material compositivo. No obstante, en la Figura 22 se marca en rojo la nota alterada de la serie (es decir en vez del *fa*♯ de la sexta nota de la serie, pone un *fa* natural).
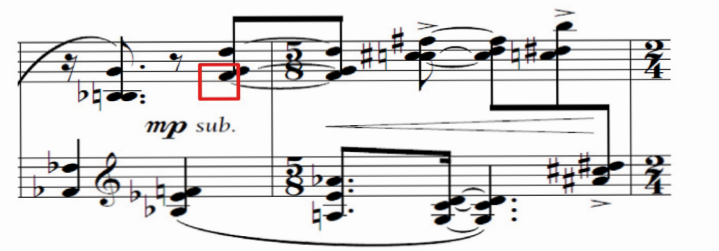
Figura 21
Compases 9 y 10



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

Figura 22

Compases 37 y 38



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

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

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

Figura 23

Compases 42 a 45 primer fragmento del "Epílogo"
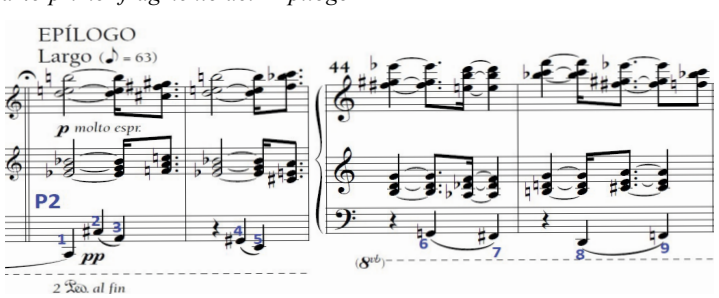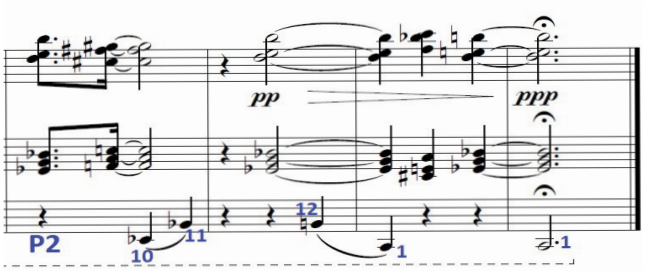


Figura 24
Compases 46–49



Nota. Segundo fragmento del *Epílogo.*

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

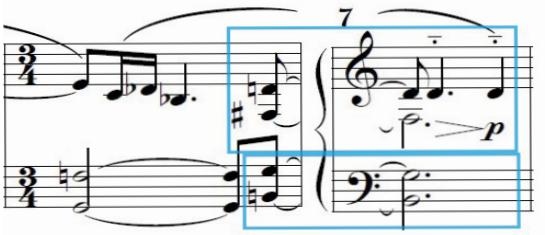
2. Análisis musical de *Orden n.° 1*: desarrollo motívico y forma

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

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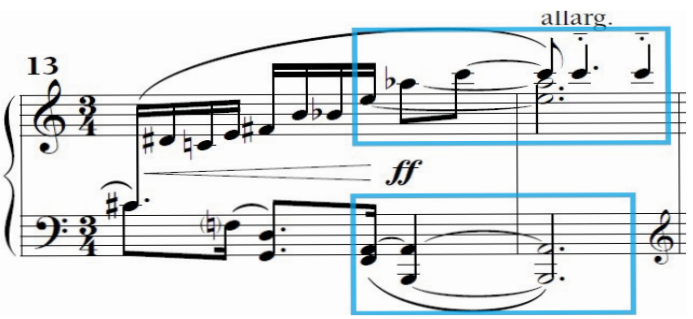
En el primer movimiento se observa una recurrencia significativa en el uso de una nota repetida en la voz superior dentro de la estructura vertical. Este procedimiento aparece de manera sistemática al cierre de compases en $\frac{3}{4}$, donde la nota se articula mediante una corchea ligada a la corchea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

Figura 25
Compases 6–7
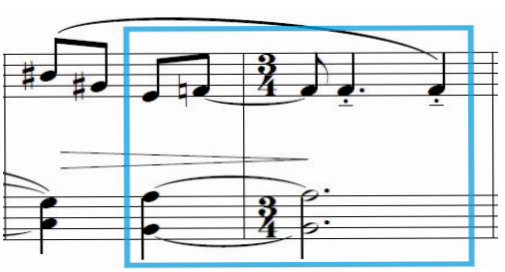


Nota. Eco rítmico en la voz superior.

Figura 26
Compases 13–14



Nota. Eco rítmico en la voz superior.

Figura 27
Compases 24–25



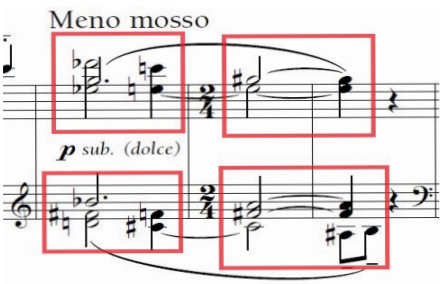
Nota. Eco rítmico en la voz superior.

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

de resolución se localizan entre los compases 6–7 (Figura 26), 13–14 (Figura 26) y 24–25 (Figura 27), respectivamente.
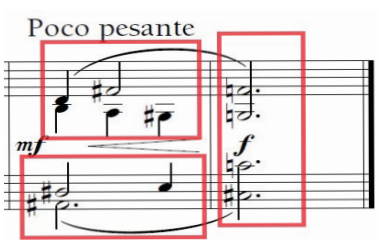
Por otro lado, en este movimiento se identifican secciones de acordes en bloque, de carácter coral, cuya función musical es la de actuar como intermedios estructurales o como puntos de resolución del material precedente. Estas secciones están delimitadas por la indicación *Meno mosso* en los compases 15–16 (Figura 28) y por la indicación *Poco pesante* en los compases 25–26 (Figura 29), que marcan contrastes expresivos y formales dentro del movimiento.

Figura 28
Compases 15–16



Nota. Textura coral en acordes en bloque.

Figura 29
Compases 25–26



Nota. Textura coral en acordes en bloque.

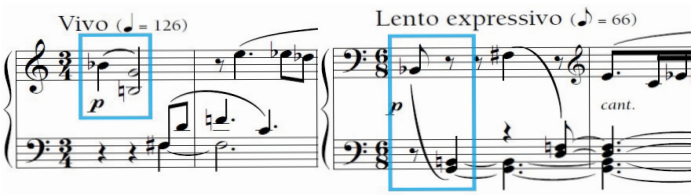
Por último, con estos datos recopilados en este movimiento podemos notar que la intención musical del compositor es generar una forma tipo A – A' – B – A" – B'.

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

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

como se observa en la Figura 30, se establece una relación significativa con el inicio de otros movimientos de la obra: la primera nota de la serie original, *si*♭, aparece de manera aislada, seguida por la presentación vertical de las dos alturas siguientes de la serie, *sol* y *si*♭.
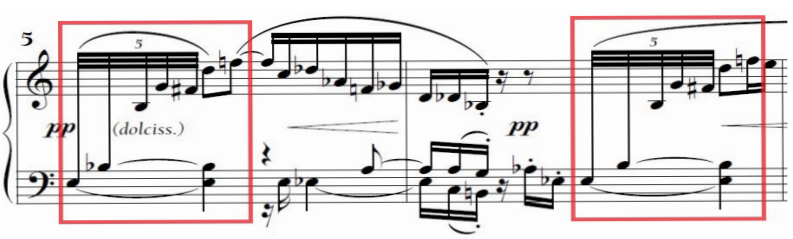
Figura 30
Compases 1–2 de los movimientos I y II



Nota. Motivo inicial compartido.

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

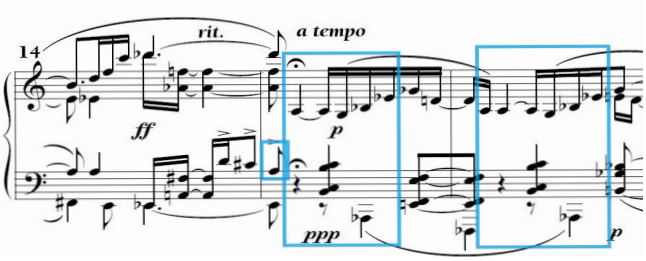
Figura 31
Compases 5–6 del segundo movimiento



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

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

Figura 32
Compases 15–16 del segundo movimiento



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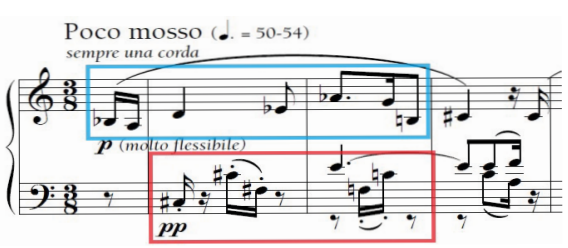
En el resto del movimiento no se observa una intención sistemática de reexponer o desarrollar motivos o frases musicales previamente presentados. Esta ausencia de recurrencia responde a un planteamiento de desarrollo libre del discurso musical, sustentado exclusivamente en las dos series empleadas a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

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

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

A continuación, se analiza el único caso dentro de este movimiento en el que se manifiesta una intención patente de desarrollo y reexposición motívica, articulada en tres puntos estructurales: el inicio, un intermedio y el cierre. Esta disposición sugiere una estrategia compositiva orientada a que la estructura del movimiento proponga una forma reconocible, en la que dichos momentos comparten material musical común y funcionan como puntos de referencia recurrentes dentro del discurso, configurando una suerte de estribillo estructural.
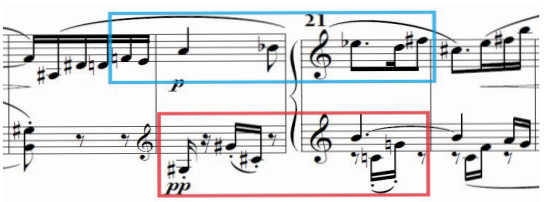
Figura 33
Compases 1, 2 y 3



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

El motivo musical señalado en la Figura 33, iniciado por una anacrusa de dos semicorcheas se puede encontrar reexpuesto más adelante en el intermedio y el final de la pieza.
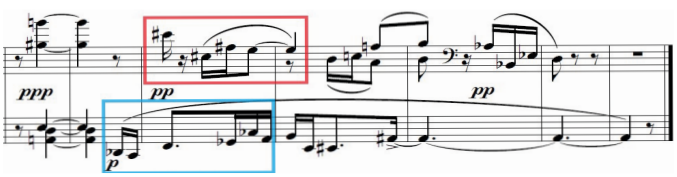
Figura 34
Compases 19 a 22



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

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

Figura 35
Compases 31 a 36



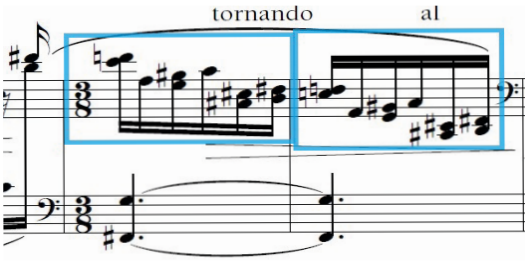
Nota. Reexposición del mismo motivo (marcado en celeste).

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

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

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

Figura 36
Compases 25 y 26



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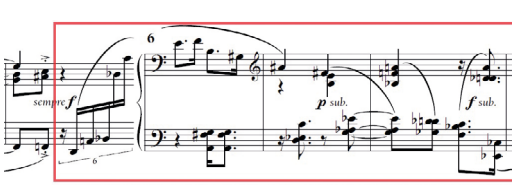
En conclusión, el tercer movimiento (III. *Poco mosso*) de *Orden n.º 1* presenta una tendencia hacia una forma binaria, sustentada en la identificación de una reexposición motívica transpuesta a una quinta ascendente (o tres tonos y medio). Este retorno del material se articula a través de un desarrollo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

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

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

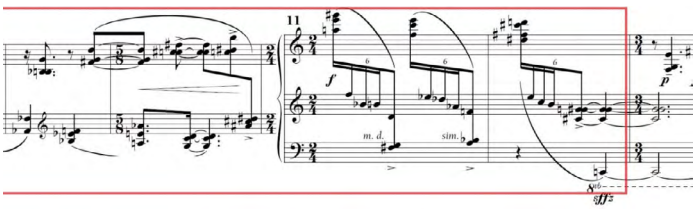
Hacia el final de la obra, el movimiento incorpora una sección denominada "Epílogo", que puede interpretarse como una coda o frase final de carácter resolutivo. Como se observa en las Figuras 37 y 38, se presenta la sección A, cuyo material musical es reexpuesto de manera prácticamente literal en las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

Figura 37
Compases 5 a 8



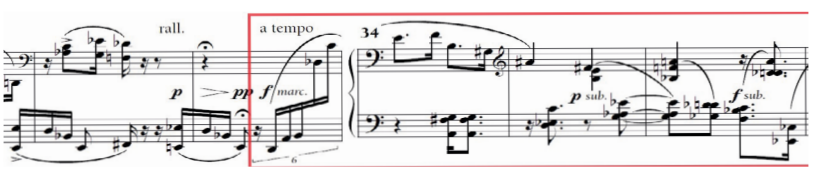
Nota. Marcado de rojo, parte de la reexposición sección A.

Figura 38
Compases 9 a 12
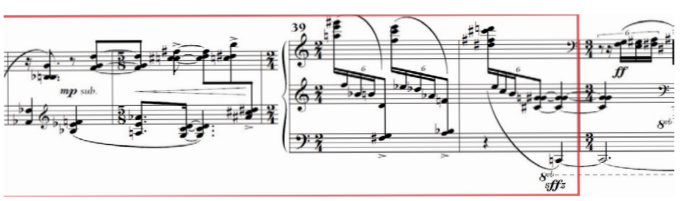


Nota. Marcado de rojo, parte de la sección A.

Figura 39
Compases 32 a 36



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

Figura 40
Compases 37 a 31



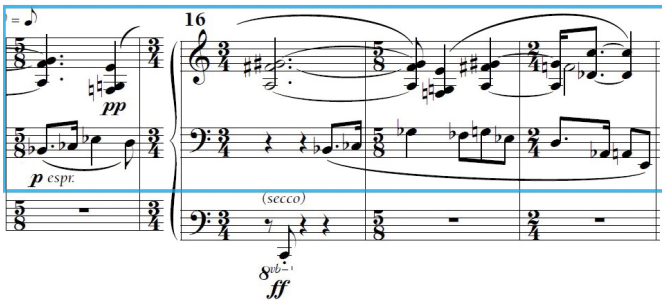
Nota. Marcado de rojo, parte de la sección A.

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

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

Figura 41

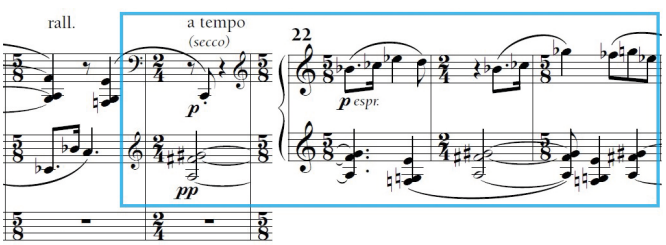
Compases 12 a 18



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

Figura 42

Compases 20 a 25

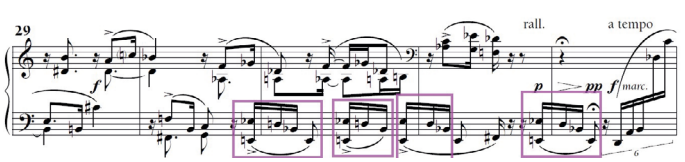


Nota. Marcado en celeste, parte de la reexposición sección B.

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

Figura 43

Compases 29 a 33
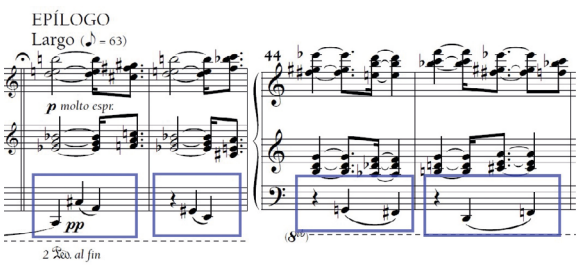


Nota. Marcado en morado, las repeticiones de notas a manera de *ostinato*.

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

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

Figura 44

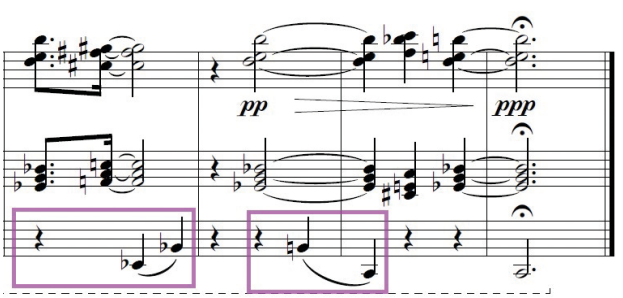
Compases 42 a 45



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

Figura 45

Compases 46 a 49



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

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

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

3. Análisis musical de *Orden no.1*: Insinuaciones tonales y consonancias
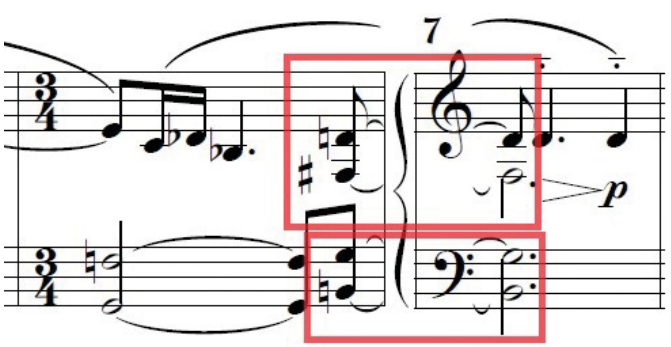
En esta sección se analiza el desarrollo de las sonoridades consonantes y disonantes presentes en la obra, atendiendo a los distintos criterios de organización vertical empleados por el compositor. El enfoque se centra en casos específicos de cada movimiento en los que se ve una intención de generar sonoridades de carácter cuasi tonal, mediante acordes verticales consonantes, así como configuraciones de alta densidad disonante, cercanas a la lógica de un *cluster*, aunque integradas dentro del discurso compositivo de la obra.

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

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

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

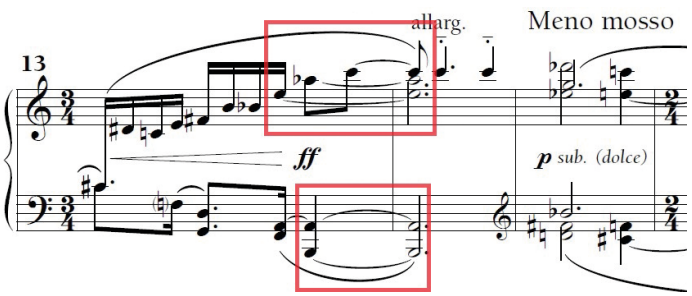
Figura 46
Compases 6, 7 y 8



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

En los compases 6–7, señalados en la Figura 46, se presenta verticalmente una inversión del acorde de *sol* mayor con séptima mayor. Si bien se trata de una sonoridad estructuralmente consonante, generada a partir de un uso consciente y refinado del material serial, Garrido-Lecca opta por una disposición en segunda inversión, en la cual *la* tónica entra en fricción interválica de segunda menor con la séptima mayor del acorde (*sol* y *fa*♯). Esta proximidad cromática produce una disonancia perceptiva que desestabiliza la aparente intención consonante del acorde, integrándolo al lenguaje expresivo del movimiento.
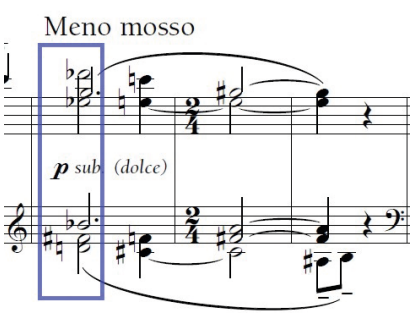
Figura 47
Compases 13, 14 y 15



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

En los compases 13 a 14, marcados en la Figura 47, se ejecuta a manera de arpegios en las notas *si* y *la* en la mano izquierda y las notas *mi, la*♭ o *sol*♯ *y do* en la mano derecha.
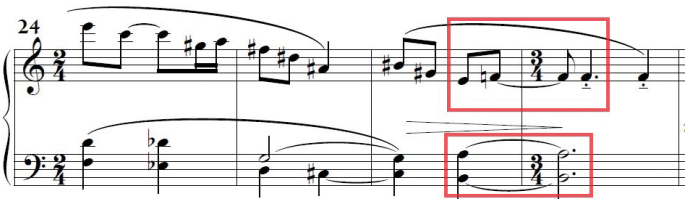
Figura 48
Compases 15, 16 y 17



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

Figura 49

Compases 24, 25, 26 y 27



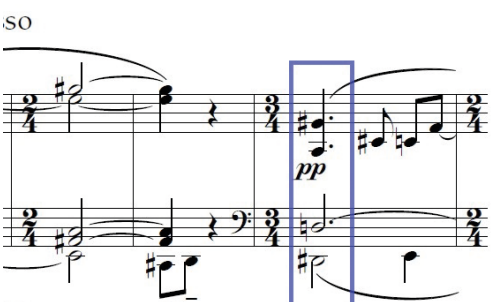
Nota. Se marca el mismo material expuesto en la Figura 28.

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

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

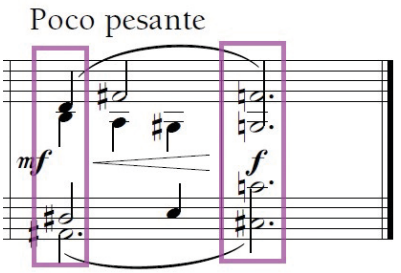
Figura 50

Compases 16,17 y 18



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

Figura 51
Compases 28 y 29
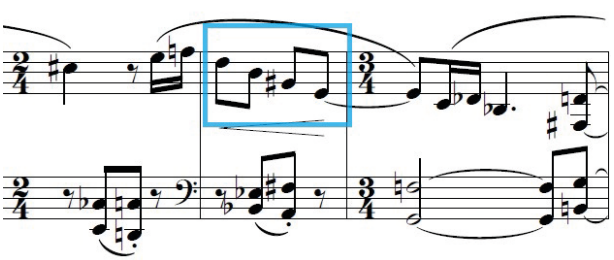


Nota. Los dos últimos compases del movimiento.

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

Paralelamente, se identifica el uso de arpegios tonales y consonantes como estrategia compositiva dentro del sistema dodecafónico. En la Figura 52, compás 5, aparece un arpegio descendente de cuatro notas *(mi–sol♯–si–re)*, que sugiere un acorde de *mi* mayor con séptima menor, insinuando una tríada integrada al discurso serial.
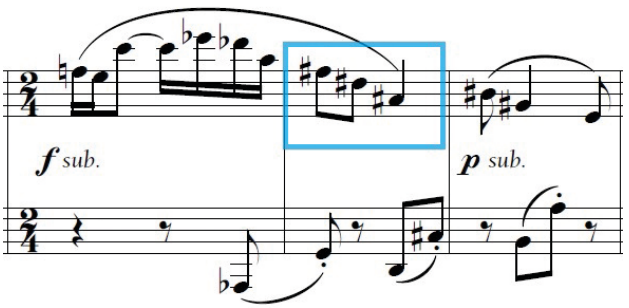
Figura 52
Compases 1-6



Nota. Arpegio que bordea un acorde consonante de E7 (destacado en azul).
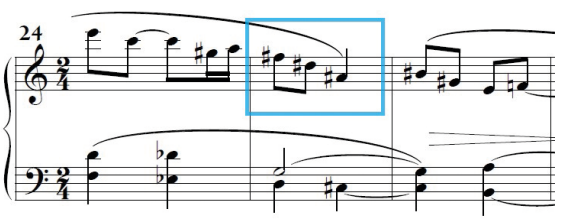
Estas insinuaciones tonales en forma de arpegio descendente no constituyen un caso aislado. Un patrón similar aparece en los compases 9 y 25 (Figuras 53 y 54), donde el compositor utiliza un arpegio descendente con un ritmo de dos corcheas seguido de una 𝅗𝅥. Las notas implicadas son *fa♯*, *re♯* y *la♯*, finalizando en un acorde plenamente consonante, correspondiente a la segunda inversión del *re♯* menor .

Figura 53
Compases 7 a 12



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

Figura 54
Compases 25 a 29
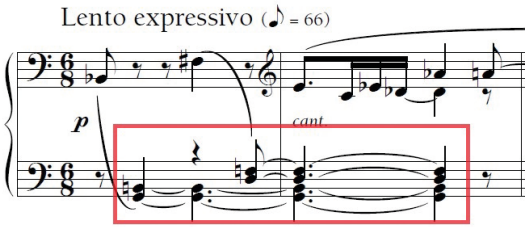


Nota. Se marca el arpegio que bordea un acorde consonante *re*♯ menor.

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

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

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

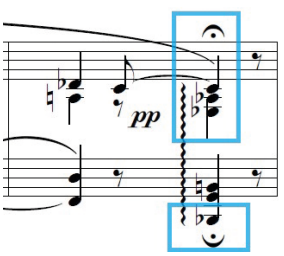
Figura 55
Compases 1 y 2



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

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

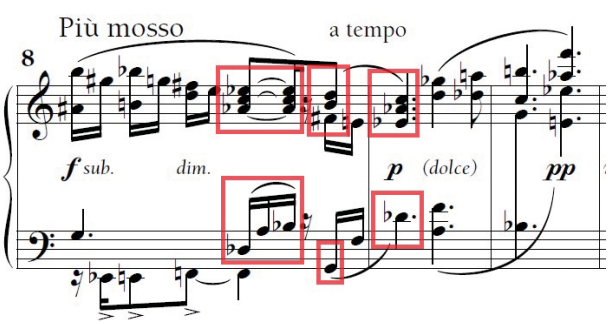
Figura 56
Compás 4



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

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

Figura 57
Compases 8, 9 y 10

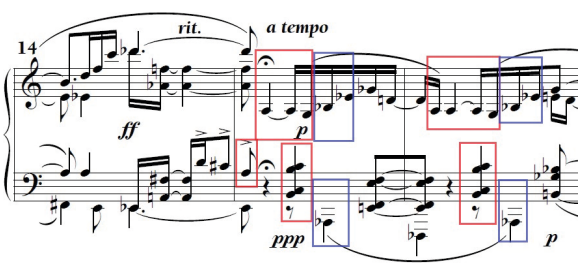


Nota. Marcado de rojo los acordes verticales consonantes que se forman.

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

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

Figura 58
Compases 14, 15 y 16



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

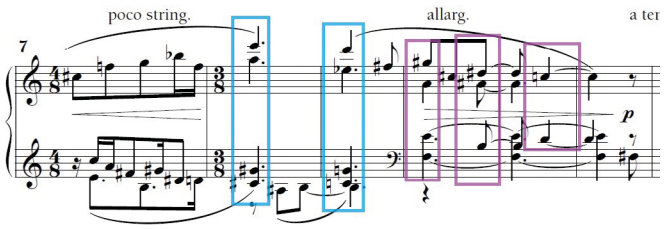
La agrupación de notas señalada en la Figura 58 sugiere una sección de relativa estabilidad consonante, ya que los grupos 1 y 2 (marcados en rojo y azul) presentan relaciones interválicas verticales que, de manera momentánea, insinúan una escala o modo definido. En el grupo marcado en rojo (*la, do,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

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

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

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

Figura 59
Compases 7 a 12



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

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

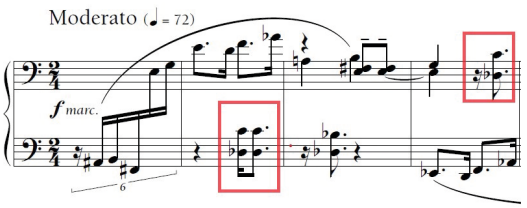
Asimismo, entre los compases 30 y 31 aparece una estructura vertical compuesta por *fa, si, do, sol*♯ *y sol*, cuya sonoridad insinúa un acorde de *sol* mayor con séptima de dominante y novena ♭, con sustitución de la quinta por la cuarta.

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

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

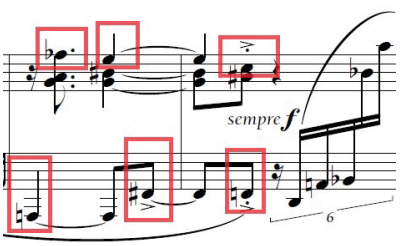
Una constante en el tratamiento de los acordes verticales destinada a desestabilizar la sonoridad consonante es el uso reiterado de intervalos de segunda menor y séptima mayor dentro de su conformación armónica. En las Figuras 60, 61, 62, 63 y 64 se destacan en rojo dichos intervalos (segundas y novenas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

Figura 60
Compases 1,2,3 y 4



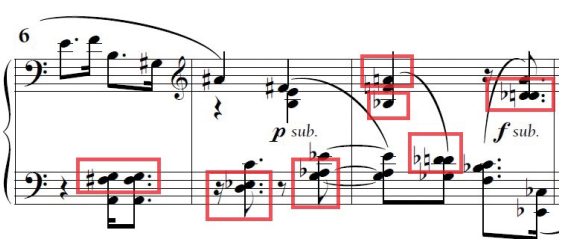
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 61
Compases 5 y 6



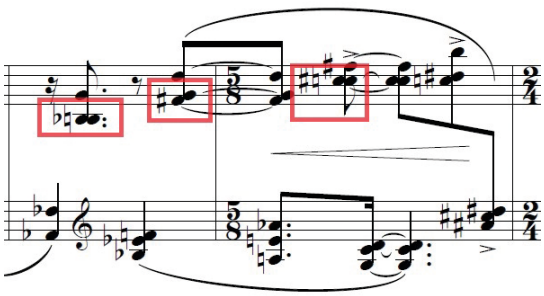
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 62
Compases 6, 7 y 8



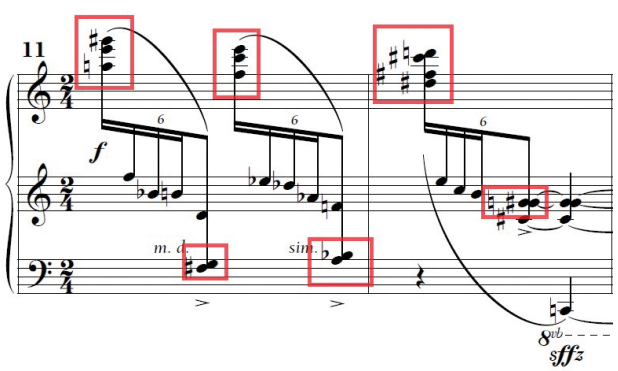
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

Figura 63
Compases 9 y 10



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

Figura 64
Compases 11 y 12



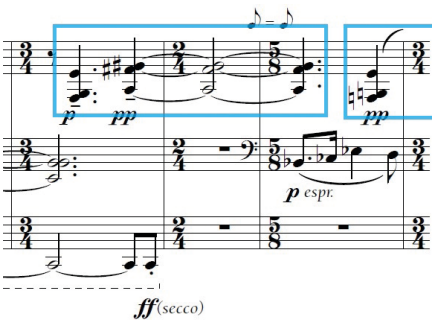
Nota. Se destacan (recuadros rojos) las segundas o novenas.

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

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

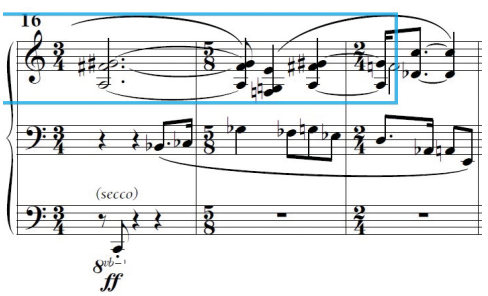
Dado que el compositor recurre de manera constante al recurso de repetición de notas a modo de eco, dentro de las reglas dodecafónicas tradicionales de Schönberg, la sección B adquiere una sonoridad repetitiva que ancla el oído del oyente a una estructura armónica estable y consonante.

Figura 65
Compases 13 y 15



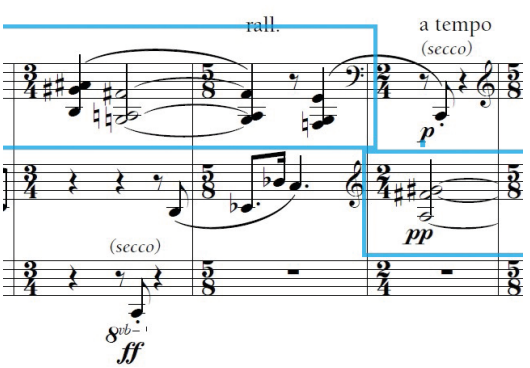
Nota. Se destacan (recuadros azules) las estructuras repetidas a forma de eco.

Figura 66
Compases 16, 17 y 18



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

Figura 67
Compases 19, 20 y 21



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

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

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

justificando así su uso dentro del contexto composicional.

Figura 68
Compases 42 a 45

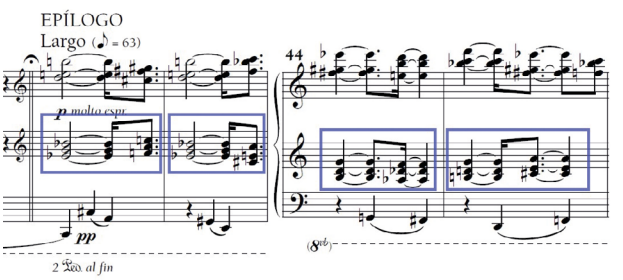
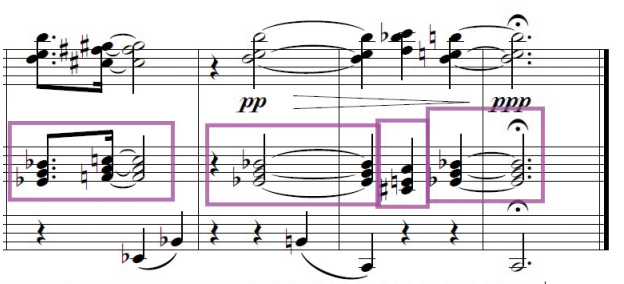


Figura 69
Compases 46 a 49



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

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

Conclusiones finales

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

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

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

Rol de autores CrediT

BTLL	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Rafael Leonardo Junchaya
(Lima, 1965)

Estudió piano con Yvonne Schiaffino y luego composición en el Conservatorio Nacional de Música de Lima con José Sosaya y Enrique Iturriaga. Se especializó en Docencia de Composición y estudió dirección orquestal con Miguel Harth-Bedoya y Eduardo García Barrios. Junchaya trabaja como compositor, investigador, arreglista y director de orquesta. Ha sido docente de análisis, historia de la música, música electrónica y composición en Trujillo, Lima, La Serena (Chile), Helsinki y Vantaa (Finlandia). Es doctor en musicología de la Universidad de Helsinki con un estudio sobre la pedagogía de la composición y docente calificado por la Universidad Haaga-Helia. Su producción incluye música electroacústica, orquestal, vocal y obras para solistas y de cámara. Es miembro de la Sociedad Finlandesa de Compositores y del Círculo de Composición del Perú, Circomper.

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

Forma y estructura en *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca

Form and structure in *Elegía a Machu Picchu* by Celso Garrido-Lecca

Rafael Leonardo Junchaya
Investigador Independiente
Vanta, Uusimaa, Finlandia
rjunchaya@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0109-518X

Resumen
La *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca es una obra orquestal importante dentro del repertorio latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de su trascendencia, existen pocos textos que se refieren a la obra y no ha sido objeto de análisis detallados a la fecha. El que aquí se presenta está organizado según una metodología de enseñanza de composición, pero que se adapta perfectamente como enfoque analítico. La *Elegía a Machu Picchu*, a pesar de ser una obra que utiliza el total cromático y se organiza en conjuntos de notas o series, no es una obra serial dodecafónica, pero sí una de carácter expresionista, que emplea recursos orquestales nuevos en concordancia con las nacientes tendencias de la segunda mitad del siglo pasado.

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; música contemporánea; Perú

Abstract
Celso Garrido-Lecca's *Elegía a Machu Picchu* is an important orchestral piece of the Latin American repertoire from the second half of the 21st century. In spite of its transcendence, very few texts deal with this work and it has not been analysed in detail so far. The present analysis is organised according to a composition teaching methodology that adapts itself very well as an analytical approach. Although *Elegía a Machu Picchu* uses the full chromatic spectrum and is organised around note sets or series, it is not a twelve-tone technique piece but rather expressionist in character and one that employs new orchestral resources concurrent with the emerging tendencies of the second half of the past century.

Como citar: Junchaya, R. (2026). Forma y estructura en *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 117–138.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.303

Keywords
Celso Garrido-Lecca; Contemporary Music; Peru

Recibido: 15 de enero / Revisado: 6 de febrero / Aceptado: 17 de marzo

Machu Picchu, si lo discurro, no existes.
No es más que mi alma y una piedra.

Martín Adán, (1964).

1. Introducción

La aparición, en 1965, de la obra *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca establece un hito importante en el contexto musical peruano y latinoamericano, pues se presenta en un momento de cambios estilísticos que van dejando atrás el modernismo de la primera mitad del siglo XX, en especial los vinculados al serialismo dodecafónico y serialismo total, para abrazar las técnicas y enfoques introducidos por la Escuela Polaca en los años 60, principalmente en lo que atañe a la organización de alturas, el uso de técnicas instrumentales extendidas y la aleatoriedad controlada.

Si bien esta obra no se expande en el aspecto aleatorio, contiene innovaciones de color instrumental que no eran, en su momento, parte del lenguaje cotidiano de los compositores latinoamericanos, más preocupados por las organizaciones de alturas basadas en la serialidad dodecafónica y otras formas de serialidad. Por ejemplo, ese mismo año de 1965 se presenta *Vivencias* de Enrique Iturriaga (1918–2019), la única obra orquestal serial dodecafónica de su autor. Resulta, pues, necesario observar con detalle cómo Garrido-Lecca construye esta obra y cómo se percibe, dada su trascendencia en la historia de la música latinoamericana.

Aunque no se han efectuado análisis detallados de la obra, Pinilla hace una breve descripción en su "Informe sobre la música en el Perú" (1980). Por su parte, en su tesis doctoral *La música orquestal peruana de 1945 a 2005*, Clara Petrozzi ofrece una descripción analítica de la *Elegía*, incluyendo ejemplos y selecciones (2009). El análisis que se presenta aquí parte de una metodología de enseñanza de la composición presentada por este autor (Junchaya, 2019) pero que se adapta sin problemas como enfoque analítico.

El autor extiende un muy encarecido agradecimiento a Gonzalo Garrido-Lecca por las diligencias que efectuara para la obtención de un valioso material de archivo.

2. Sobre el compositor y la obra

Dado que existe suficiente material biográfico disponible, es innecesario extenderse aquí sobre la vida y obra del compositor.[1] Basta mencionar que Celso Garrido-Lecca nació en Piura en 1926 y falleció en Lima en 2025. Estudió composición primero con Rodolfo Holzmann (1910–1992) en Lima y luego con Domingo Santa Cruz (1899–1987) y Fré Focke

1. La biografía y la obra se pueden consultar en fuentes como, por ejemplo, la grabación del compositor hablando de su obra (Radio SolArmonía, 1984), los textos de Pinilla (1980 y 2007 [1985]), de Quezada Macchiavelo (1999), Tello (2001) o la entrevista hecha al compositor por De la Sotta (2007). Torres, Quezada Macchiavelo y Tello (2001) proporcionan una lista detallada de las obras del compositor.

(1910–1989) en Santiago de Chile. Estas primeras lecciones lo llevan hacia la música serial y el expresionismo, en boga mundialmente en tiempos de posguerra. Junto con este sistema de organización de alturas también se inicia Garrido-Lecca en el uso orquestal puntillista, casi camerístico, como lo atestigua su obra *Laudes I* de 1963. Posteriormente, con obras como *Intihuatana* (1967) y *Antaras* (1968), el compositor abraza los aspectos de aleatoriedad y de notación gráfica de la Escuela Polaca.

La obra orquestal *Elegía a Machu Picchu* fue compuesta en Santiago de Chile en 1965. Corresponde, por lo tanto, a la primera etapa de la producción del compositor, según la clasificación propuesta por Rodrigo Torres (Vásquez y Martínez, 2000). La génesis de la obra parte de dos hechos: por un lado, el ofrecimiento del director de orquesta alemán Hermann Scherchen (1891–1966) a un grupo de jóvenes compositores chilenos (posiblemente en el año 1962) de escribir obras para orquesta que él pudiera estrenar en Suiza (De la Sotta, 2007).[2] Por otro lado, la lectura por el compositor del poema *La mano desasida (Canto a Machu Picchu)* del poeta Martín Adán,[3] aparecido en 1964, que lo impactó profundamente y lo motivó a escribir la *Elegía* inspirado en el texto, pero también por el interés de acercarse a lo peruano, tras más de una década de vivir en Chile. Este acercamiento lo quiso hacer hacia la temática nacional, pero no a la música tradicional peruana. Respecto de esta distancia, Petrozzi anota: "[a]demás del uso melódico de las apoyaturas de una o dos notas y del nombre de la composición, no hay otros elementos que directamente se refieran a la cultura andina"(Petrozzi, 2009, p. 175). El propio compositor declaró en más de una ocasión que poseía un enfoque doble hacia la composición: por un lado, utilizaba las técnicas compositivas contemporáneas y de uso cosmopolita; por otro lado, empleaba la música tradicional y popular, en muchas ocasiones como un "folclor inventado" a la manera de Bartók, pero no ambas simultáneamente.[4] La no conexión directa con elementos musicales tradicionales no implica una desconexión con lo nacional a través del vínculo con el poema y con Machu Picchu, pero de esta manera ese vínculo se vuelve íntimo, personal, haciéndose eco del espíritu mismo del poema, ya que en éste Martín Adán trata a Machu Picchu como una extensión de sí mismo, una introspección, pero desde una mirada a lo externo. Garrido-Lecca hace suya esta visión del poema e incluye una cita al inicio de la partitura, la cual reza:

> ¡Exactitud sublime!
> ¡Expresión tremenda!
> ¡Existir es huir!
> ¡No eres nada si te quedas!
> ¡Machu Picchu, si te discurro, no existes!
> ¡No es más que mi alma, y una piedra,
> Del río que corre por entre mis pies
> Y el cielo sobre mi cabeza
> Y mi casa que me hice en el mundo,
> Deshabitada hasta de mi ausencia!

2. Vale la pena mencionar que Celso Garrido-Lecca es considerado también un compositor chileno, tanto por el tiempo que pasó en ese país como por, sobre todo, su profunda relación con la vida musical chilena. Un ejemplo lo da la crónica publicada por el comité editorial de la *Revista Musical Chilen*a, en donde se da cuenta de un concierto con obras de Garrido-Lecca bajo el título general de "música chilena en el exterior"(Comité Editorial, 2002).
3. Seudónimo del poeta peruano Rafael de la Fuente Benavides (1908–1985).
4. Véase, por ejemplo, la entrevista al compositor en Pinilla (2007 [1985]).

Esta visión de Machu Picchu como una mirada interior le permite al compositor la libertad de no atarse a elementos musicales vinculantes con lo peruano o lo andino, planteando una obra muy íntima, que se deduce de la cita incluida, la que parece tocar muy directamente al compositor en el momento de la creación. El expresionismo de la *Elegía*, en particular de la parte central, refuerza la idea de intimidad y reflexión personal que el compositor extrae del poema.

La *Elegía* está dedicada a Hermann Scherchen y fue merecedora del premio como mejor obra del año por el Instituto de Música de la Universidad de Chile (Tapia Segovia, 2020). Es una obra para orquesta beethoveniana, en palabras del compositor (Radio SolArmonía, 1984; Agencia de Noticias Andina, 2011). La orquestación consiste en 2 flautas (2da. también pícolo), 2 oboes, dos clarinetes en *si*♭, 2 fagotes, contrafagot, 2 cornos, 2 trompetas en *do*, 2 trombones, timbales, arpa y cuerdas (*divisi* máximo a 2). La duración, si se considera los tiempos anotados (muchos de ellos con la indicación *circa*) es de unos 5'50", es decir, casi seis minutos.
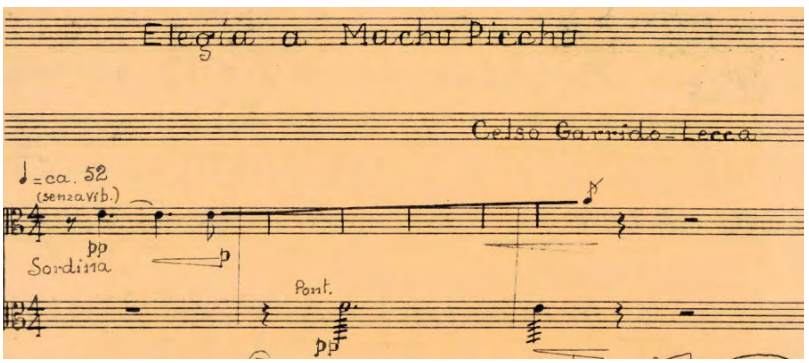
La obra se estrenó en Santiago de Chile en 1965 con Juan Pablo Izquierdo al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile en el decimosegundo concierto de la XXIV temporada de invierno de la orquesta (Comité editorial, 1965; Torres *et al*., 2001). Respecto al estreno, el crítico Federico Heinlein escribió en *El Mercurio* de Chile lo siguiente:

> La *Elegía a Machu Picchu* es una partitura ceñida, castigada, de tal decantación espiritual que en ella cree percibirse el aire enrarecido de las altas cumbres. Imaginativa y sugerente, la visionaria creación parece poblada del aullido del viento y el misterio de la naturaleza, entremezclados de algunos jirones de ritmos autóctonos, algún lejano eco de instrumento indígena. (Comité editorial, 1965, pp. 98-99)

El estreno en el Perú sucedió en 1970 con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Armando Sánchez Málaga. La partitura circuló inicialmente en versión heliográfica del MS. Posteriormente aparecieron dos ediciones impresas: la primera, preparada por Abril Ediciones Musicales (Garrido-Lecca, 2001), fue melografiada por Marino Martínez; la segunda, publicada por Filarmonika Music Publishing (2011), la melografió el autor del presente artículo con base en la edición de 2001. Existen discrepancias y diferencias entre el MS y la versión de Abril Ediciones Musicales, lo que lleva a suponer, por un lado, la posibilidad de errores en el proceso de copia desde el original, y, por otro lado, que el compositor habría revisado la obra y modificado partes sustanciales de la misma, sobre todo si se considera el hecho de que Celso Garrido-Lecca solía revisar constantemente sus obras y hacer pequeños cambios, sobre todo en detalles de orquestación. Una discrepancia notoria se da en la parte final de la obra (desde el c. 96), donde, a pesar de conservarse la estructura y forma del original, hay cambios en los acordes y en la orquestación de los mismos. Otra diferencia visible se da al inicio mismo de la obra: la primera nota en el MS es un mi_4 en violas con *glissando* ascendente al la_4 –tal como se aprecia en la parte de viola original que se muestra en la Figura 1–, mientras que en la edición de 2001 la primera nota es sol_4 y asciende a si_4. Se pueden escuchar las diferencias en sendas grabaciones de la obra: el *mi* inicial se oye en la versión de Juan Pablo Izquierdo con la Orquesta Sinfónica de Chile;[5] la grabación con la Orquesta Sinfónica de São Paulo dirigida por Roberto Minczuk (realizada en 2002), se inicia con *sol* en las violas. El presente análisis se hace sobre la versión original, la del MS de 1965, salvo indicación en contra.

5. Que se escucha en la grabación de Radio SolArmonía (1984), tal vez la versión del estreno de 1965.

Figura 1
Inicio de la parte de viola, versión de 1965



3. Forma, estructura y material musicales

El enfoque analítico que se emplea aquí se correlaciona con el enfoque metodológico de la propuesta pedagógica de composición incluida en la tesis doctoral de este autor (Junchaya, 2019), la cual fue parcialmente discutida en la tesis de bachillerato (Junchaya, 2011). Dicho enfoque parte del tiempo como eje principal de la propuesta pedagógica, pero se complementa con el manejo de tres conceptos composicionales que, aunque usados con amplitud, difícilmente son definidos de manera clara y su uso en la discusión musical tiende a ser confuso. Estos conceptos son los de forma, estructura y material musicales. Una primera definición está presente en *Komposition in 20. Jahrhundert* de Walter Gieseler (1975), donde se emplea para el análisis con propósito pedagógico. Estos conceptos se discuten ampliamente en las tesis antes mencionadas.[6] Para efectos del presente análisis, el concepto de tiempo no se utiliza puesto que, de alguna manera, se fusiona con la forma y se incluye en el análisis de la misma. Si bien se aconseja al lector remitirse a los trabajos antes mencionados para una revisión comprensiva de los conceptos utilizados, se ofrece aquí definiciones sucintas como ayuda para entender el proceso.

La estructura musical es un conjunto de relaciones de organización en forma de reglas o restricciones cuyo objetivo es garantizar coherencia musical y que pueden utilizarse también para generar material musical. Ejemplo de estructura es el uso del serialismo dodecafónico, que restringe el uso de alturas al mismo tiempo que provee coherencia a la composición. La forma musical no es sólo el concepto de división en partes con el que usualmente se asocia, sino más bien es la manera como una composición se organiza en el tiempo como la sucesión lineal de situaciones musicales, las que a su vez generan un contorno de mayor o menor tensión o intensidad. La forma musical es un proceso que, con la inclusión de momentos climáticos y de reposo, determina no sólo el contorno emocional, sino que también permite asir las ideas y emociones que el compositor plantea en la obra. El manejo de la forma se produce mediante el uso de principios y funciones formales, que son los modeladores del mencionado contorno emocional.[7] Finalmente, el material musical es la entidad o entidades musicales que se emplean como elementos básicos de construcción de forma y estructura en una composición. El material musical puede ser sonoro o puede simplemente implicar el control del sonido. De manera tradicional, se consideraba al motivo como el material musical

6. La tesis doctoral se puede consultar en línea desde http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-5184-1.
7. La descripción en detalle de estos principios y funciones se encuentra en Junchaya (2019).

básico, pero en la actualidad cualquier gesto musical que se utilice con función constructiva es parte del material. Cabe resaltar que, en muchos casos, es difícil o imposible separar el material de la estructura, toda vez que el primero sirve de base para el segundo, al punto que suele convertirse en estructura misma.

4. Material musical en la *Elegía a Machu Picchu*

Como ya se mencionó, el material musical puede confundirse con la estructura de una obra. En el caso de la *Elegía a Machu Picchu*, sin embargo, algunos aspectos del material pueden ser identificados de manera diferencial, pero definitivamente su participación en la estructura y su acción en la creación de la forma son evidentes. Aquí se listan estos materiales y cómo se emplean en la obra para generar estructura y forma.

Los recursos instrumentales son numerosos, sobre todo en lo que respecta al uso de técnicas extendidas en las cuerdas, y constituyen algunos de los elementos más característicos de esta obra. La función de los mismos es otorgar colores novedosos o poco usuales, coloreando el ataque de otros sonidos, o como parte de un plano orquestal de acompañamiento. Los recursos orquestales que se observan son:

- Uso de *glissandi* amplios (tanto en extensión como en duración) en las cuerdas, tanto en ordinario como en trémolo. Esta técnica facilita la ampliación del espectro sonoro a alturas indeterminadas, usadas como recurso colorístico de acompañamiento y como elemento de gran tensión por su indeterminación y potencia. Del primer uso se puede observar, en la primera parte de la primera sección (hasta el c. 10) y al inicio de la tercera sección (c. 83 al 86), cómo se usan como plano posterior en la orquestación. El segundo uso aparece cerca del final de la primera sección (c. 31 al 34) y como preparación del clímax de la tercera sección (c. 95 al 98), en estos casos siempre en ***ff*** o ***fff*** y *divisi* para reforzar la tensión emocional.
- Uso en las cuerdas de recursos colorísticos como *pizzicato*, *col legno battuto*, sordina y trémolos *sul ponticello* para enriquecer la textura de acompañamiento en la primera parte de la primera sección.
- Uso de *col legno battuto* en *glissando* como recurso de color al inicio de la segunda parte de la primera sección (c. 18 y 19), recurso que otorga al pasaje una sensación de ascenso de intensidad.
- Técnicas extendidas en otros instrumentos, nuevamente como elementos colorísticos (sonoridades inusuales): *Flatterzunge* (*frullato*) en vientos (por ej., en flauta c. 4, trompeta c. 12, cornos c. 19 y ss.), sonidos tapados (*bouchée*) en cornos, *glissando* de llave en arpa (c. 11 al 12), *glissandi* en timbales (c. 82 al 87), *glissando* en cornos (c. 25).
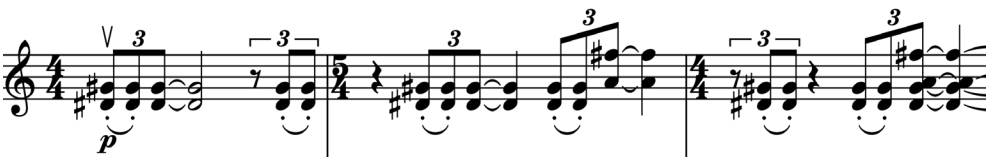
Adicionalmente, también con función colorística, Garrido-Lecca emplea apoyaturas en las maderas, resaltando así los ataques de las líneas melódicas y estableciendo un posible vínculo con un gesto común en la música andina.

Desde un punto de vista rítmico, es característico en la obra que la gran mayoría de entradas de líneas melódicas se produzca después del tiempo fuerte del compás (es decir, no al inicio del mismo) e incluso tras un silencio al inicio de tiempo. Esas entradas fuera de tiempo generan una sensación de libertad rítmica y métrica, sensación que, no obstante, permite que cuando se presentan ritmos definidos y repeticiones rítmicas características, éstas resalten mucho más por el contraste.

El uso de ritmos armónicos en rápida repetición es una característica de los momentos de acumulación de tensión y climáticos. Un elemento rítmico que destaca en la tercera parte de la primera sección es la figura , la cual aparece primero en metales en el c. 26 para ser luego parafraseada en timbales en el mismo compás y luego volver en el pícolo, flauta y violines en el c. 27 y después, finalmente, en los mismos instrumentos en los cc. 30 y 31, dando lugar al *accelerando* que conduce al clímax de esta sección. Esta figura rítmica está precedida de una preparación en cuerdas en el c. 21, en un ritmo diferente y más lento, pero que al aparecer como acordes anuncian tanto el ritmo de los metales como la aparición de los ritmos de acordes que son característicos de los momentos climáticos y de su preparación (ver Figura 2).

Figura 2
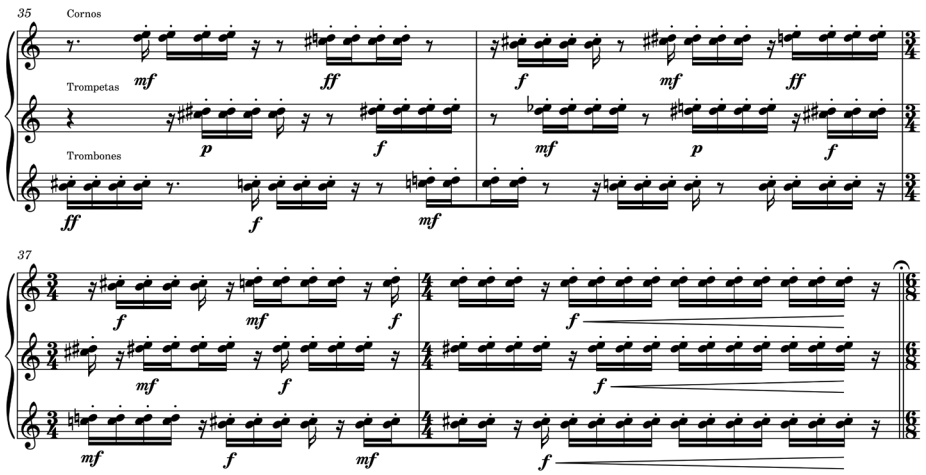
Fragmentos de violines y violas, cc. 21 al 23



La repetición rítmica de acordes se observa también al final de las secciones primera y tercera, en los cc. 35 al 38 y cc. 96 al 98 respectivamente y en *tutti*, pero también hay repeticiones de acordes, en otros momentos, con instrumentación menos densa y ritmos menos característicos. Como se ha mencionado, el uso de acordes repetidos o el uso de acordes en general sirve de contraste al empleo de entradas irregulares y aisladas, las que son más usuales al inicio de las secciones. Estos acordes se mueven, en ocasiones, de manera conjunta, acrecentando el efecto de aumento de tensión. Ejemplo de esto es el pasaje de cuerdas en ***fff*** y *glissando* del c. 95 al 98.

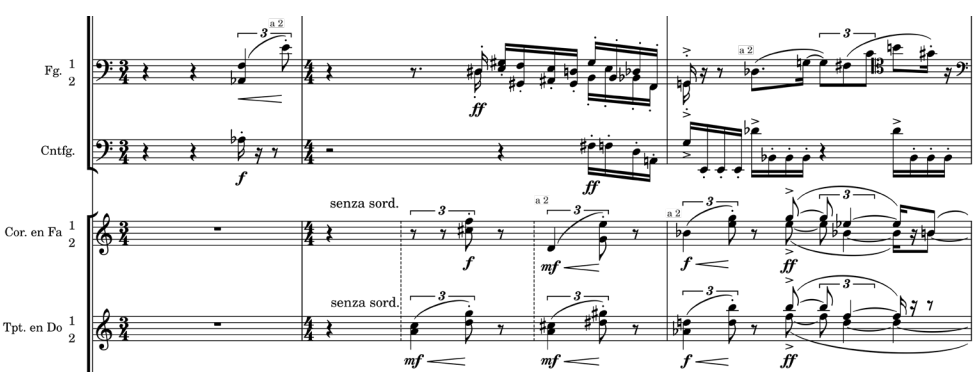
Otro aspecto rítmico característico es el que aparece al final de las secciones primera y tercera, simultáneamente con la repetición de acordes breves en maderas y cuerdas, y es la repetición de semicorcheas en grupos de cuatro, en *staccato*, en los metales, con dinámica cambiante y que marcan el momento climático de la sección, el que termina en un *tutti* en *fortissimo*. Estos grupos rítmicos se organizan independientemente de la métrica, lo que se indica por el uso de barras sobre pulsos adyacentes (ver Figura 3).

Figura 3
Pasaje de metales, cc. 35 al 38



El uso de superposición métrica se observa en otros momentos de la obra y en algunos instrumentos, aunque la notación explícita de la misma no es consistente en la obra. Por ejemplo, la Figura 4 muestra, en el c. 92, una superposición de la división del $\frac{4}{4}$ general con la subdivisión de cornos y trompetas en $\frac{1}{4}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$, marcada con barras punteadas. Este tipo de superposiciones aparecen en otros momentos de la obra, pero no siempre están señalados explícitamente y en la mayoría de las situaciones su percepción no es relevante.

Figura 4
Pasaje polimétrico, cc.91 al 93



En lo referente al manejo de las alturas, este aspecto se analiza con detalle en la revisión de la estructura de la obra. Baste decir, por el momento, que la *Elegía a Machu Picchu* emplea el total cromático con una organización cuasi serial, evitando en gran medida las disonancias de segunda menor, reemplazándolas por séptimas mayores o novenas menores, con saltos melódicos grandes también.

5. Análisis de la forma

La *Elegía a Machu Picchu* es una obra de cerca de seis minutos de duración. Las contrastantes versiones existentes producen, en la visión del mismo Garrido-Lecca, una gran diferencia en la percepción de la obra debido a la aceleración o retraso de sus *tempi* (De la Sotta, 2007).[8] La partitura está escrita en un solo movimiento, pero se pueden reconocer tres secciones, claramente marcadas por dobles barras y por cambios de *tempo* y textura. La primera sección se extiende hasta el c. 38, con un *tempo* que fluctúa entre ♩ = ca. 52 y ♩ = ca. 60, para terminar en un *accelerando* hacia ♩ = ca. 88 (obsérvese que todos son tiempos aproximados, origen de las diferencias de duración de las distintas versiones). La segunda sección abarca desde el c. 39 al 81, con tempo general de ♩ = ca. 60. La última sección comienza en el c. 82 con una vuelta al *Tempo* I (♩ = ca. 52) y termina en el c. 104, estando los últimos compases también a ♩ = ca. 88, tal como al final de la primera sección, con un *rallentando* hacia el último compás de ♩ = 52. Las duraciones de cada sección son, aproximadamente, 2'45", 1'33" y 1'32" respectivamente. Esta división tripartita, con las secciones externas compartiendo *tempo* y finales similares, le otorga a la obra una estructura temporal ternaria, siendo la sección inicial la más larga de las tres, con casi la mitad de la duración total de la obra o casi el doble de cada una de las otras secciones.

La primera sección está dividida, a su vez, en tres partes. La primera (1a), de naturaleza introductoria, se extiende hasta el c. 10 y dura unos 45 segundos. En esta introducción los sonidos van apareciendo poco a poco, con matices desde el ***pp*** al ***mf*** y con una direccionalidad hacia el último compás –dirección establecida por un ligero aumento del *tempo* y por una paulatina complejidad en la textura orquestal–, donde aparece un breve acorde de once notas en ***f***|***ff*** que marca el clímax y final de la introducción y presenta una nota mi_4 ***p*** ***dolce*** de flauta con calderón, nota que sirve de enlace con la segunda parte de esta primera sección. Esta segunda parte (1b) va desde el c. 11 al c. 17 y dura 1'18". Comienza con una textura tenue y matiz entre el ***pp*** y el ***mf***, tal como al inicio de la primera parte, pero aumenta en intensidad dinámica hacia el c. 17. Asimismo, en esta segunda parte aparecen elementos rítmicos repetidos y acordes en los metales, hecho que contribuye al aumento de intensidad que lleva también la dinámica. Esta parte culmina en un acorde de 11 notas en ***ff***, aunque la nota faltante, *si*♭, está presente durante todo el compás, salvo en el acorde final. De forma similar al final de la parte 1a, la parte 1b culmina en una nota *do*♯ de violines en armónicos que se mantiene con un calderón y sirve de enlace hacia la tercera parte de la primera sección. La tercera parte (1c) es un poco más movida (♩ = ca. 60) y presenta texturas formadas por repeticiones de elementos rítmicos característicos, aunque comienza también en ***pp***. El tempo cambia a ♩ = ca. 52 una vez más, pero las repeticiones rítmicas de acordes generan una acumulación de intensidad, con cambios súbitos de dinámica, lo que otorga a esta parte una mayor tensión emocional. Una figura rítmica, en ***ff***, aparece en el c. 26 en trompetas y trombones, imitada luego por flauta, pícolo y violines, posteriormente también por trompetas y nuevamente flauta, pícolo y violines. Este ritmo y sus repeticiones aumentan la intensidad de la sección y, tras un *accelerando* hacia ♩ = ca. 88, desemboca en un movimiento rítmico sobre el mismo acorde de maderas y cuerdas, al que se opone un juego de notas repetidas en semicorcheas *staccato* en los metales y un contrapunto polimétrico en timbales. Todo este juego de texturas e intensidades marca el final de la primera sección, que culmina con dos acordes repetidos al final del c. 38, acordes que son parte del movimiento rítmico anterior.
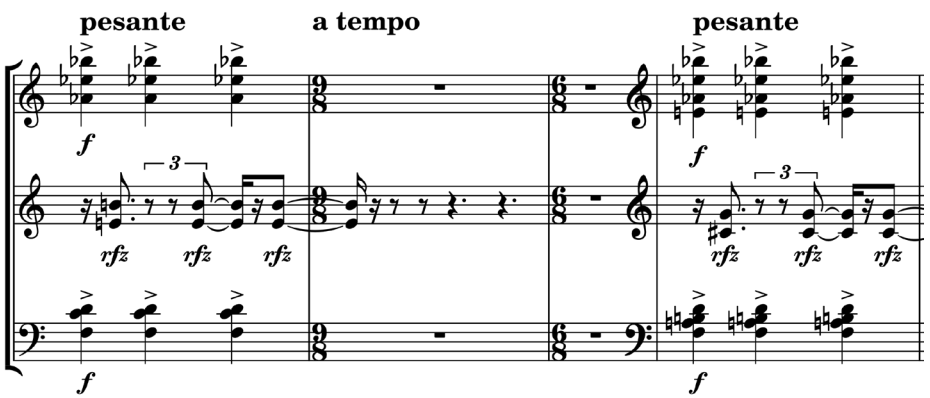
8. Por ejemplo, la versión de Juan Pablo Izquierdo con la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile dura 5'55" mientras que la de Roberto Minczuk frente a la Orquesta Sinfónica de São Paulo dura 7'23".

La doble barra final de esta sección tiene una pausa o calderón, lo que indica que no hay continuidad entre las secciones, pero no desconexión como si fueran movimientos distintos.

La segunda sección de la *Elegía* está en $\frac{6}{8}$ y con un *tempo* de ♩. = ca. 60. Si bien éste es ligeramente más rápido que en la sección anterior, la actividad rítmica es más lenta por el empleo de figuras más largas. Esta sección muestra también gestos melódicos más definidos, con atisbos de *Klangfarbenmelodie*, aunque de corta duración y superposición o contrapunto de estos gestos melódicos, primordialmente en los vientos, pero que eventualmente también son tomados por algunas cuerdas. Las melodías suelen contener apoyaturas, lo que les confiere un color característico. En casi todas se dan saltos interválicos grandes lo que, junto a su poca extensión y sucesiva aparición, confieren a esta sección un carácter altamente expresivo. La textura suele ser homofónica y con matices entre el ***pp*** y el ***mf***. Hacia el c. 71 se produce un aumento de tensión por el uso de una textura un tanto más compleja y por un *crescendo* que desemboca en una indicación temporal de *pesante* en $\frac{3}{4}$ con tres negras acentuadas en ***f*** sobre el mismo acorde frente al que las trompetas, en contratiempo, añaden una quinta justa a la armonía. El gesto se repite tres compases después, con un acorde más complejo y esta vez son los trombones los que se oponen en contratiempo, ahora con una quinta disminuida (ver Figura 5).

Figura 5

Pesante, tutti versus trompetas y luego trombones, cc. 71 al 74
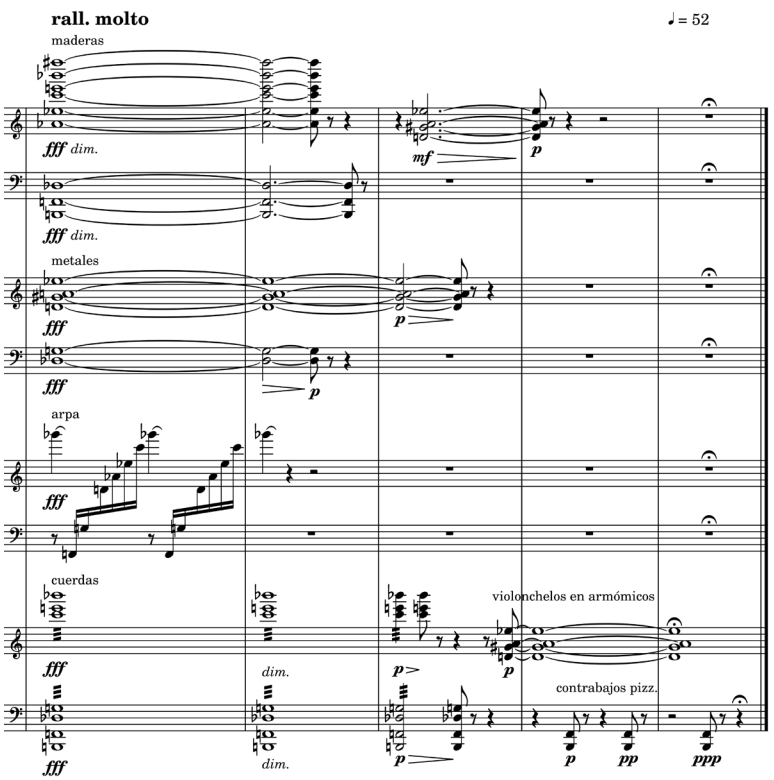


Este momento, hasta el c. 75, constituye el clímax de esta sección, al que le siguen gestos melódicos en flautas, por un lado, y violines, por otro, sobre una textura diluyendo en complejidad, dinámica y *tempo* hacia el c. 81, el final de esta sección. El fagot 1, violonchelos y contrabajos tienen notas que enlazan esta sección con la siguiente, es decir, no hay discontinuidad.

La tercera sección de la *Elegía a Machu Picchu* comienza en el c. 82 y retoma el *tempo* del inicio de la obra (*Tempo* I ♩. = ca. 52). Esta sección tiene como característica que la orquestación presenta duplicaciones y movimientos homorrítmicos, lo que le permite gozar de un color más lleno y una sensación de mayor actividad. Se inicia con una melodía en timbales y trombón 2, que se acompaña con gestos orquestales similares a los del inicio de la obra (como el uso de largos *glissandi* en las cuerdas). El matiz inicial va del ***pp*** al ***mf***. La melodía del inicio se continúa en cornos y luego se le suman trompetas, pasando después a maderas

y cuerdas, como una larga melodía que va cambiando de color, con una intensidad dinámica que crece hacia un ***ff*** en el c. 92, donde aparece un micro clímax con todos los instrumentos, elaborando un ritmo en semicorcheas y movimiento melódico descendente. Desde el c. 93, los metales llevan la línea melódica a la vez que maderas y cuerdas acompañan con figuraciones en semicorcheas, con un *tempo* que se acelera hasta ♩ = ca. 88 en el c. 96. Desde este punto, con un matiz de ***fff***, los metales vuelven a tener figuraciones en semicorcheas similares a las del final de la primera sección mientras que las cuerdas agudas en *divisi* ejecutan figuraciones en *glissando*. Al mismo tiempo, el resto de la orquesta ejecuta un ritmo de acordes similar al del final de la primera sección, estableciendo una conexión clara entre ambos momentos. En este caso, el aumento de intensidad, tanto de color como rítmica y dinámica, se dirige a un clímax mayor en el c. 99, que se manifiesta en un acorde de doce notas en ***fff*** que se mantiene sobre una figuración arpegiada en semicorcheas del arpa, pero se va disolviendo hacia un acorde de cuatro notas en maderas primero y luego en armónicos de los violonchelos en *divisi*. Este acorde, en ***p***, se mantiene por dos compases hasta el final de la obra, mientras los contrabajos en *pizzicato* y *diminuendo* ejecutan las últimas notas de la pieza, como se muestra en la Figura 6.

Figura 6
Final, cc. 99 al 104



En resumen, la pieza presenta una sucesión de aumentos de tensión, clímax y distensión, con una organización general en tres secciones, las extremas con más actividad sonora, tanto rítmica como dinámica, siendo la sección central más íntima por el uso de líneas melódicas más definidas y movimientos rítmicos más relajados. En las tres secciones se aprecia que la formación de momentos climáticos se dirige hacia final de cada sección. Estos se caracterizan por una dinámica muy fuerte, aglomeración de alturas y mayor actividad rítmica. Al final de la obra, tras el momento climático sigue una disminución tanto de la actividad rítmica como de la dinámica, marcando así la terminación. Existe similitud entre la primera y tercera secciones, tanto por el empleo de ciertos recursos orquestales como de texturas similares en los clímax de las mismas. Se puede decir que la *Elegía a Machu Picchu* tiene una organización temporal ternaria dada la similitud de las secciones externas.

6. Análisis de la estructura

El aspecto estructural más relevante en la *Elegía a Machu Picchu* es el manejo de alturas. A decir del compositor, la obra presenta una "armonía muy densa y enrarecida" (Radio SolArmonía, 1984), aseveración que hay que considerar en función de sus obras hasta ese momento: *Laudes I*, la Sinfonía No. 1 y la música para teatro que escribía en Santiago de Chile. En las obras orquestales mencionadas, si bien la armonía no es siempre diatónica, hay sí una presencia clara de líneas melódicas fácilmente discernibles, mientras que en la *Elegía* las líneas melódicas se oscurecen en la orquestación o son muy breves, casi simples gestos melódicos que se superponen constantemente. En todo caso, el manejo de alturas en esta obra sigue patrones particulares que determinan el enfoque estructural principal de la misma.

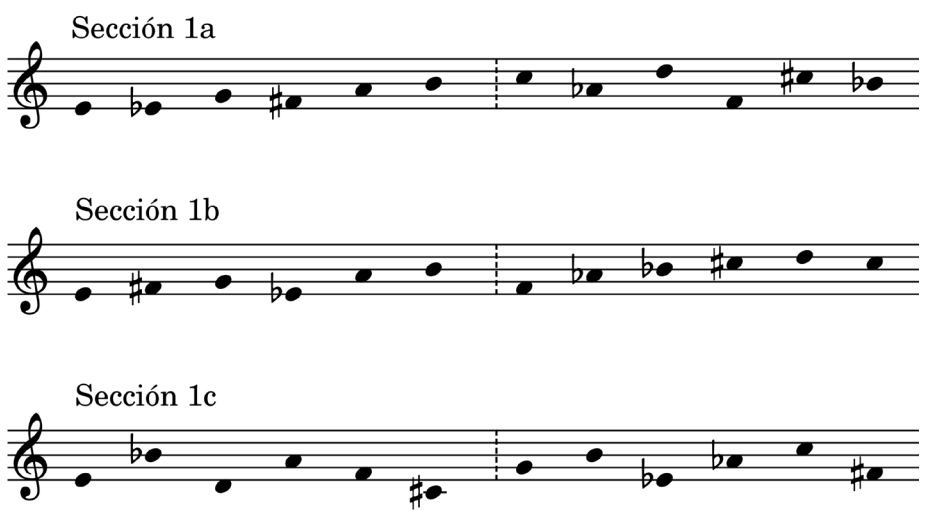
Aunque la obra hace uso del total cromático, este es no serial *strictu sensu* (según los parámetros establecidos desde la Escuela de Viena hasta el serialismo total post Darmstadt). La introducción de las doce notas del agregado se realiza de forma secuencial y sin premura, no aparecen todas juntas desde un inicio y tampoco todas al mismo tiempo, salvo en momentos culminantes. Esto genera sucesiones de notas, conjuntos que, en este texto y por simplicidad, se denominan "series". Como se ha dicho, el uso de estas series no sigue las pautas de la Escuela de Viena, pero sí sigue un patrón de organización que es, por un lado, secuencial hasta cierto punto, y por otro, permite la organización de subconjuntos para generar, sobre todo, acordes. Esto es, el manejo de alturas parte de series, pero se organiza en torno a conjuntos de notas, aplicando conceptos de la teoría de conjuntos en su uso en música. Estos conjuntos suelen tener un contenido interválico que privilegia las segundas menores y tritonos en su mayoría, creando el potencial para una sensación altamente expresiva.

La sensación armónica, a pesar del cromatismo y la expresividad, no llega a ser extremadamente densa salvo en las fases climáticas, dado que se deja para estos momentos el uso de conjuntos más grandes (diez u once notas). Como se ha mencionado ya, por lo general, se evitan las disonancias de segunda menor, siendo sustituidas por intervalos de séptima o novena menores. En los casos en que las segundas menores aparecen, resulta claro que el compositor utiliza formal y expresivamente la tensión que genera dicho intervalo, aún más cuando aparece en conjuntos de seis segundas menores consecutivas, como se describe más adelante.

En la sección 1a, las notas del total cromático aparecen una a la vez hasta completar las doce en el c. 8. Esta disposición sugiere un arreglo serial, pero cuyo orden no queda totalmente claro. No obstante, las dos primeras partes de la sección inicial (1a y 1b) parecen compartir la misma serie. Por lo general, la entrada de cada nota está duplicada con la intención de reforzar el ataque, o se continúa en otro instrumento con un color diferente,

generando una textura de continuidades a medida que se presentan nuevas notas, sin llegar a una gran densidad, al menos al inicio. En la versión original de 1965, la obra se iniciaba en un mi_4 de las violas 1, que era entonces tomado por los violines II.1 mientras las violas ejecutan un *glissando* ascendente. Luego la nota mi_4 es tomada por las violas 2 en trémolo *sul ponticello*. La nota sol_3 aparecía en *pizzicato* de violines II.2 en el c. 2. En la versión de 2001, en contraste, la primera nota de las violas 1 es sol_4, las demás entradas continúan igual a la versión original. Es posible que esta modificación se debiera a la necesidad de reforzar el *sol* del segundo compás que tiene poca presencia, pero, aunque modifica la sensación melódica de la obra, no cambia la organización estructural ni formal, toda vez que el *sol* aparece casi desde el principio en la secuencia. La sección 1b se presenta con una serie ligeramente modificada en el orden, pero que mantiene coherencia con la primera si se consideran sus hexacordios. La sección 1c presenta una organización diferente a las secciones 1a y 1b, al menos en lo que se refiere al orden de las notas. La Figura 7 muestra las distintas series de cada parte de la primera sección.
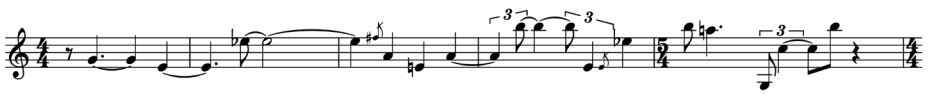
Figura 7
Series de la primera sección



Se observa que los hexacordios en las dos primeras series coinciden en sus notas, aunque no en el orden de aparición. Esto lleva a suponer que ambas son producto de una misma serie de doce notas que el compositor utilizó como base, sin que eso lo obligara a presentar todas las notas en el mismo orden, es decir, su uso es como conjunto y no como serie propiamente dicha. Si bien esta primera sección no presenta melodías individuales distinguibles sino sólo fragmentos melódicos, es posible escuchar una melodía general presentada como *Klangfarbenmelodie*, hecho descrito también por Petrozzi (2009), y que, en los primeros cinco compases, muestra el contorno que se observa en la Figura 8.[9]

9. Según la edición de 2001.

Figura 8
Línea melódica virtual, cc. 1 al 5 (edición de 2001)



La sección 1b presenta una serie distinta a primera vista. Si se analiza cada hexacordio por separado y se llevan a su forma primaria se observa que las series 1a y 1b son conjuntos idénticos por lo que se puede tratar de la misma serie con variaciones en su orden. La sección 1c, no obstante, tiene una serie diferente pero muy similar ya que difiere de las anteriores en sólo una nota en cada hexacordio (ver Tabla 1).[10]

Tabla 1
Formas primarias y vectores interválicos de las series en la primera sección

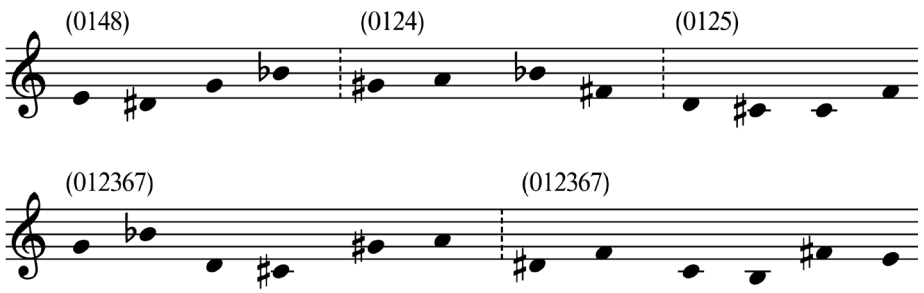
	Primer hexacordio	**Segundo hexacordio**
Sección 1a y 1b	(013478) [313431]	(012569) [313431]
Sección 1c	(013468) [233331]	(012469) [233331]

Dado que la diferencia entre las series 1a y 1b con la 1c es de sólo una nota por hexacordio, esto las vuelve bastante similares. Resulta además interesante que los vectores interválicos de cada hexacordio son idénticos en cada serie, es decir, poseen simetría, lo que sugiere una organización serial estudiada y una selección cuidadosa de las series, aunque la composición no sea estrictamente serial dodecafónica.

La sección 2 mantiene la idea de una introducción paulatina de alturas, pero aquí se usan más los acordes, los mismo que se mantienen durante un tiempo antes de cambiar. Sobre los acordes se suceden diferentes líneas melódicas, algunas de ellas concatenadas como *Klangfarbenmelodie* o superponiéndose (la serie 2 es la del pentagrama superior de la Figura 9).
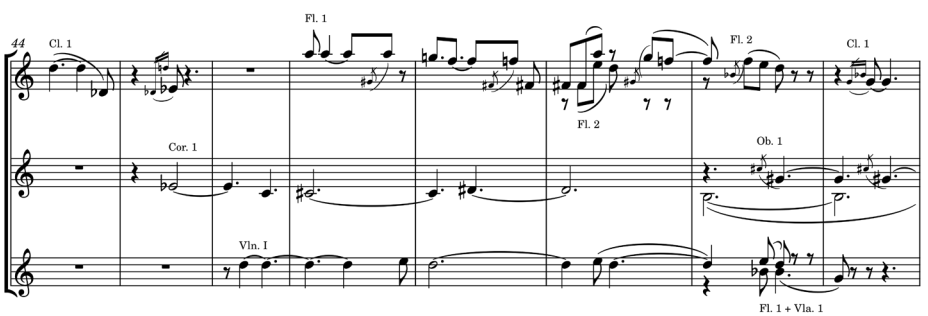
10. Los números pertenecen a la nomenclatura usada en la teoría de conjuntos. El uso en este texto considera la forma primaria (*prime form*) en paréntesis. El vector de clases interválicas (*interval class vector*), o simplemente vector interválico, se señala con paréntesis cuadrados. Los números siguen la secuencia 0 al 9 y luego A, 10 y B, 11. Para más información, consultar The structure of atonal music de Allen Forte (1973).

Figura 9
Series 2 y 3 , con las formas primarias de sus subconjuntos
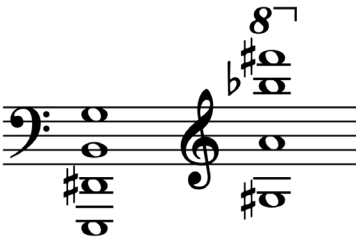


Dos aspectos son característicos en las melodías de esta sección: los saltos interválicos grandes y la presencia de apoyaturas (amén de la indicación *cantabile*). La textura homofónica de esta sección entrega a los vientos, principalmente, la tarea de ejecutar los giros melódicos, mientras que las cuerdas en *divisi* presentan texturas acórdicas. Los acordes de las cuerdas son de cuatro notas y se corresponden con los dos primeros tetracordios de la serie 2, el último tetracordio de la serie aparece en las melodías de los vientos. Un ejemplo de este enlace de melodías en esta sección se muestra en la Figura 10.

Figura 10
Enlace de melodías, sección 2, cc. 44 al 51



Nótense los saltos interválicos grandes y el uso de apoyaturas. Los acordes de las cuerdas que inician esta sección se muestran en la Figura 11. El primero está en contrabajos, violonchelos 2 y violas 1, el segundo en armónicos de violonchelos 1, violas 2 y violines II. El arpa refuerza los ataques de ambos grupos. A estas ocho notas se les suma luego un *re* en violines, la siguiente nota de la serie luego de los dos primeros tetracordios, que a su vez da inicio a la parte melódica que empieza el clarinete en el c. 44 (Figura 10).

Figura 11
Primeros acordes de la sección 2

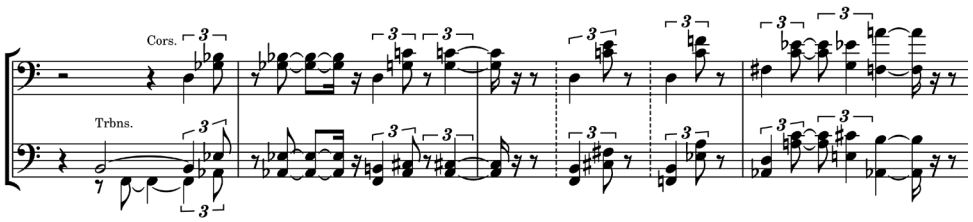


Esta textura homofónica se mantiene intercalándose con momentos de mayor contrapunto entre los grupos instrumentales, donde las cuerdas también participan de la función melódica para volver a las texturas en acordes, sobre todo hacia el momento climático de esta sección. Este clímax sucede entre los cc. 71 y 78, disipándose luego hacia el inicio de la tercera sección en el c. 82. Dos grupos de acordes marcan este clímax, donde con una indicación temporal de *pesante*, se presentan acordes en *tutti* y *sfz* en los cc. 71 y 74. El primero de estos acordes es de seis notas y corresponde a la forma primaria (023579), con un vector interválico de [143241] que prioriza los intervalos de segunda mayor y cuarta justa, lo que le otorga una calidad disonante menos dura. En contratiempo con este acorde, las trompetas tocan la quinta mi_4-si_4, lo que convierte a todo el conjunto en (01235678) con un vector interválico de [555553], que muestra una alta distribución de todos los intervalos excepto el tritono. El segundo acorde, de seis notas en el c. 74, es el conjunto (0123678) ([532353]), similar al conjunto completo del primer *pesante* (es decir, incluyendo las notas de las trompetas), donde se observa una mayor presencia de segundas menores y cuartas justas (o su inversión, quintas justas). Este acorde se alterna con los trombones tocando la quinta disminuida $do\sharp_4$-sol_4. El total de este conjunto resulta ahora en (01234678A) con un vector de [676764], un conjunto mucho más rico en intervalos. La Figura 5 muestra este momento climático de la sección 2 (sólo aparecen los acordes mencionados y los contratiempos de los metales). Nótese que el ritmo del contratiempo entre los acordes del *tutti* y los metales recuerda vagamente a la figura rítmica de metales de la primera sección del c. 26 (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮), creando un vínculo sonoro con ésta. La segunda sección termina en *diminuendo* con sendas melodías de trombón y fagot, esta última sirve de enlace hacia la tercera sección.

La tercera sección recuerda a la primera por el uso de *glissandi* en las cuerdas y las entradas irregulares de los instrumentos, pero se diferencia de tres maneras: ofrece una mayor actividad desde el inicio (hay más elementos sucediendo al mismo tiempo), prioriza una orquestación más densa (utiliza duplicaciones y acordes en las entradas), y presenta desde el comienzo una melodía en timbales y trombón con sordina, los timbales con trémolos y *glissandi*, lo que le confiere una sensación de inestabilidad o nerviosismo. Al igual que en todas las anteriores secciones, la tercera va introduciendo de a pocos las notas de su propia serie (la que se muestra en el pentagrama inferior de la Figura 9). Nótese que los dos hexacordios de esta serie son idénticos en su forma primaria, ambos con un vector interválico de [422232]. En esta sección, existe una preferencia por presentar las notas por pares a distancia de séptima menor, lo que produce una sensación armónica particular. Sobre estos bicordios de séptima es que aparece la línea melódica en timbales y trombón, la que está formada por la tercera menor sol_2-$si\flat_2$. El movimiento va acumulando densidad, la textura se

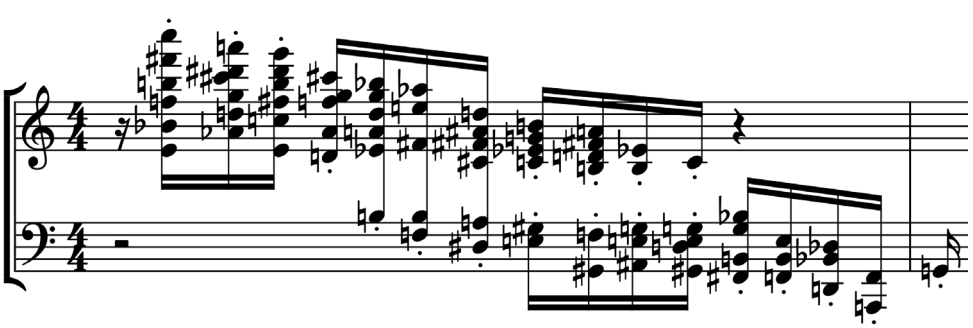
vuelve homorrítmica desde el c. 87 (ver Figura 12) y la sonoridad se torna aún más compleja al superponerse diferentes movimientos homorrítmicos en polifonía (c. 93), en preparación para el clímax que sucede en el c. 96. Obsérvese que el c. 89 muestra también el uso de la polimetría.

Figura 12
Cornos y trombones, cc. 87 al 90



Poco antes del clímax, en el c. 92, aparece un pasaje en semicorcheas *staccato* en maderas y *pizzicato* en cuerdas, a manera de un micro clímax o primera culminación del movimiento contrapuntístico y complejo de los compases anteriores, creando una suerte de respiro antes del clímax final. Este breve pero contrastante pasaje hace uso de diferentes conjuntos de notas (Figura 13). Se inicia con acordes de seis notas, en registro medio y agudo, pero la vez que desciende en tesitura, el número de notas por compás se va reduciendo hasta llegar a una única nota sol_2 en el c. 93. Los primeros dos acordes corresponden al conjunto (012678), similar al primer hexacordio de la serie de esta sección, salvo por una nota. Los siguientes acordes pertenecen a conjuntos diferentes, pero contienen, casi todos, al subconjunto (014), es decir, tienen al menos una segunda menor y una tercera mayor, la mayoría incluye dos segundas menores o incluso tres, como en los dos primeros acordes. Como es usual en esta obra, las disonancias de segunda menor están dispuestas como séptimas o novenas. Melódicamente, los movimientos de las voces son variados, pero se nota la predilección por organizar las notas en torno al conjunto (0146), el "conjunto de todos los intervalos" (vector interválico de [111111]).

Figura 13
Maderas y cuerdas, c. 92



El clímax de esta sección y de la obra se inicia hacia el c. 96 y está formado por una sección similar al clímax de la sección 1c, pero que esta vez incluye una culminación diferente. Este momento climático está formado por cuatro elementos, uno más que en la sección 1. Los elementos son: movimiento rítmico de acordes en maderas, arpa, violonchelos y contrabajos; polimetría en timbales; figuraciones en semicorcheas y *staccato* en metales; y *glissandi* continuos en violines y violas. Este pasaje es diferente en las versiones de 1965 y 2011, tanto en orquestación como en notas. Las Figuras 14 y 15 muestran las diferentes versiones de la partitura.

Figura 14
Compases 96 al 98, versión de 1965
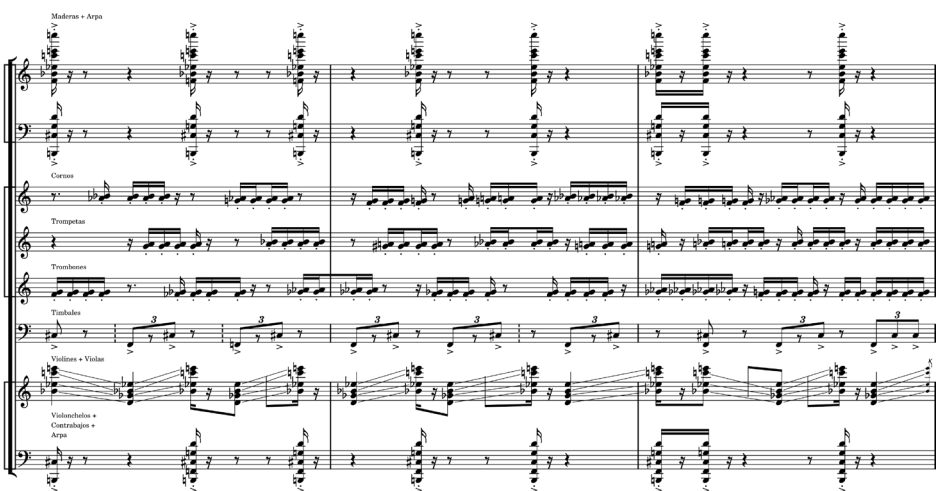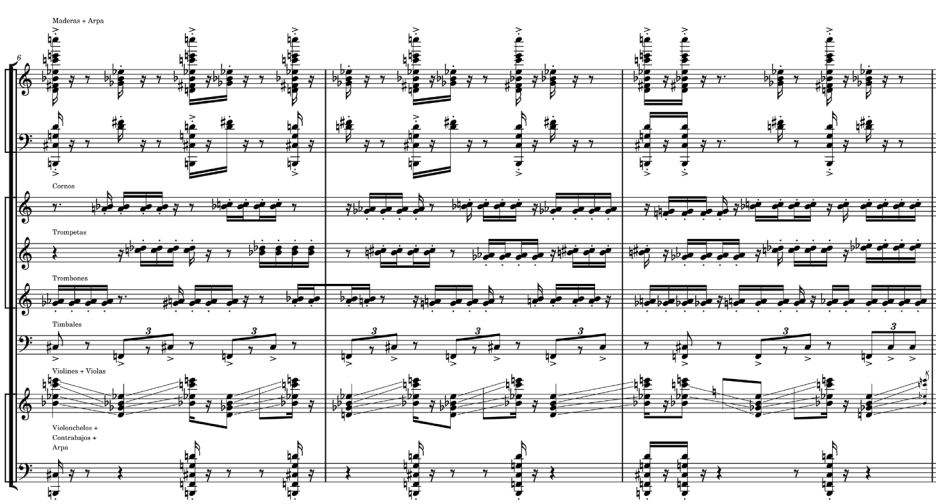


Figura 15
Compases 96 al 98, versión de 2001



Como se observa, las cuerdas agudas en *glissando* y los timbales mantienen la misma música.[11] Hay, sin embargo, dos diferencias notables. La primera está en la orquestación de los acordes de maderas y cuerdas, que en la versión de 2001 tiene a las maderas reforzando los acordes graves de las cuerdas agudas, completando las notas de todo el conjunto, mientras que en la versión de 1965 las maderas sólo acentuaban uno de ellos, el más agudo. No obstante, el contenido armónico de todo el conjunto se mantiene igual –el conjunto de nueve notas (012345789)–. En cambio, las notas de los metales son totalmente diferentes. En la versión de 1965 se tiene el conjunto (012345), es decir, todo el espectro cromático dentro de un intervalo de tritono a partir del fa_4, lo que es coherente con el pasaje similar de los cc. 35 al 38 del final de la primera sección. Por su lado, en la versión de 2001 los metales emplean un conjunto de diez notas, (012345678A), a partir de fa_4, lo que no se corresponde con el pasaje anterior. Se sospecha la existencia de algún error en este pasaje nuevo que sólo la revisión de los MSS del original y la versión revisada podría dilucidar.

El pasaje anterior se dirige al clímax final en ***fff*** en el c. 99, (ver Figura 6) donde se alcanza finalmente un acorde de todo el agregado (las doce notas), el cual se mantiene unos compases disipándose en intensidad y registro. Primero se pierden las maderas agudas y los trombones, dejando un acorde de once notas (el agregado sin *fa*♯). Luego se van las maderas graves y quedan sólo las cuerdas, los cornos y trompetas manteniendo el acorde de 11 notas en tres grupos: (0268) *–si, fa, re*♭, *sol–*, (0167) *–re*, *sol*♯, *la*, *mi*♭*–*, y (026) *–do*, *mi*, *si*♭*–*. Todos estos grupos se van y dejan a las maderas agudas, que toman el acorde de cornos y trompetas –(0167), dos tritonos a distancia de segunda menor– y luego el mismo acorde lo pasan a cuatro violonchelos en armónicos. Finalmente, los contrabajos en *pizzicato* tocan el tritono *si-fa*, que formaba parte del conjunto (0268), en un *diminuendo* hacia el ***ppp***. Este último acorde resulta formado por tres pares de tritonos: *si-fa*, *re-sol*♯ y *mi*♭*-la*, equivalente al conjunto (013679), un conjunto donde curiosamente hay prominencia de terceras mayores (vector interválico de [224223]). Es posible que este conjunto sea un subconjunto de la serie de la tercera sección, ya que las notas de esta sección pueden haberse presentado en diferente orden a la serie que utilizó el compositor, pero podría ser un segmento de la misma si el orden fuera diferente. El conjunto también es muy cercano al de los hexacordios de la serie de la tercera sección (ver Figura 9).

7. Conclusiones y recomendaciones

La *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca es una obra muy expresiva que presenta una orquestación con colores novedosos y sonoridades fácilmente asibles y reconocibles. Es una obra íntima, reflexiva, personal, nacida tras la asimilación como propia de un texto poético que invita a ver el monumento incaico del título como una externalización del mundo interior del artista, del lector o del oyente. Esta reflexión permite, pues, un lenguaje de amplia expresión sonora, con pasajes delicados, tenues, casi como susurros, así como momentos de gran fuerza y tensión que se disipan en el aire como invitando a continuar esta introspección en silencio.

Técnicamente, la obra introduce usos instrumentales poco comunes antes de los años 60, como el empleo de técnicas extendidas, los que le confieren un carácter particular y contribuyen a su intención expresiva. La organización de alturas sigue patrones bien estudiados en base a series o conjuntos de notas con posibilidades interválicas específicas para reforzar el objetivo expresivo. La forma de la obra permite una percepción dinámica, sin caer en la monotonía merced a su alternancia entre momentos de tranquilidad y suavidad

11. En realidad, existe una diferencia en la orquestación de estos *glissandi,* pero que no altera el contenido armónico ni cambia el ritmo del grupo.

musicales (matices suaves, actividad controlada) y momentos de gran tensión, a los que se llega con elaboraciones de complejidad creciente para desembocar en varios clímax de gran sonoridad dinámica y densidad armónica (acordes de hasta doce notas al final). Estos movimientos entre distensión y tensión crean un contorno de picos y valles que, visualmente, remiten a cimas montañosas, ¿una velada referencia a Machu Picchu?

Ya que existen diferencias entre las distintas versiones disponibles de la partitura de la *Elegía*, es recomendable, cuando no necesario, realizar una revisión y edición crítica de la misma a fin de esclarecer las discrepancias y establecer una versión final definitiva. Esta obra no es técnicamente muy exigente, pero sí muy expresiva y emblemática. Merece ser considerada más a menudo en la programación de conciertos.

Rol de autores CrediT

RLJ	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

Agencia de Noticias Andina. (2011, 11 de julio). *Celso Garrido-Lecca rememora su obra Elegía a Machu Picchu* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZYwi-8QcI4k

Comité Editorial. (1965). XXIV temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile. *Revista Musical Chilena, 19*(93), 96-100.

Comité Editorial. (2002). Música chilena en el exterior. *Revista Musical Chilena, 56*(198), 99-100. https://doi.org/10.4067/S0716-27902002019800007

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

Filarmonika Music Publishing. (2011). *Elegía a Machu Picchu* [para orquesta]. https://filarmonika.com/products/elegia-a-machu-picchu-for-orchestra-rental

Forte, A. (1973). *The structure of atonal music.* Yale University Press.

Garrido-Lecca, C. (2001). *Elegía a Machu Picchu* [Partitura]. Abril Ediciones Musicales.

Gieseler, W. (1975). *Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge.* Moeck.

Junchaya, R. L. (2011). *Percepción de la forma musical.* [Tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional de Música].

Junchaya, R. L. (2019). *Teaching music composition: Creating form in time.* Unigrafia.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, University of Helsinki].

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

Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En *La música en el Perú* (2a. ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.(Trabajo original publicado en 1985).

Quezada Macchiavello, J. (1999). Celso Garrido-Lecca. En *Serie Compositores Peruanos del Siglo XX* (Vol. 2). Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

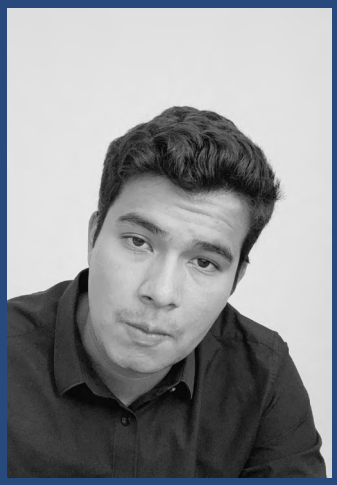
Radio SolArmonía. (1984, 18 de agosto). *Programa radial realizado por Celso Garrido-Lecca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VZ_YzFRfWKw

Tapia Segovia, M. A. (2020). La revista Portal: su aporte a la conformación del campo cultural chileno y el debate en torno a "lo latinoamericano". *Palimpsesto, 10*(17), 1-23. https://doi.org/10.35588/pa.v10i17.4076

Tello, A. (2001). Antaras o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena, 55*(196), 7-26.

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

Vásquez, R. E., y Martínez, M. (2000). *Celso Garrido-Lecca: etapas en la creación musical (vol. 4)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/97WWoWC0MUs



Nicolas Rubio Amoretti
(Lima, 2003)

Nicolas Rubio Amoretti es compositor musical, formado en la Universidad Nacional de Música y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su trabajo se orienta a la exploración de la textura y el timbre en la música contemporánea a través de diversos formatos instrumentales, tanto en la creación como en el estudio de obras musicales. Ha presentado obras en festivales de música contemporánea en Lima y ha complementado su formación mediante talleres y clases maestras con compositores latinoamericanos. Paralelamente, desarrolla una actividad profesional en el ámbito de la composición para medios audiovisuales.

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

El objeto musical como recurso expresivo composicional en *Intihuatana* de Celso Garrido-Lecca

The Musical Object as an Expressive and Compositional Resource in *Intihuatana* by Celso Garrido-Lecca

Nicolas Rubio Amoretti
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
nicolas130130@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-4615-7974

Resumen
Este artículo analiza *Intihuatana* (1967) para cuarteto de cuerdas de Celso Garrido-Lecca, con el objetivo de conocer el funcionamiento del objeto musical como recurso expresivo composicional en esta obra. A partir de un enfoque semiótico basado en el modelo tripartito, el análisis articula el nivel neutro con los niveles estésicos inductivo y externo, entendidos como herramientas para comprender la proyección perceptiva del material sonoro. La obra se construye como una reinterpretación musical abstracta del reloj solar Intihuatana, en la que el objeto musical organiza la percepción del tiempo cíclico, la densidad textural y la evocación de un paisaje sonoro de carácter místico. De este modo, el objeto musical se configura como el eje central del discurso composicional y del sentido expresivo de la obra.

Palabras clave
Objeto musical; semiótica; composición; Celso Garrido-Lecca

Abstract
This article analyzes *Intihuatana* (1967) for string quartet by Celso Garrido-Lecca, with the aim of examining how the musical object functions as an expressive compositional resource in this work. Based on a semiotic approach grounded in the tripartite model, the analysis articulates the neutral level with the inductive and external esthesic levels, understood as tools for examining the perceptual projection of the sonic material. The work is constructed as an abstract musical reinterpretation of the solar clock Intihuatana, in which the musical object organizes the perception of cyclical time, textural density, and the evocation of a soundscape of a mystical character. In this way, the musical object is established as the central axis of the compositional discourse and the expressive meaning of the work.

Como citar: Rubio, N. (2026). El objeto musical como recurso compositivo composicional en Intihuatana de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 141–163.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.314

Keywords
Musical object; semiotics; composition; Celso Garrido-Lecca

Recibido: 13 de febrero / Revisado: 20 de febrero / Aceptado: 31 de marzo

Introducción

El análisis de las obras compuestas durante la segunda mitad del siglo xx presenta dificultades particulares, ya que, a diferencia de periodos anteriores, no siempre se observa una organización jerárquica clara de los elementos musicales. Esta ausencia de estructuras formales tradicionales complica los enfoques de análisis formal o morfosintáctico aplicados a este repertorio. Kramer (1988) señala que, en este tipo de música, el sentido formal suele construirse a partir de procesos, recurrencias y estados sonoros más que mediante una direccionalidad conclusiva, lo que exige considerar la percepción temporal y la experiencia del oyente como dimensiones centrales del análisis. De manera similar, Smalley (1997) sostiene que, en músicas centradas en el timbre y la textura, la forma emerge de la transformación progresiva de la materia sonora y de su impacto perceptivo, más que de relaciones temáticas o funcionales tradicionales. Sin embargo, compositores como Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer o Magnus Lindberg demostraron que es posible identificar principios de orden más allá de las formas clásicas, del desarrollo motívico convencional o del uso de métricas regulares. En este contexto, Kelly (2001, citado por Vadillo, 2017) propone el concepto de objeto musical como eje analítico, definiéndolo como "un elemento musical autosuficiente y completo en sí mismo". Al prescindir de jerarquías explícitas, este objeto se manifiesta a partir de características objetivas –como el movimiento o la estatización– o mediante asociaciones extramusicales. En este contexto, el objeto musical no se entiende como una unidad temática tradicional, sino como una entidad sonora definida por su comportamiento estructural y su proyección perceptiva dentro del discurso.

En el Perú, varios compositores académicos del siglo xx recurrieron al objeto musical como recurso expresivo. Celso Garrido-Lecca destaca como uno de los primeros en integrarlo como concepto estructural central. En su obra *Intihuatana*, escrita para un formato instrumental clásico, el compositor propone una exploración sonora centrada en el timbre y la textura, alejándose de enfoques formales tradicionales.

1. Análisis semiótico de *Intihuatana*

Celso Garrido-Lecca compuso *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas en 1967, durante su residencia en Chile. Según Tello (2001), esta obra corresponde a una etapa de escritura experimental del compositor, caracterizada por una búsqueda expresiva que se manifiesta en el tratamiento del timbre, la temporalidad, la textura y la organización de las alturas.

Respecto al título, Kauffman (2019) señala que los intihuatana son estructuras pétreas situadas en zonas de gran altitud y orientadas hacia el sol. Su traducción literal del quechua –amarrar al sol– remite a una función ritual y mística, cuyo propósito principal habría sido atraer y retener al dios solar. Aunque también se ha sugerido su posible uso para la observación de solsticios, Kauffman indica que resulta poco probable su empleo como reloj solar, debido a la frecuente nubosidad de las regiones donde fueron construidos. Este dato permite entender el Intihuatana principalmente como un objeto simbólico y ritual,

cuya función se vincula más a una concepción del tiempo y del espacio sagrado que a una medición astronómica estricta.

Intihuatana se inscribe dentro de una línea recurrente en la producción de Garrido-Lecca, en la que confluyen elementos del folclore andino y una estética vanguardista. Niño Vásquez (2015) señala que el compositor buscó de manera constante la integración de estas vertientes en lo que denominó un "nuevo tiempo", entendido como un espacio donde desaparecen las fronteras entre música culta y música popular. Esta concepción se materializa posteriormente en *Trío para un nuevo tiempo* (1985), obra que incluye una cita de la canción "Gracias a la vida" de Violeta Parra.

El proceso de consolidación de este sincretismo puede observarse en diversas obras con rasgos afines, entre ellas *Elegía a Macchu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967), *Antaras* (1968), *Donde nacen los cóndores* (1977) y *Danzas populares andinas* (1979), entre otras (*Revista Musical Chilena*, 2001).

En este contexto, el análisis de *Intihuatana* se desarrolla desde una perspectiva semiótica que entiende la obra musical como un fenómeno en el que convergen su organización interna, sus condiciones de producción y las formas en que es recibida. Desde este enfoque, la música no se considera únicamente como una estructura sonora, sino como un objeto que articula distintos niveles de sentido. Esta sección presenta el proceso de análisis que permitirá examinar la obra desde esa perspectiva.

Para ello se adopta el modelo tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez a partir de las ideas de Jean Molino, el cual distingue tres niveles: el poiético, el neutro y el estésico (Nattiez, 1990). El nivel poiético se relaciona con los procesos de creación y las decisiones que intervienen en la producción de la obra. El nivel estésico se refiere a las formas de recepción y construcción de sentido por parte del oyente, diferenciando entre un plano externo –vinculado a marcos culturales y contextuales– y un plano inductivo, que surge de la experiencia perceptiva generada por el propio discurso musical. El nivel neutro, por su parte, corresponde a los rasgos estructurales identificables en el objeto sonoro.

Diversos autores –entre ellos Nattiez (1996), López-Cano (2019) y Enríquez (s.f.)– señalan que esta distinción permite organizar el análisis considerando tanto la materialidad musical como los procesos que la rodean. En este artículo, los tres niveles se presentan como dimensiones complementarias que orientan la lectura de la obra.

Aunque el modelo de Nattiez se inscribe en la tradición de la semiología musical, en este trabajo se emplea el término "semiótico" en un sentido amplio, para referirse al estudio de los procesos de significación en la música.

El recorrido analítico comenzará con el nivel neutro, donde se describen las relaciones internas que estructuran el discurso musical de *Intihuatana*. Posteriormente, estos resultados se vincularán con los aspectos poiéticos y estésicos, para finalmente determinar los objetos musicales de la obra, categoría central del trabajo y eje desde el cual se profundiza en la interpretación de la misma..

Análisis de nivel neutro

La obra presenta una estructura formal ternaria A–B–A'. La delimitación de estas secciones se establece a partir de criterios como la organización de alturas, los cambios texturales y la aparición y desarrollo de determinados gestos melódicos, los cuales serán detallados en el análisis de cada sección. A su vez, cada sección se subdivide en tres subsecciones, conformando un total de nueve subsecciones.

Para el análisis de la organización de alturas se emplea el método de *pitch class set*, propuesto por Allen Forte (1973) y ampliado por Stefan Kostka (1989), el cual resulta especialmente pertinente en contextos donde no existe una tonalidad funcional, ya que permite describir con mayor precisión las relaciones internas entre los materiales sonoros.

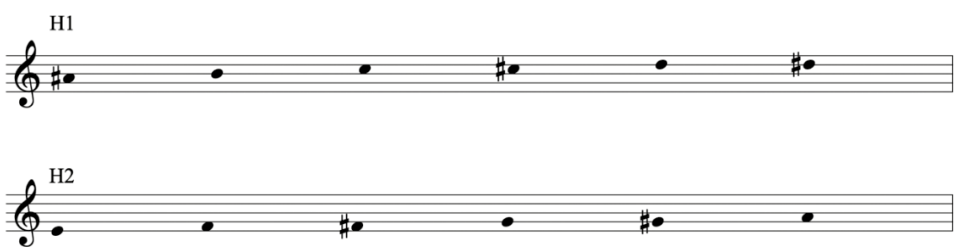
En este estudio se utilizará la siguiente convención de *pitch class*: Do=0, Do♯=1, Re=2, Re♯=3, Mi=4, Fa=5, Fa♯=6, Sol=7, Sol♯=8, La=9, Si♭=10 y Si=11.

Si bien la obra presenta un fuerte componente tímbrico y textural, el presente análisis se centra en la organización de alturas como una vía de acceso a la estructuración del discurso, sin asumirla como su único principio organizador, reconociendo que otros parámetros –como el timbre, el gesto y la densidad sonora– cumplen un rol fundamental en la percepción de la obra.

La identificación de los *sets* se basó en dos criterios: la función de determinados grupos de alturas dentro de la textura y su organización por subsecciones. El primer criterio considera aquellos gestos o instrumentos que se independizan momentáneamente del entramado textural; el segundo atiende a puntos cadenciales de carácter textural, los cuales sirven tanto para delimitar secciones como para evaluar los conjuntos hasta ese punto de la obra.

A partir de este procedimiento se identificaron dos *sets* fundamentales que explican gran parte del material sonoro: H1 {10,11,0,1,2,3}, asociado a gestos melódicos breves basados en terceras mayores y menores; y H2 {4,5,6,7,8,9}, utilizado principalmente para la construcción de texturas densas con cromatismos reiterados.

Figura 1
Sets H1 y H2



El *set* H1, en su forma normal {10,11,0,1,2,3}, corresponde en *prime form* a {0,1,2,3,4,5}, lo que indica una sucesión continua de semitonos. Esta característica favorece el uso de cromatismos y *clusters* armónicos. Su vector interválico <5,4,3,2,1,0> revela una predominancia de segundas y terceras, con ausencia total del tritono, reforzando así este comportamiento interválico característico del lenguaje de la obra.

De manera similar, H2 presenta el orden normal {4,5,6,7,8,9} y comparte la misma *prime form* {0,1,2,3,4,5}, así como el mismo vector interválico. Esto permite entender a H2 como una transposición por tritono de H1. No obstante, se consideran conjuntos distintos debido a su función diferenciada en la obra: H1 predomina en texturas densas, mientras que H2 se asocia a gestos melódicos aislados. En este sentido, la distinción no responde únicamente a criterios de equivalencia estructural propios de la teoría de conjuntos, sino a su comportamiento dentro del discurso musical, el cual se asume como criterio analítico en este

estudio. Ambos conjuntos son complementarios y, al combinarse, generan el total cromático característico de la obra. En este contexto, el tritono –intervalo ausente en el vector– adquiere un rol destacado dentro del discurso musical.

Una vez establecidos los hexacordos principales y sus propiedades, se procederá al análisis detallado por secciones y subsecciones, observando el comportamiento de estos *sets* y de otros elementos musicales relevantes a medida que aparecen en la obra.

SECCIÓN A

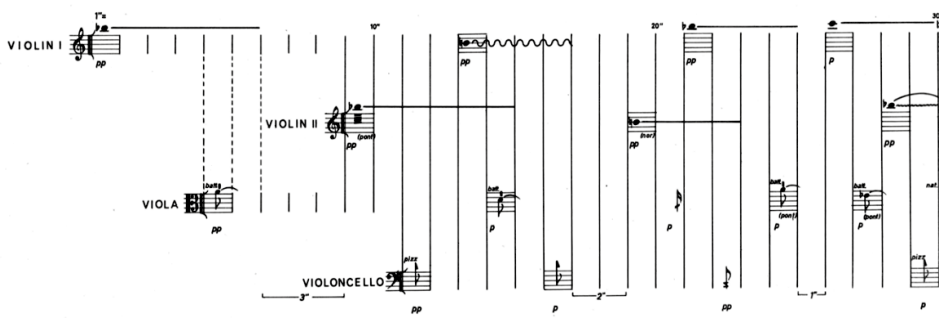
La sección A cumple la función de introducir los materiales generadores de la obra, así como los procedimientos de tratamiento instrumental que se desarrollarán a lo largo de toda la composición.

Subseccción 1

Esta subsección presenta la textura inicial de la obra, construida a partir de la superposición de diversos timbres: cuerdas frotadas en arco ordinario, vibratos amplificados que generan microtonos, el uso del registro más agudo mediante *sul ponticello*, así como recursos rítmico-percusivos como *col legno battuto* y *pizzicato*.

Figura 2

Contraste tímbrico en textura inicial



La combinación de estos recursos da lugar a una textura altamente dinámica, cuya transformación progresiva mantiene la atención auditiva y permite que este material reaparezca a lo largo de la obra sin comprometer la direccionalidad del discurso musical.

Las clases de altura empleadas por los violines I y II –ejecutadas en arco ordinario– pertenecen al hexacordo H1, observándose una insistencia particular en la PC10 (*si*♭). Este énfasis se mantiene a lo largo de la obra, otorgándo a dicha altura una función axial, ya que inicia y cierra la composición en el timbre ordinario del violín I.

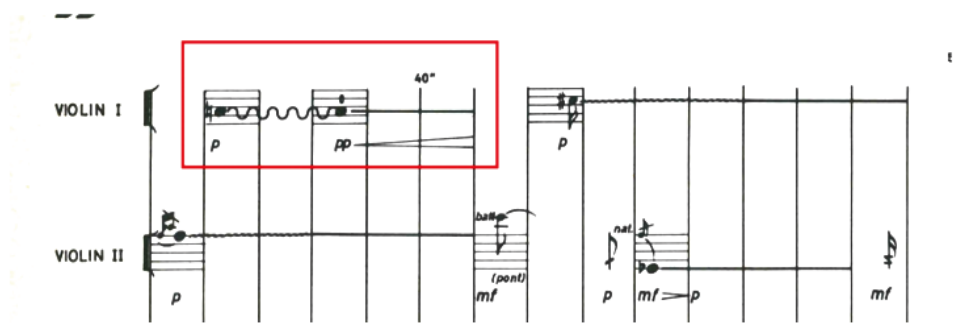
Otro elemento relevante es la aparición del gesto melódico característico de tercera menor, construido a partir de las PCes 8 y 5, el cual introduce el hexacordo H2.

Figura 3
Gesto melódico de tercera menor



En la textura inicial, la viola comienza con la PC8 –ajena a H1– ejecutada mediante *col legno battuto*, adquiriendo un carácter rítmico que dialoga con gestos similares del violonchelo, el cual utiliza su nota más aguda posible en *pizzicato*. Esta disposición sugiere que dichas alturas no cumplen una función estructural dentro de la textura principal, justificando su exclusión de H1. Posteriormente, tras la presentación explícita de H2 a través del gesto melódico descendente de tercera menor, la PC9 se integra a la textura en timbre ordinario.

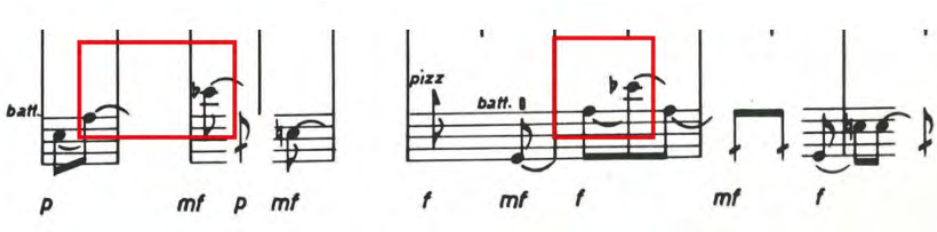
Figura 4
Integración de PC9



Este tratamiento jerárquico de las clases de altura mediante el timbre se mantiene a lo largo de la obra, reforzando la diferenciación funcional entre H1 y H2 y validando su consideración como conjuntos independientes.

La subsección concluye con una amplificación del gesto melódico inicial del violín I, ahora trasladado al violonchelo mediante una combinación percusiva de *col legno battuto*, *pizzicato* y golpes sobre la caja de resonancia. Este material pertenece mayoritariamente a H2, consolidando su carácter melódico. La única excepción es la PC3, utilizada exclusivamente para formar el intervalo de tritono *la–mi*♭.

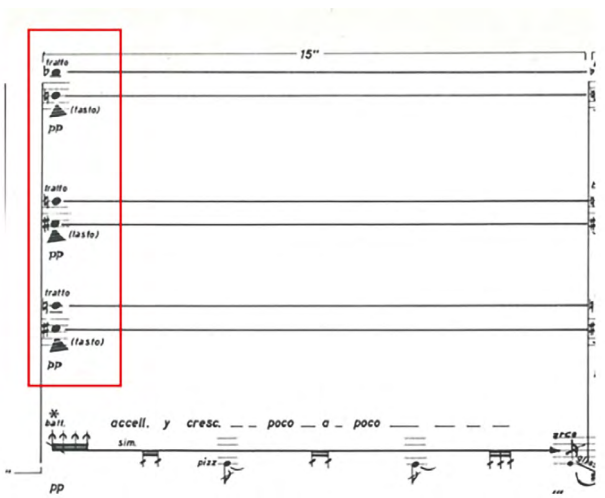
Figura 5
Gesto conclusivo de violonchelo



Este intervalo, que representa la distancia estructural entre H1 y H2, se introduce aquí como anticipación del gesto que dará inicio a la subsección siguiente.

Subsección 2
La subsección 2 se inicia con uno de los primeros momentos climáticos de la obra: la yuxtaposición simultánea de los hexacordos H1 y H2.
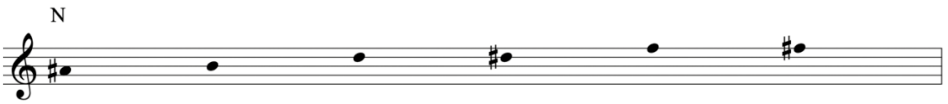
Figura 6
Primera yuxtaposición de H1 y H2



El acorde resultante contiene las PCes {2,3,5,6,10,11}, de las cuales {2,3,10,11} pertenecen a H1, mientras que las restantes corresponden a H2. Este acorde será denominado N y se considerará como un conjunto auxiliar, no equiparable en jerarquía a H1 o H2, pero relevante para el análisis de sus recurrencias posteriores. La razón para aislar el acorde N como un *set* independiente radica en su función cadencial recurrente dentro de la obra. Su análisis autónomo permite comprender mejor su rol estructural, reconociendo que surge directamente de la superposición de los dos hexacordos principales.

El orden normal de N es {10,11,2,3,5,6} y su *prime form* {0,1,4,5,7,8}.

Figura 7
Set N



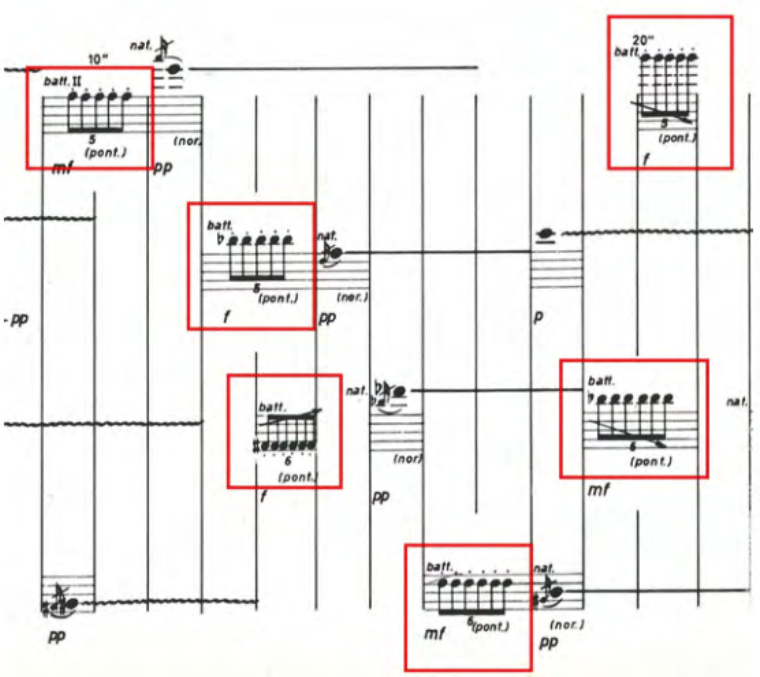
Mientras los violines y la viola sostienen este acorde, el violonchelo mantiene una línea independiente basada en *glissandi* de quinta disminuida, prolongando el gesto presentado al final de la subsección anterior.

Subsección 3

En esta subsección se retoma el paisaje sonoro inicial de la subsección 1, con la diferencia de que aquí se emplea de manera constante el total cromático, resultado de la combinación de H1 y H2 desde el inicio.

Un elemento destacado es la iteración de una misma altura en todos los instrumentos ejecutada mediante *col legno battuto*:

Figura 8
Iteración en col legno battuto



En conjunto, la sección A cumple la función de presentar progresivamente los materiales fundamentales de la obra: primero H1 y H2 de manera separada, luego su unión a través del acorde N y, finalmente, su convivencia plena en forma de agregado cromático. A continuación, se presenta un cuadro con el conteo total de PCes en la sección A y su ubicación en H1 y H2, sin considerar a N.

Figura 9
Conteo de PCes de sección A

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	10	H1
1	Do#/Reb	7	H1
2	Re	17	H1
3	Re#/Mib	9	H1
4	Mi	11	H2
5	Fa	12	H2
6	Fa#/Solb	12	H2
7	Sol	18	H2
8	Sol#/Lab	8	H2
9	La	16	H2
10	La#/Sib	12	H1
11	Si	16	H1
	Total de H1:	**71 PCes**	
	Total de H2:	**77 PCes**	

El conteo total de clases de altura de esta sección evidencia una distribución equilibrada entre H1 y H2, lo que confirma la preferencia por el uso del total cromático. Asimismo, se introducen los principales paisajes sonoros de la obra: la acumulación progresiva de sonidos con variaciones tímbricas (subsección 1), la enfatización del acorde N mediante *glissandi* y trémolos irregulares (subsección 2), y la combinación de ambos procedimientos sin referencia directa al acorde N (subsección 3).

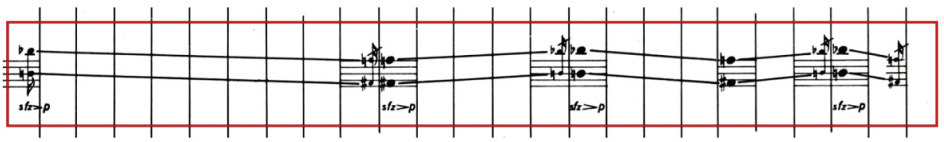
SECCIÓN B

La sección B constituye el punto de mayor densidad y desarrollo tímbrico de la obra. A diferencia de la sección A, los hexacordos H1 y H2 aparecen aquí de manera conjunta desde el inicio y se mantienen así durante toda la sección. Si la sección A introduce los materiales, la sección B se encarga de amplificarlos y exagerarlos.

Subsección 4

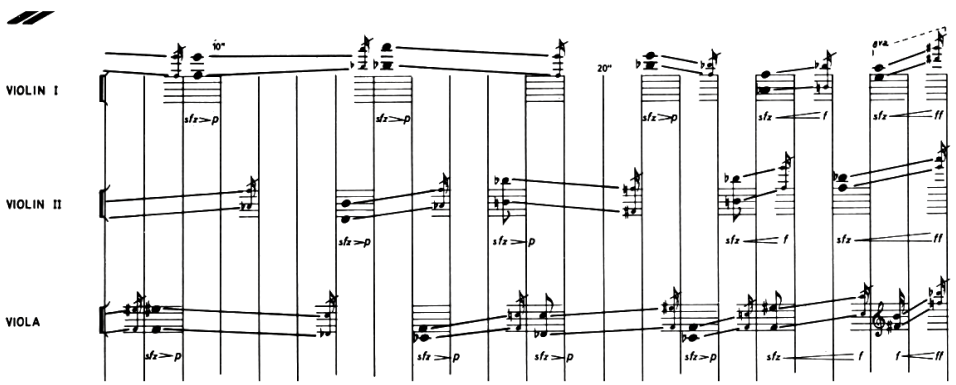
La subsección inicia con las PCes 10 y 11, ambas pertenecientes a H1, configurando una textura similar a la de la subsección 1. Poco después, la viola introduce bicordios con la estructura del acorde N mediante *glissandi* continuos, resaltando la convivencia temprana de H1 y H2.

Figura 10
Bicordios en glissandi
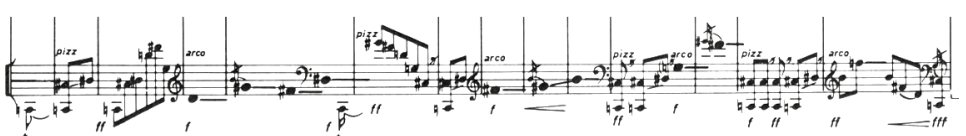


Posteriormente, los violines se suman a este gesto, generando una textura por acumulación que se consolida como rasgo característico de la obra.

Figura 11
Textura acumulativa por glissandi



El violonchelo desarrolla una línea independiente más elaborada que en la sección anterior, manteniendo un amplio registro, variedad tímbrica y complejidad rítmica.

Figura 12
Gesto melódico de violonchelo

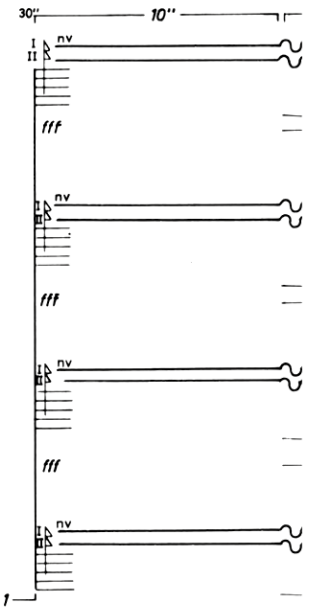


El impulso generado por los *glissandi* y la línea virtuosa del violonchelo se ve interrumpido por un silencio abrupto de un segundo, que articula el paso a la siguiente subsección.

Subsección 5

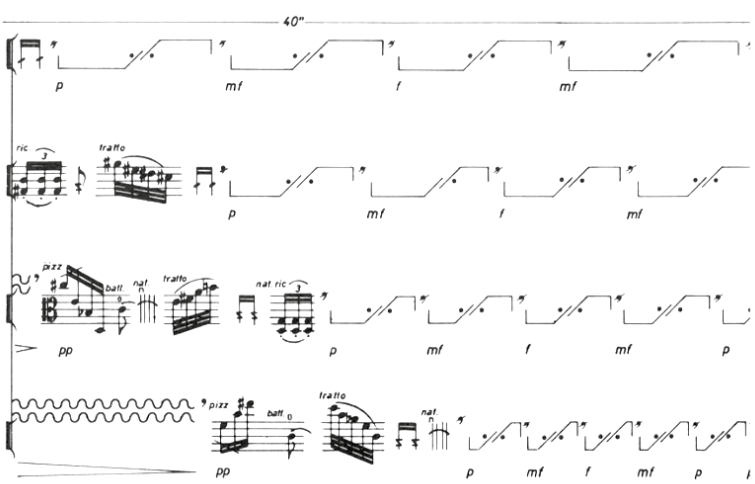
En esta subsección aparece un nuevo gesto textural de carácter singular. Todos los instrumentos inician ejecutando la altura más aguda posible en sus primeras y segundas cuerdas, en dinámica ***fff***.

Figura 13
Gesto textural agudo



Este elemento se disuelve gradualmente en líneas melódicas independientes, similares a las previamente desarrolladas por el violonchelo, repetidas múltiples veces con variaciones dinámicas que siguen la secuencia ***p–mf–f–mf***.

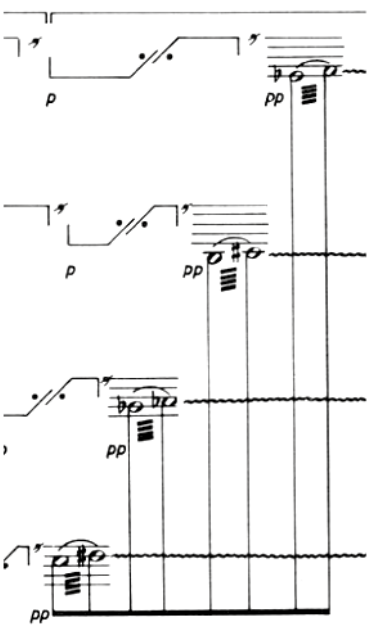
Figura 14
Disolución por líneas melódicas independientes



Esta subsección cumple la función de acumular tensión de manera sostenida, preparando la siguiente aparición del acorde N.

Subsección 6
La nueva aparición del acorde N se da expandida, ya que guarda los PCes originales del *set* N y, además, se le agrega los PC 5 y 8.

Figura 15
Acorde N expandido

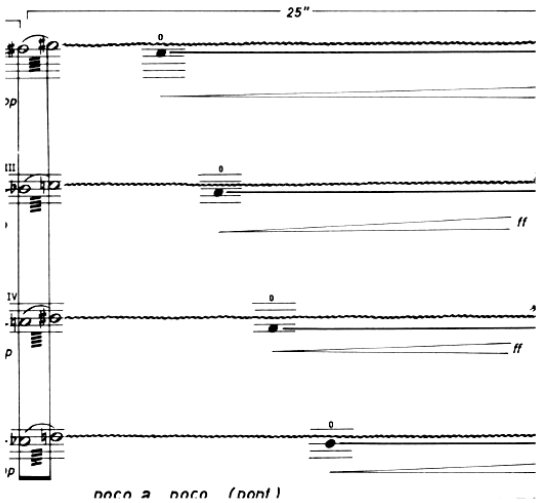


A diferencia de su primera aparición, donde se articulaba mediante trémolos irregulares sobre bicordios, ahora el trémolo se realiza sobre dos notas, aunque la percepción auditiva continúa siendo la del acorde completo.

La reiteración del acorde N confirma su función como punto de anclaje climático dentro de la obra. La adición de nuevas alturas no altera su identidad, sino que refuerza el carácter de exageración propio de esta sección.

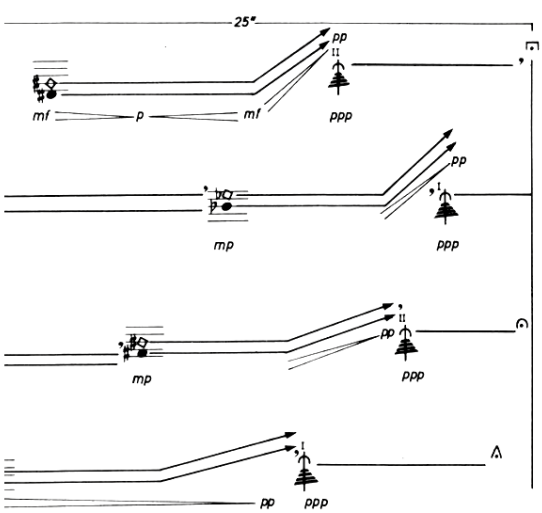
En una aparición posterior, se incorporan además las PCes 0 y 8, manteniendo el mismo procedimiento técnico.

Figura 16
Incorporación de PCes 0 y 8 a N



La subsección concluye con un gesto de altura indeterminada –tocar una cuerda detrás del puente en dinámica ***ppp***– que funciona como cierre cadencial y transición hacia la última sección.

Figura 17
Gesto final de la sección B



A continuación, se presenta un cuadro con el conteo de PCes de esta sección y su ubicación en H1 y H2.

Figura 18
Conteo de PCes de la sección B

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	15	H1
1	Do#/Reb	20	H1
2	Re	24	H1
3	Re#/Mib	26	H1
4	Mi	13	H2
5	Fa	22	H2
6	Fa#/Solb	29	H2
7	Sol	38	H2
8	Sol#/Lab	16	H2
9	La	18	H2
10	La#/Sib	23	H1
11	Si	23	H1
	Total de H1:	**131 PCes**	
	Total de H2:	**136 PCes**	

Como se observa, al igual que en la sección A, en la sección B, H1 y H2 funcionan de forma muy equilibrada, manteniendo prácticamente la misma proporción de apariciones.

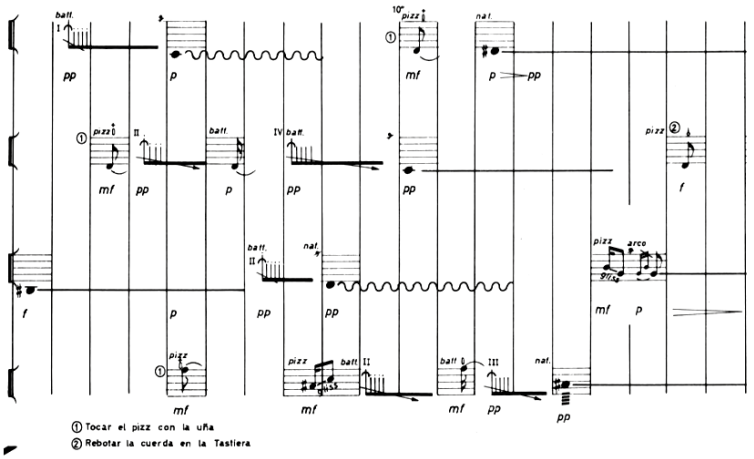
SECCIÓN A´

La sección A' actúa como una retrogradación de la sección A, conservando los procedimientos originales pero con una densidad incrementada que conduce al clímax general de la obra.

Subsección 7
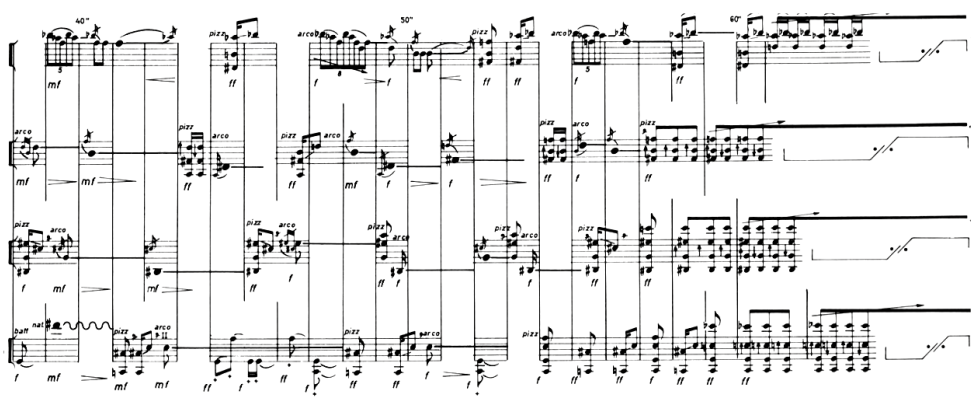
La construcción de esta sección es similar a la subsección 3, manteniendo la iteración característica, ahora combinada con la técnica de tocar una cuerda detrás del puente.

Figura 19
Material inicial de la sección A´



Posteriormente, el gesto contrapuntístico característico del violonchelo, se expande a todos los instrumentos, similar a la subsección 5, pero más exagerado.

Figura 20
Exageración del gesto del violonchelo
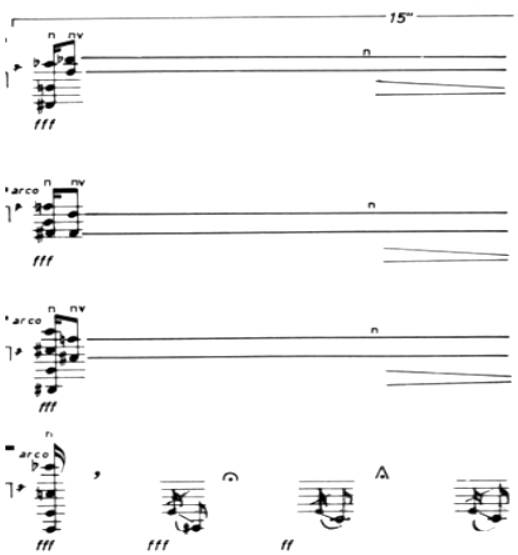


Este evento prepara el clímax, el cual ya no se ve detenido abruptamente como en la subsección 3, sino que llega de manera progresiva.

Subsección 8
Aquí se presenta el punto climático de la obra: una expansión del acorde N que incorpora el total cromático. A pesar de contener las doce clases de altura, se mantiene su denominación como N debido a la recurrencia del gesto original. El acorde se ejecuta en arco ordinario, con acordes de cuatro notas en viola y violonchelo y de tres notas en los violines, todos en

dinámica ***fff***. La indicación explícita de arco abajo en todos los instrumentos refuerza la intencionalidad expresiva de este momento.

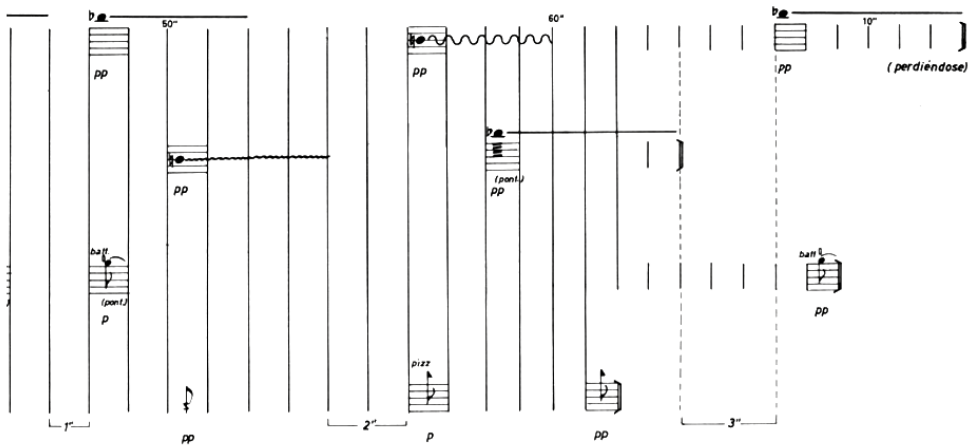
Figura 21
Clímax de la obra



Mientras los instrumentos superiores sostienen el acorde, el violonchelo retoma los *glissandi* de quinta disminuida, tal como en la subsección 2. El uso del agregado armónico, la intensidad dinámica y la direccionalidad acumulada justifican la identificación de este pasaje como clímax estructural de la obra.

Subsección 9
Esta subsección funciona como una retrogradación casi exacta de la subsección 1. Los elementos aparecen en orden inverso: primero el gesto contrapuntístico del violonchelo sobre una textura densa, seguida de un adelgazamiento progresivo que culmina nuevamente en la PC10, reafirmando su papel estructural.

Figura 22
Gesto en retrogradación al final de la obra



Cabe destacar que la obra inicia con silencios intermitentes de tres, dos y un segundo, generando la sensación de emergencia sonora, y concluye con el mismo procedimiento en sentido inverso, sugiriendo una disolución gradual del discurso.

A continuación, se presenta un cuadro con el conteo de PCes de esta sección y su ubicación en H1 y H2.

Figura 23
Conteo de PCes de la sección A'

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	21	H1
1	Do#/Reb	22	H1
2	Re	29	H1
3	Re#/Mib	26	H1
4	Mi	18	H2
5	Fa	26	H2
6	Fa#/Solb	28	H2
7	Sol	24	H2
8	Sol#/Lab	18	H2
9	La	38	H2
10	La#/Sib	18	H1
11	Si	34	H1
	Total de H1:	**150 PCes**	
	Total de H2:	**152 PCes**	

El conteo de clases de altura confirma que H1 y H2 mantienen un equilibrio similar al de las secciones anteriores, lo que refuerza la relación especular entre A y A'.

En síntesis, el análisis de nivel neutro demuestra que *Intihuatana* se articula a partir de dos *sets* complementarios que conforman el total cromático utilizado como recurso climático. La obra se sustenta en procesos de exageración progresiva de los gestos iniciales, lo que garantiza unidad formal sin sacrificar variedad ni continuidad discursiva. El uso extensivo de recursos tímbricos, especialmente de carácter percusivo, contribuye a la acumulación sonora y dota a la obra de un componente expresivo incisivo.

Análisis de nivel poiético

El análisis poiético se orienta a identificar los procesos compositivos que pueden considerarse intencionales en la construcción de *Intihuatana*.

Poiético inductivo

A partir del análisis neutro, se observan procedimientos que presuponen una conciencia compositiva clara, como la elección estética general y el uso específico de determinados conjuntos de alturas en cada sección. Asimismo, la selección del intervalo de tercera menor como gesto melódico recurrente, emergiendo desde texturas densas, sugiere una voluntad de enfatización expresiva que podría interpretarse, como señala Niño Vásquez (2015), como una referencia no explícita a la cultura incaica.

El uso de la retrogradación en la sección final, que genera una estructura cíclica, constituye otro procedimiento que responde a decisiones expresivas conscientes, las cuales se vinculan con la concepción global de la obra.

Poiético externo

Para complementar este nivel, se realizó una entrevista a Alberto Sánchez, último alumno de composición de Celso Garrido-Lecca. Según Sánchez (comunicación personal, 24 de noviembre, 2025), *Intihuatana* corresponde a una etapa temprana de exploración en la producción del compositor, en la que aún se encontraba definiendo su identidad musical. La ausencia de barras de compás, la medición temporal en segundos y el uso intensivo de técnicas extendidas y del timbre son procedimientos que Garrido-Lecca empleó únicamente en esta obra y en *Antaras* (1969), lo que las convierte en hitos sonoros dentro del contexto peruano.

Sánchez destaca además la estrecha relación del compositor con las culturas populares, no solo andinas sino latinoamericanas en general, las cuales se transforman mediante una estética personal que configura su lenguaje musical (Sánchez, comunicación personal, 24 de noviembre, 2025).

Análisis estésico

Este nivel aborda la recepción de *Intihuatana* por parte de los oyentes, con el fin de evaluar posibles asociaciones con la cultura incaica.

Estésico inductivo

Desde una primera aproximación auditiva, el título *Intihuatana* llevaría a pensar en una relación directa con la cultura andina o con sonoridades asociadas a ese contexto. Sin embargo, dicha relación no se presenta de manera evidente en la escucha inmediata. Aunque el gesto de tercera menor descendente podría sugerir una referencia cultural, este se encuentra

integrado dentro de texturas densas, lo que dificulta su identificación clara.

En cambio, uno de los rasgos más perceptibles es la organización cíclica de la obra. La reiteración y transformación progresiva de los materiales, junto con la ausencia de un pulso estable, favorecen una percepción del tiempo como proceso continuo. Esta característica puede asociarse con la idea del reloj solar, no desde una representación literal, sino desde una experiencia sonora vinculada al transcurso y retorno.

En cuanto al plano armónico, la identificación exacta de los hexacordos estructurales resulta compleja incluso para oyentes con formación musical. No obstante, sí es perceptible la acumulación cromática y la presencia de masas sonoras densas, que funcionan como manifestaciones auditivas de la superposición de estos materiales. De este modo, aunque no se reconozcan los conjuntos de forma técnica, se percibe una tensión o dualidad en la construcción sonora.

Las hipótesis planteadas en este nivel –relativas a la percepción del ciclo, la densidad textural y las posibles asociaciones simbólicas– se contrastan en el siguiente nivel de análisis.

Estésico externo

El nivel estésico externo se desarrolló a partir de entrevistas realizadas a ocho compositores y estudiantes avanzados de composición. Las preguntas abordaron tanto el carácter general de la obra como las posibles asociaciones con el reloj solar Intihuatana.

En una primera escucha, la mayoría de los participantes describió la obra como misteriosa y en constante transformación. Varias respuestas señalaron la sensación de cambio en el tiempo y retorno a materiales iniciales, lo que confirma la percepción de una estructura cíclica. Algunas imágenes mentales evocadas por los oyentes –como una esfera o un proceso que vuelve a su punto de partida– refuerzan esta idea.

Una vez revelado el título, varios entrevistados establecieron una relación más clara entre la música y el reloj solar. Surgieron asociaciones con el amanecer, el desarrollo del día y el anochecer, así como con un paisaje amplio y expuesto a condiciones climáticas intensas. En este contexto, el registro agudo persistente, la densidad de las texturas y el uso de técnicas instrumentales específicas fueron vinculados con una atmósfera mística y con la idea del entorno natural donde se sitúa el Intihuatana.

Asimismo, los oyentes identificaron la reiteración de ciertos materiales, en especial aquellos presentes en la textura inicial, aunque sin referirse necesariamente a su organización técnica interna. Estas respuestas permiten consolidar tres dimensiones expresivas principales en la recepción de la obra: la temporal, la mística y la paisajística. Dichas dimensiones serán retomadas en el análisis de los objetos musicales, donde se examina cómo estas cualidades se articulan a partir de la organización sonora concreta.

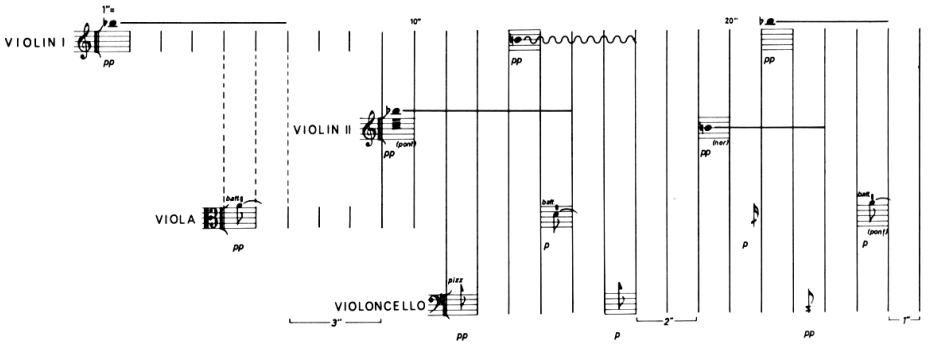
Relación de los tres niveles

A partir de la información obtenida en los tres niveles del análisis semiótico, es posible observar que *Intihuatana* se vincula principalmente con el reloj solar como objeto simbólico, más que con una representación directa de la cultura incaica. La obra articula la dimensión mística asociada al Intihuatana con rasgos propios de su función, como la percepción cíclica del tiempo, así como con su emplazamiento geográfico en el Cusco y el paisaje sonoro que este sugiere. Estos elementos se integran dentro de una estética contemporánea que permite comprender la obra como una reinterpretación musical del objeto, más que como una evocación cultural literal.

Concluido el análisis semiótico, se dispone del marco necesario para abordar la identificación de los objetos musicales de la obra. Estos no se definen únicamente a partir de criterios técnicos, sino también a partir de las dimensiones expresivas que emergen de la relación entre el nivel neutro y las distintas formas de recepción analizadas.

2. Los objetos musicales de *Intihuatana*

Figura 24
Objeto musical 1
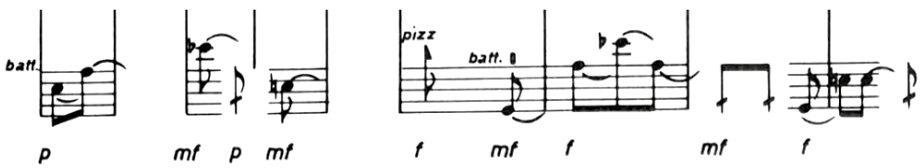


El primer objeto musical identificado es la textura constante de la obra, construida a partir de timbres en transformación continua. Este objeto, desarrollado principalmente mediante procesos de acumulación y exageración, aparece en un alto porcentaje de la obra y puede asociarse expresivamente con la densidad material del entorno pétreo del Intihuatana.

Figura 25
Objeto musical 2



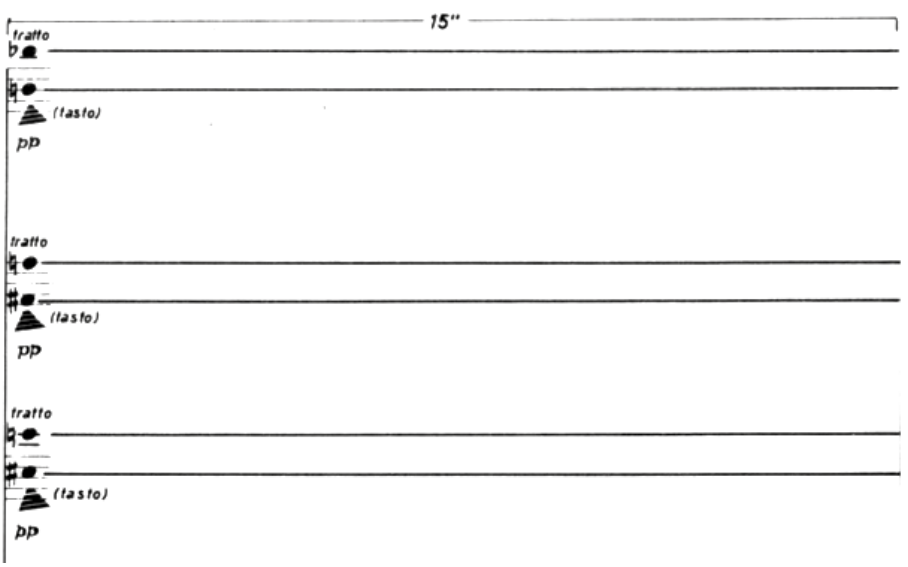
El segundo objeto corresponde al gesto melódico de la tercera menor descendente, que presenta escasas variaciones y se manifiesta principalmente a través de transposiciones y ajustes rítmicos. Este es el único elemento susceptible de una asociación directa con la música andina, dada la relevancia de este intervalo en dicho repertorio, aunque su función principal parece ser la localización simbólica de la obra en el paisaje sonoro del Intihuatana.

Figura 26
Objeto musical 3



El tercer objeto es la línea contrapuntística del violonchelo, que se separa de las texturas densas para generar movimiento y anticipar los momentos climáticos, cumpliendo una función estructural orientadora que se puede comparar al paso del tiempo.

Figura 27
Objeto musical 4



Por último, el acorde N y sus expansiones constituyen el último objeto musical. Derivado de la superposición de H1 y H2, su progresiva ampliación hasta el agregado cromático puede interpretarse como una metáfora sonora del encuentro entre lo terrenal y lo sagrado, reforzando la dimensión ritual asociada al Intihuatana.

Los análisis realizados permiten observar que *Intihuatana* se construye a partir de una abstracción musical del reloj solar homónimo, en la que convergen la percepción cíclica del tiempo, una dimensión mística y la evocación del paisaje sonoro asociado a su emplazamiento. Estos elementos no operan como referencias extramusicales explícitas, sino que se integran al discurso composicional mediante procedimientos estrictamente musicales.

Desde esta perspectiva, el objeto musical actúa como un recurso expresivo central, al articular el plano técnico –organización de alturas, densidad textural y procesos formales–

con una dimensión perceptiva y simbólica que se manifiesta en la escucha. En este sentido, Kramer (2002) sostiene que el significado musical no reside únicamente en las estructuras formales ni en asociaciones externas, sino que emerge de la interacción entre organización sonora y experiencia interpretativa, lo que permite comprender determinados elementos estructurales como portadores de sentido expresivo. Más que funcionar como un motivo temático o narrativo, el objeto musical organiza la experiencia sonora, permitiendo que cualidades como el transcurso del tiempo, la reiteración y la transformación se configuren como ejes expresivos de la obra.

El análisis tripartito puso en relación la planificación composicional, la estructura sonora y la recepción auditiva, revelando que el objeto musical no se define únicamente por su construcción técnica, sino por su capacidad de generar sentido en la interacción entre estos niveles. Desde una perspectiva estética, Johnson (2007) señala que el significado artístico se forma a partir de experiencias perceptivas que guían la interpretación, lo que refuerza la idea del objeto musical como un punto de encuentro entre la estructura sonora y la escucha. En *Intihuatana* los objetos musicales pueden entenderse como eventos sonoros que condensan tanto la lógica interna del material como su proyección expresiva, constituyéndose en el principal mecanismo mediante el cual Garrido-Lecca articula su lenguaje composicional en esta obra.

Rol de autores CrediT

NRA	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

Enriquez, L. (s.f.). *La recepción, producción y análisis como categorías semióticas*. Academia.edu. https://www.academia.edu/13663381/La_recepci%C3%B3n_producci%C3%B3n_y_an%C3%A1lisis_como_categor%C3%ADas_semi%C3%B3ticas

Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. Yale University Press.

Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226026992.001.0001

Kauffmann Doig, F. (2019). Gentilmantarimay: La función que desempeñaban los intihuatanas, como el de Machu Picchu. *Revista Yachay*, *8*(1), 612. https://doi.org/10.36881/yachay.v8i1.208

Kostka, S. (1989). *Material and techniques of post tonal music*. Prentice Hall.

Kramer, J. D. (1988). *The time of music*. Schirmer Books.

Kramer, L. (2002). *Musical meaning: Toward a critical history*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520928329

López Cano, R. (2019). El dilema de la interpretación musical: Una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *32*, 113–134. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972585

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.

Nattiez, J.-J. (1996). Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. *Revista Musical Chilena*, *50*(186), 57–71. https://doi.org/10.4067/S0716-27901996018600004 https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901996018600004&script=sci_arttext

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *69*(223), 21–46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

Revista Musical Chilena. (2001). Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 27-32. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600002

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, *2*(2), 107–126. https://doi.org/10.1017/S1355771897009059

Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Vadillo, E. (2017). El objeto sonoro como parámetro organizador en la música del siglo xx. *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, *5*(14), 151–163.

Clara Petrozzi
(Lima, 1965)



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

Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca

The String Quartets of Celso Garrido-Lecca

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

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

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

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

Keywords
Celso Garrido-Lecca; String Quartet; Intercultural Composition

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

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

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

1. Contexto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Los cuartetos de cuerdas de Celso Garrido-Lecca

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

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

4. *Intihuatana*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La indicación del compositor sobre las duraciones es la siguiente:

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

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

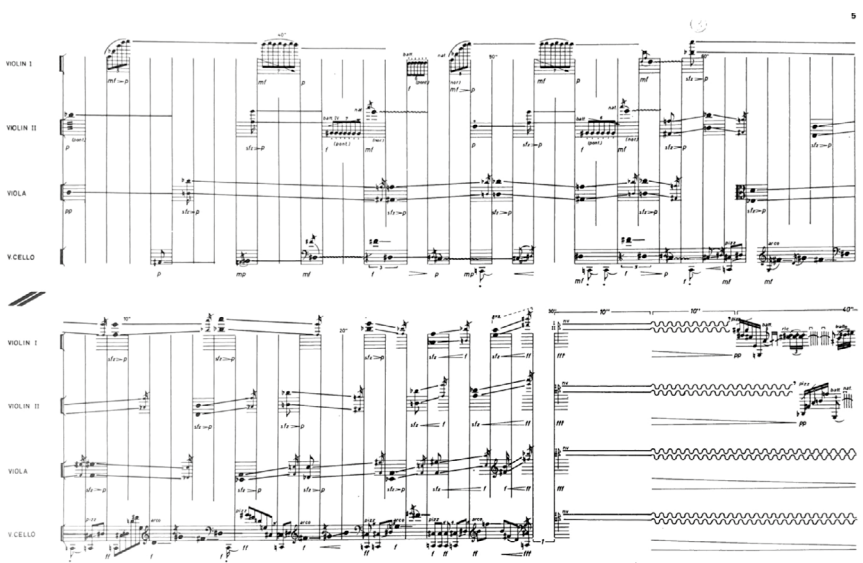
cuidado especial en la búsqueda tímbrica.

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

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

Figura 1

Celso Garrido-Lecca: Intihuatana



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

5. Cuarteto N°. 1

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

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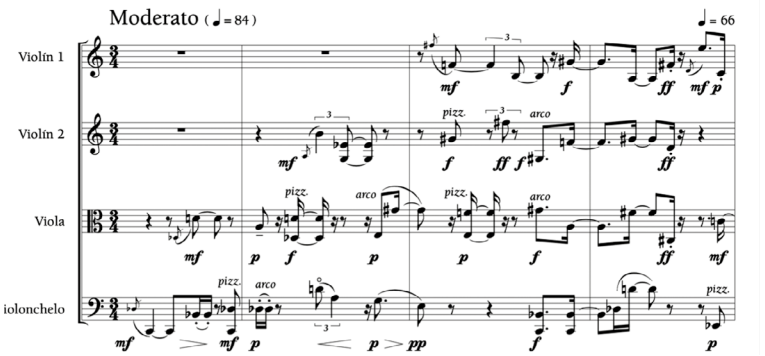
La estructura formal es de tres movimientos: *Moderato–Lento–Veloz*. A diferencia de *Intihuatana,* está escrito en notación tradicional. Esto podría indicar cierto cambio en el enfoque del compositor, o un acercamiento hacia el género del cuarteto. Sin embargo, estilísticamente, comparte con *Intihuatana*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

I. *Moderato*

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

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

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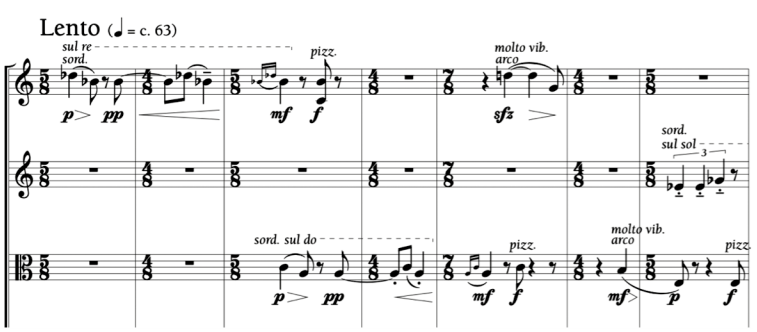


En el cuarteto se encuentran rasgos que lo emparentan con la *Elegía a Machu Picchu*, escrita cuatro años después, y considerada por el mismo compositor como una de las obras principales de su primera etapa creativa (Petrozzi, 2024). El material musical se desarrolla de manera orgánica y con gran expresividad.

II. *Lento*

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

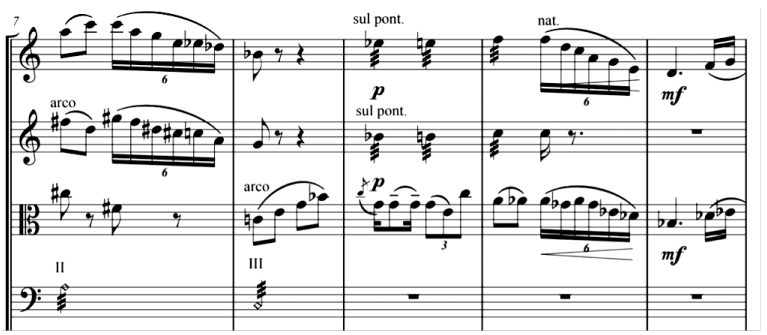
Figura 3
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 1, segundo movimiento



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

Figura 4

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



III. *Veloz*

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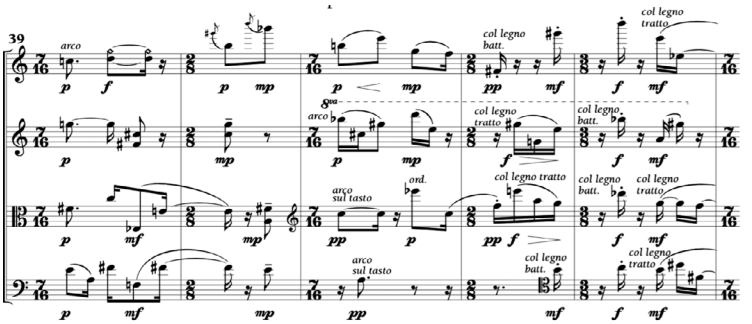
> Y es verdad en cuanto que nosotros somos más... no diría "dancísticos", como él señalaba, sino más "rítmicos". El elemento rítmico es aquí fundamental, pero no en el sentido especulativo propio de la música europea, sino entendido como un ritmo más cercano a la cotidianidad de nuestra música, de lo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

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

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

Figura 5

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



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

6. Cuarteto N.° 2

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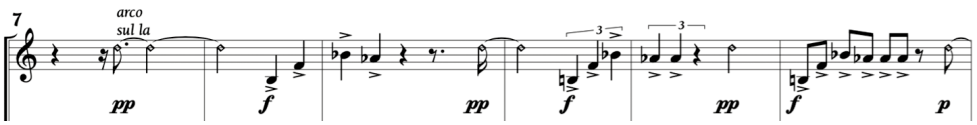
El segundo cuarteto de Garrido-Lecca es una obra grande por su duración y por su carácter trágico, doloroso y serio. Tiene cinco movimientos: I. Prólogo, II. Cántico (Elegía primera), III. Interludio, IV. Cántico (Elegía segunda) y V. Epílogo. Las dos elegías son lentas, enmarcadas por movimientos más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

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

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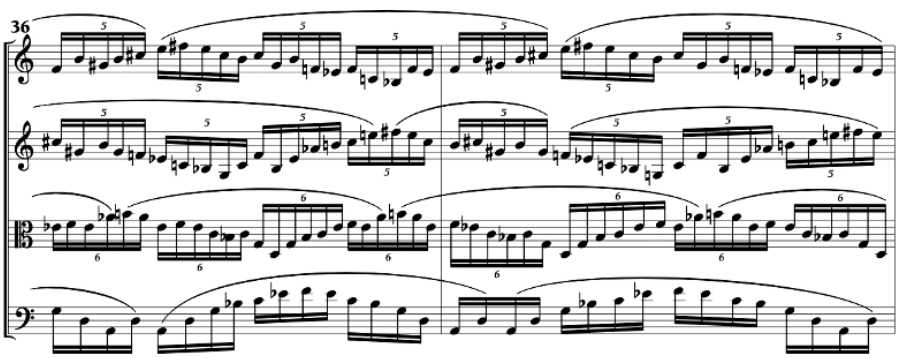
5. Aquí me refiero a campo sonoro como una estructura en la cual muchos eventos concurren, construyendo una textura compleja en la cual no se distingue un evento en primer plano y un segundo plano.

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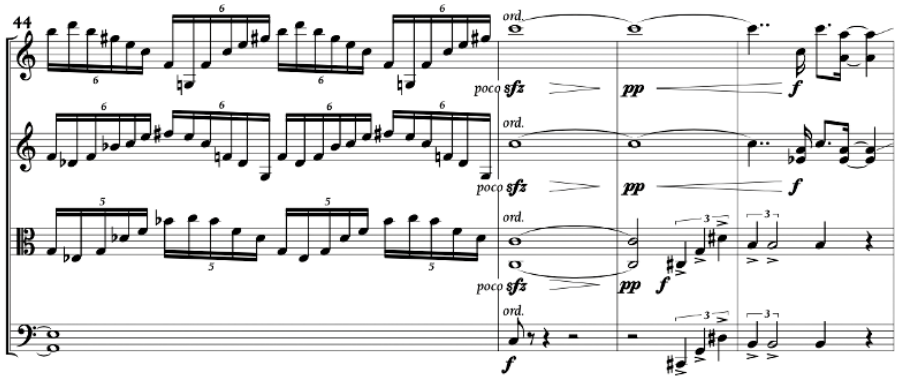


Textura de quintillos, seisillos y semicorcheas:

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



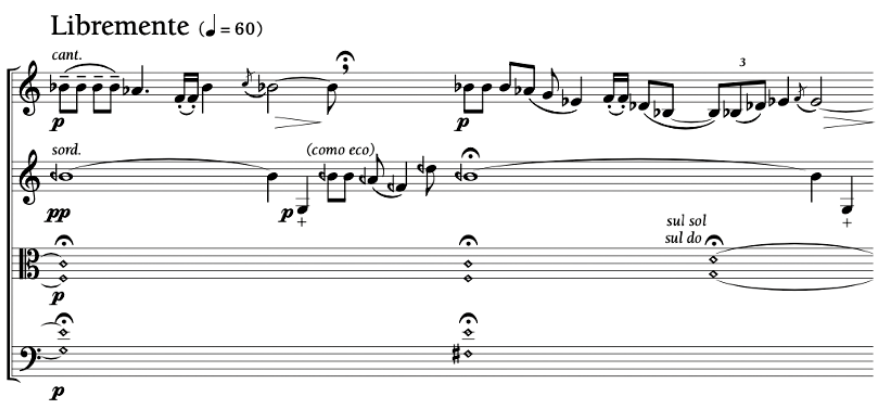
Una segunda sección, *Tempo* II, con sordina y en *pianissimo*, combina notas largas y armónicos con figuras muy rápidas, las cuales comienzan y terminan con dos notas acentuadas; estas dos notas sirven para encadenar con otro de los instrumentos, que empieza con las mismas dos notas con las que el otro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

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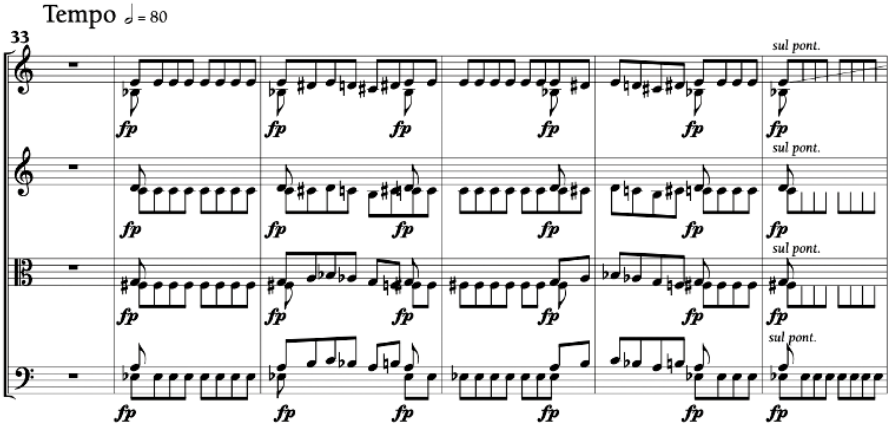


El Cántico (Elegía primera) es corto, y presenta la canción "Paloma quiero contarte" de Víctor Jara desde el principio, en el primer violín y el segundo, haciendo un eco con sordina y un cuarto de tono más abajo, mientras el acompañamiento de armónicos continúa. Luego la melodía se presenta en la viola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

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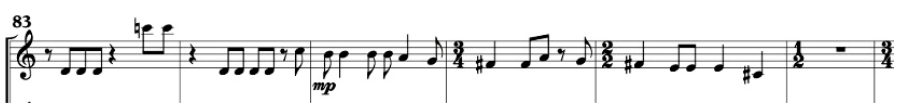


El tercer movimiento, Interludio, se interpreta totalmente en *pizzicato*, que con acordes imita el charango o la guitarra, instrumentos centrales de la Nueva Canción y de la música popular andina. Los instrumentos van entrando uno a uno en un gradual *crescendo*; al final el chelo conduce a un *accellerando*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

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



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

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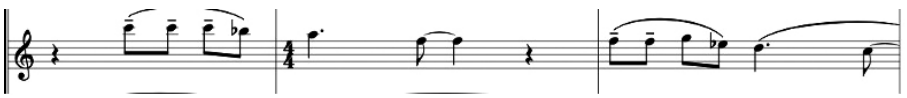


Luego se regresa gradualmente al unísono rítmico y con acordes cada vez más fuertes hasta alcanzar el ***fff***. La última sección combina los ostinatos en la viola y el chelo con la melodía en los violines y por último un contrapunto entre los cuatro instrumentos que va disminuyendo poco a poco hasta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

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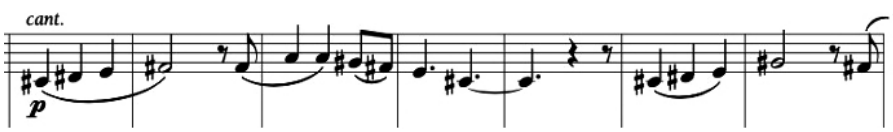
En el ejemplo siguiente vemos un fragmento de la melodía en la viola.

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



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

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



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

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

7. Cuarteto N.° 3

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

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

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

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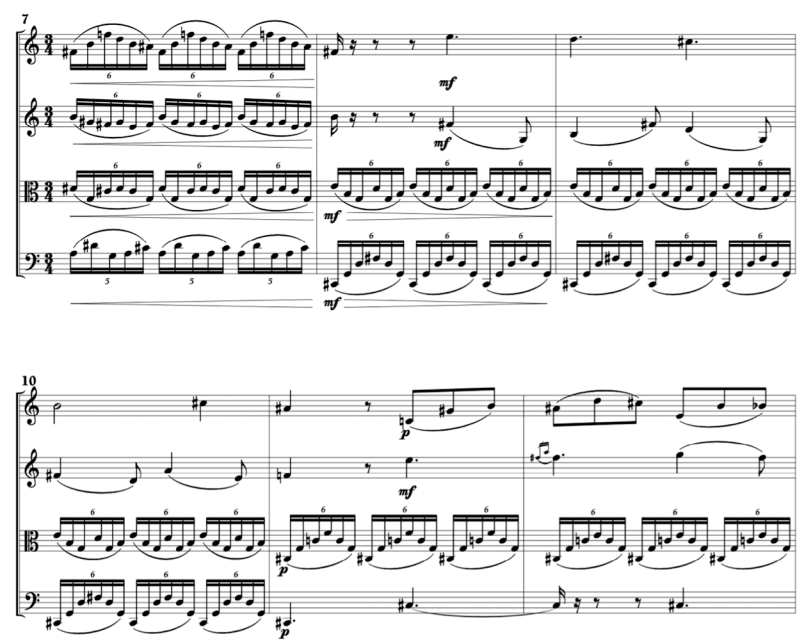
En el primer movimiento, Homenaje a Beethoven y subtitulado *Lento* expresivo, encontramos ciertos recursos que son típicos del compositor. Entre ellos, la construcción de campos sonoros mediante figuras como sextillos contrapuestos a quintillos, rápidos y repetidos, en ***pp***, sobre fondo de armónicos,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

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

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

Figura 14

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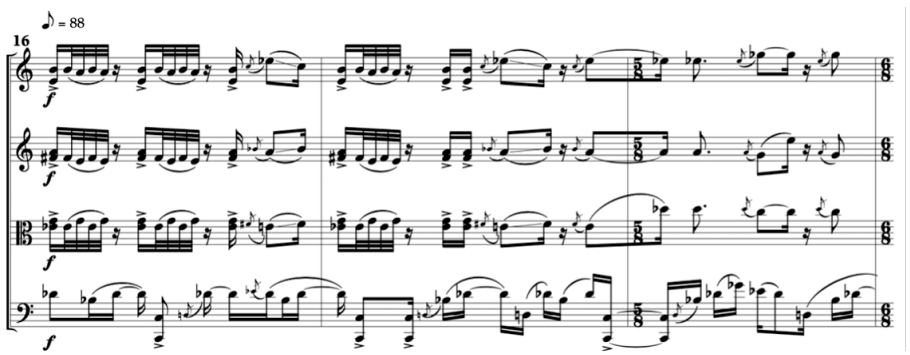


Esto se percibe mejor en comparación con el segundo movimiento, el homenaje a Béla Bartók, marcado *Lento y misterioso*. Los colores instrumentales son inmediatamente distintos: el principio es *col legno battuto*, armónicos, y notas largas que empiezan en ***pp*** y crecen en volumen. El compás cambia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

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

Figura 15

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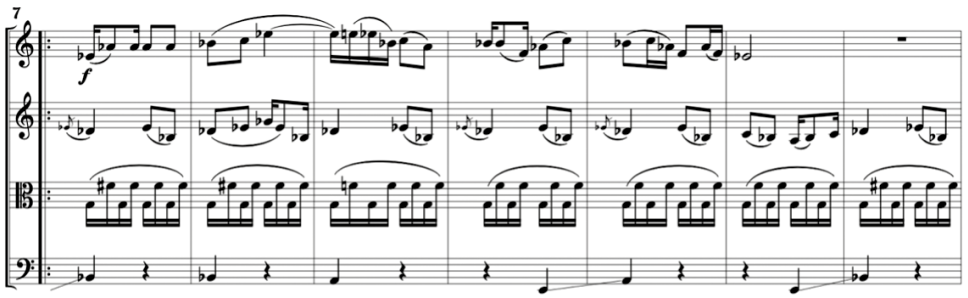


El tercer movimiento es el Homenaje a Antonín Dvorák y está marcado *Scherzando*, ♩ = 112. Dvorák es otro referente importante en lo que concierne al interés por la música autóctona y popular checa en su propio país y luego norteamericana durante su estancia en Estados Unidos. Su manera de integrar ese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

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

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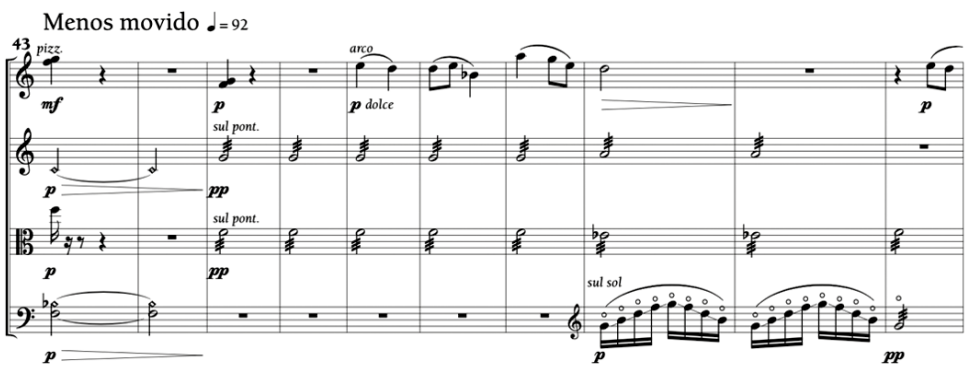
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto n.° 3, tercer movimiento (Dvórak)



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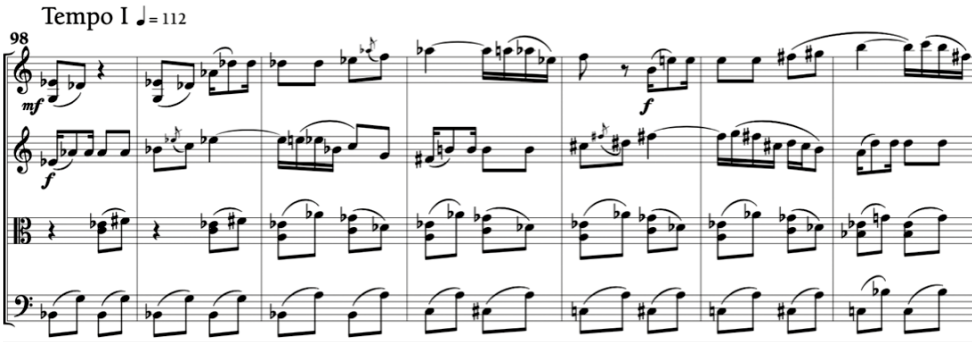
Figura 17

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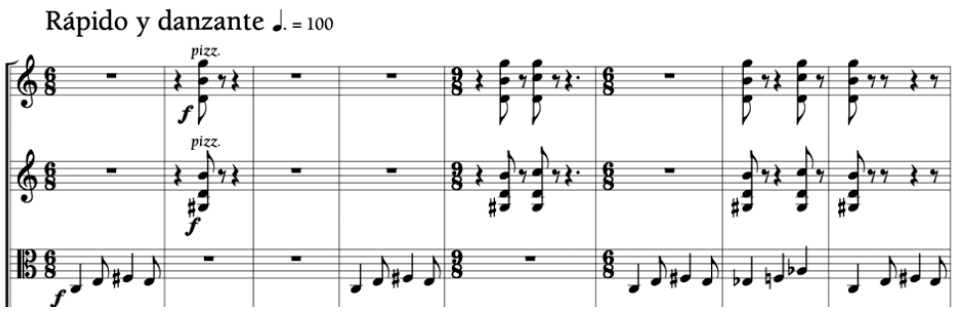


Desde el c. 67 todos los instrumentos participan en el contrapunto creciendo hasta un punto culminante en el c.73, y regresando al ***pp*** en el c. 82. Al final, se vuelve al *Tempo* I, retomando los violines la danza en el c. 98. La viola se une en el c. 106 y en el c. 114 se alcanza el ***ff*** con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

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



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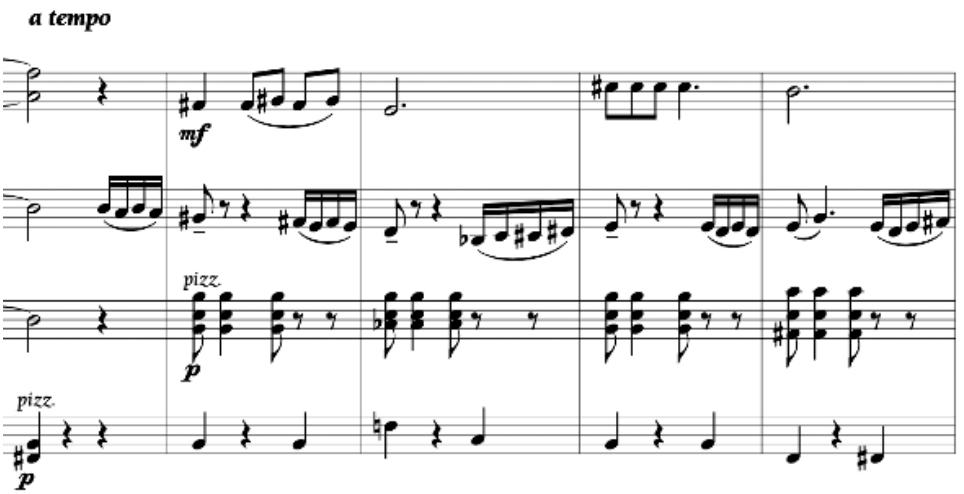
Figura 19
Celso Garrido-Lecca: Cuarteto núm. 3, cuarto movimiento (Violeta Parra)



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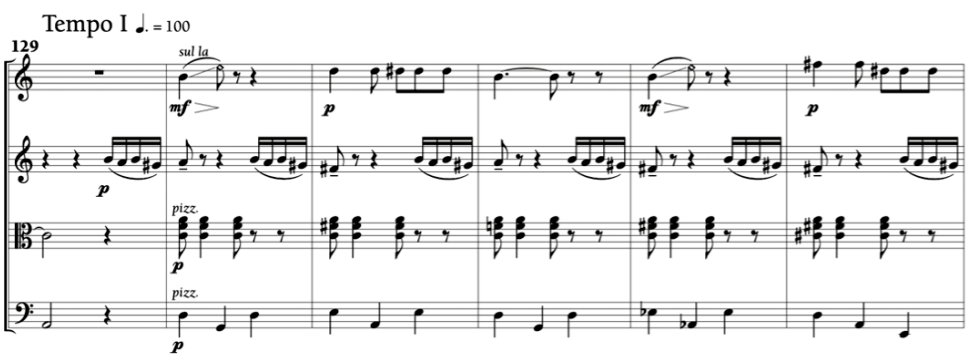
La cita de la canción de Violeta Parra empieza en el compás 44 en el *a tempo*. El chelo y la viola acompañan con *pizzicati* y el segundo violín con motivos de semicorcheas que recuerdan el ritmo del acompañamiento de charango que usó Violeta Parra en la canción.

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



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

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



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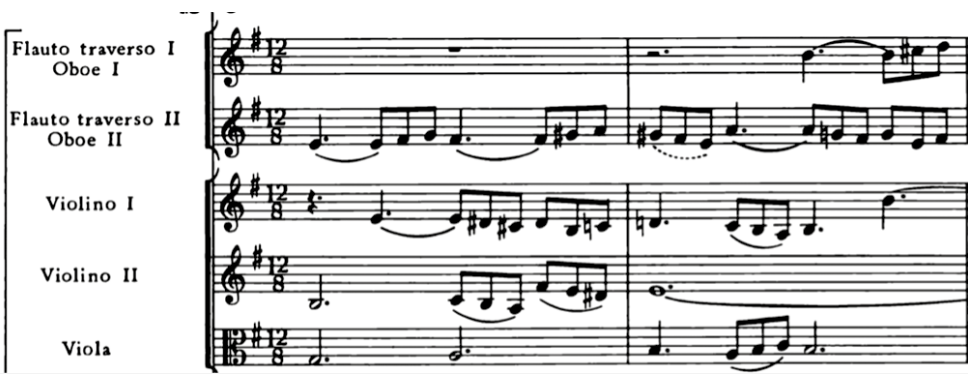
Compuesto en 1999, tiene un solo movimiento y dura 15'. Está dedicado al Cuarteto Nuevo Mundo, que lo estrenó en el 2000.[7]

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

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

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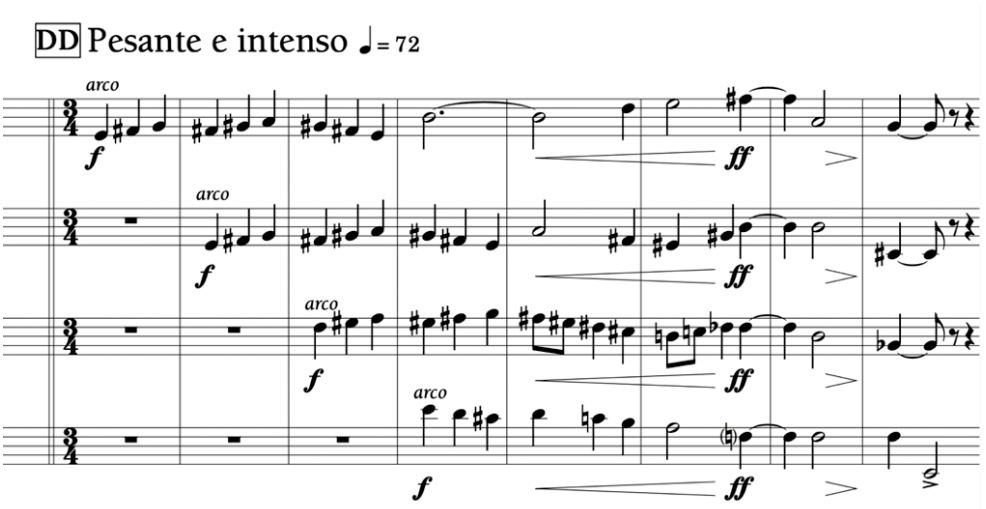
Johann Sebastian Bach: Pasión según San Mateo, tema inicial



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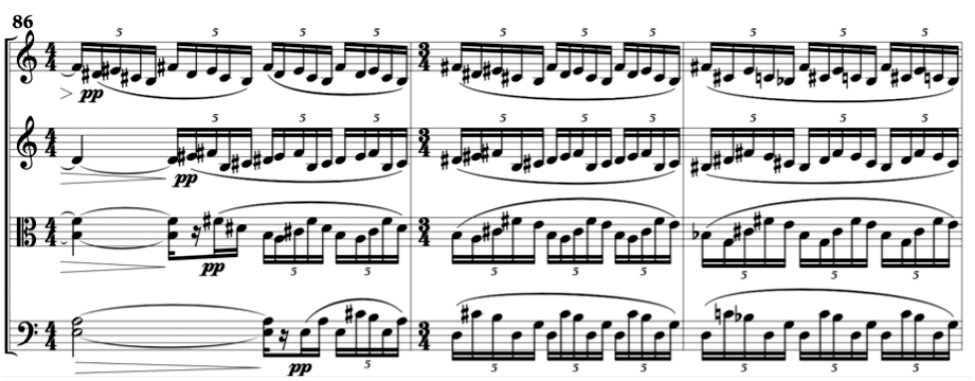
7. Esta agrupación chilena lo grabó también en el CD *Composiciones de Alberto Ginastera, Luis Gastón Soublette y Celso Garrido-Lecca.* Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001. El Cuarteto Nuevomundo estaba constituido por Alberto Dourthé (violín),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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

Rol de autores CrediT

CP	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por la autora de este trabajo.
Conflicto de interés	La autora declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *69* (223), 21-46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

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

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

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

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

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

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

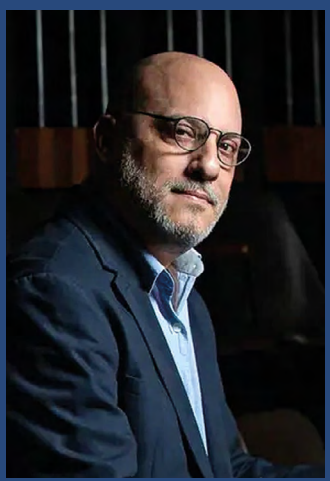
Smith Brindle, R. (1987). *The new music: The avant-garde since 1945* (2nd ed.). Oxford University Press.

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

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7-26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

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

Mateo Chiarella Viale
(Lima, 1978)



Licenciado en Comunicaciones con especialidad en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y magíster en Musicología de la misma casa de estudios. Miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha dirigido más de cincuenta piezas teatrales entre las que destacan sus montajes para teatro musical: *Cabaret, Chicago*, *El hombre que corrompió una ciudad* (Premio PROART PUCP 2024) y *La Mariscala* (Premio CAP 2021- PUCP); así como sus piezas de teatro de cámara como *Cielo abierto* y *El discurso del rey*. Paralelamente, ha compuesto música incidental para más de una docena de piezas teatrales entre las que destacan *Respira* y *Antígona*, ambas dirigidas por Roberto Ángeles y *Un país tan dulce* dirigida por Alberto Isola. Actualmente, es docente en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y de Aranwa Asociación Cultural, así como director artístico del Teatro Ricardo Blume.

Créditos de la imagen
Fotógrafo principal, Jorge Cerdán, en la Pontificia universidad Católica del Perú – Área de comunicaciones (2024 – actual).

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

La música incidental como reflejo de una identidad artística. Composiciones teatrales (1956-1969) de Celso Garrido-Lecca

Incidental Music as a Reflection of Artistic Identify. Celso Garrido-Lecca's Theatrical Compositions (1956-1969)

Mateo Chiarella Viale
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Lima, Perú
chiarella.m@pucp.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-0996-0177

Resumen

Este artículo examina la música incidental para teatro del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, producida entre 1956 y 1969, como un espacio revelador de su identidad artística. A partir del análisis de su trabajo desarrollado en Chile para las obras *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958) y *Antígona* (1969), el estudio propone que la música para teatro, lejos de constituir un género menor, opera como un laboratorio estético donde confluyen pensamiento musical, contexto sociocultural y circunstancias teatrales específicas.

A raíz de la ausencia de partituras y el registro audiovisual de las puestas en escena, el análisis se sustenta en los registros sonoros de las piezas musicales, los textos dramáticos y los artículos periodísticos de la época. Sobre esta base se aplica el método fonológico, adaptación para el análisis musical del modelo iconológico de Erwin Panofsky, permitiendo articular niveles descriptivos, significativos y simbólicos, desde un enfoque interdisciplinario.

Los resultados permiten identificar rasgos personales en la música incidental de Garrido-Lecca, entre ellos la influencia del expresionismo alemán, valoración de los matices tímbricos para generar atmósferas diversas, y la incorporación flexible de recursos provenientes tanto de las vanguardias como de lo popular. En conjunto, estos elementos revelan cómo el compositor articula distintos lenguajes musicales en función de las exigencias dramáticas y escénicas.

El artículo concluye que la música incidental, más allá de su carácter funcional, constituye un espacio significativo para comprender la identidad artística de Garrido-Lecca y para ampliar el campo de análisis de su obra dentro de la historiografía musical peruana.

Como citar: Chiarella Viale, M. (2026). La música incidental como reflejo de una identidad artística. Composiciones teatrales (1956-1969) de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 195–210.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.316

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; música incidental para teatro; pensamiento musical; identidad artística

Abstract
This article examines the incidental music for theatre composed by the Peruvian composer Celso Garrido-Lecca between 1956 and 1969 as a revealing space for understanding his artistic identity. Through the analysis of his work developed in Chile for the plays *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958), and *Antigona* (1969), the study argues that theatre music, far from constituting a minor genre, operates as an aesthetic laboratory where musical thought, sociocultural context, and specific theatrical circumstances converge.

Due to the absence of musical scores and audiovisual records of the stage productions, the analysis relies on audio recordings of the musical pieces, the dramatic texts, and contemporary journalistic accounts. On this basis, the phonological method, an adaptation for musical analysis of Erwin Panofsky's iconological model, is applied, allowing the articulation of descriptive, meaningful, and symbolic levels of interpretation from an interdisciplinary perspective.

The results allow the identification of personal traits in Garrido-Lecca's incidental music, including the influence of German Expressionism, the emphasis on timbral nuance in the creation of diverse atmospheres, and the flexible incorporation of resources drawn from both avant-garde and popular traditions. Taken together, these elements reveal how the composer articulates different musical languages in response to the dramatic and scenic demands of each production.

The article concludes that incidental music, beyond its functional character, constitutes a significant space for understanding the configuration of Garrido-Lecca's artistic identity and for expanding the analytical scope of his work within Peruvian music historiography.

Keywords
Celso Garrido-Lecca; Incidental music for theatre; Musical thought; Artistic identity

Recibido: 30 de enero / Revisado: 16 de febrero / Aceptado: 9 de marzo

Introducción

El presente escrito se desprende de nuestro trabajo de tesis para obtener el grado de Magíster: "Celso Garrido-Lecca como compositor de música incidental para teatro. Rasgos de una identidad en el género musical". Allí se aborda la producción musical compuesta por Garrido-Lecca para proyectos universitarios durante su largo período en Chile.

El estudio de la música incidental para teatro ha ocupado históricamente un lugar marginal dentro de la música académica. Su carácter funcional, su dependencia de un hecho escénico efímero y, en muchos casos, la ausencia de partituras, han contribuido a que este repertorio sea considerado secundario frente a géneros tradicionalmente legitimados como la música sinfónica o de cámara.

Sin embargo, dicha música constituye un espacio de creación singular, en donde el compositor se ve obligado a hacer permanentes negociaciones entre su pensamiento musical,

las exigencias del texto dramático, la visión del director escénico y las condiciones materiales de producción. Sabiendo que indudablemente hay una personalización de la música en medio de ese entramado, la resolución en pequeñas piezas musicales no puede ser sino la pervivencia de los rasgos identitarios del compositor. Y si logra entender el desafío, comprender el rol de la música funcional,[1] la experiencia, lejos de ser un acto de subordinación artística, puede apreciarse como un extraordinario laboratorio compositivo.

Celso Garrido-Lecca (1926–2025) constituye una figura central en los procesos de modernización de la música académica peruana. Su obra ha sido abordada por diversos estudiosos, entre ellos Pinilla (1985) y Tello (2001), quienes han destacado su lugar dentro del desarrollo de la música contemporánea latinoamericana; sin embargo, existe un corpus significativo de composiciones incidentales para teatro, realizadas principalmente entre las décadas de 1950 y 1960, que ha recibido poca atención crítica.

A través del análisis de tres casos representativos, argumentamos a continuación que este repertorio, lejos de ser menor, revela carácter, vertientes, evolución ideológica, miradas sobre la música incidental, sobre la composición en general y el contexto cultural y social de nuestro compositor.

La música incidental para teatro en el Perú: vacío historiográfico

El estudio de la música incidental para teatro en el Perú es exiguo. Probablemente, su carácter "utilitario", sumado a la falta de consenso en torno a si su análisis corresponde al ámbito de la música popular o al de la música académica, haya contribuido a situarla en una posición liminal dentro del campo musicológico. Esta omisión persiste a pesar de que diversos compositores nacionales dedicaron parte de su producción a la escena,[2] y que, a mediados del siglo XX, el Perú experimentó un notable impulso de las artes escénicas, gracias al desarrollo del teatro universitario. Creemos, sin embargo, que esta omisión no responde únicamente a una jerarquización estética, sino también a dificultades metodológicas inherentes al objeto de estudio. La naturaleza efímera del hecho teatral, las escasas partituras conservadas –si es que el trabajo se realizó mediante notación– y el carácter fragmentario propio de su servicio exclusivo a la acción escénica, pueden haber contribuído a que este repertorio resulte problemático desde una perspectiva analítica tradicional.[3] Sin embargo, esta misma condición la convierte en un campo fértil para enfoques interdisciplinarios que atiendan simultáneamente dimensiones musicales, escénicas y culturales

En este sentido, el estudio de la música incidental de Garrido-Lecca permite no solo profundizar en un aspecto poco explorado de su obra, sino también contribuir a una comprensión más amplia de las prácticas musicales vinculadas al teatro.

---

1. Si bien la distinción entre música autónoma y música funcional ha sido problematizada por enfoques más recientes –particularmente a partir de la noción de *musicking* propuesta por Christopher Small (1998)–, en este trabajo se emplea la categoría en el sentido historiográfico derivado de la reflexión de Carl Dahlhaus (1989) sobre la idea de música autónoma. Desde esta perspectiva, la música funcional se entiende como aquella cuya organización y sentido se encuentran determinados por su relación con un contexto escénico o ritual específico.
2. Pinilla, Iturriaga, Bolaños por citar algunos ejemplos.
3. En su artículo *Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology* (2024) Mónika Novakovic refiere que, al estar concebida principalmente para acompañar o subrayar la acción dramática, la música incidental depende estrechamente del contexto escénico en el que se inserta y difícilmente puede comprenderse de manera aislada.

Música incidental para teatro: función y creación

La música incidental para teatro puede definirse, en términos generales, como aquella música utilizada en una puesta en escena que busca acompañar, articular o reforzar la acción dramática. Tradicionalmente, clasificada dentro de la música funcional, el intento teórico por definirla, suele estar estrechamente ligado a su utilidad escénica: creación de atmósferas, apoyo emocional, delimitación espacial o temporal, y cobertura de transiciones.[4]

No obstante, reducir la música incidental a un mero dispositivo auxiliar implica desconocer su potencial expresivo y simbólico. La música en escena no solo cumple funciones narrativas, sino que participa activamente en la construcción de significado, afectando la percepción del espectador y estableciendo capas discursivas paralelas a la acción dramática.

Kim Baston, compositor y profesor de La Trobe University de Australia propone un marco analítico útil al distinguir tres dimensiones fundamentales de la música incidental: el **por qué** o función de la música en el hecho teatral: emotiva, espacial, temporal, diegética, metadiegética, etc; el **qué** o elementos musicales que buscan materializar esa función: melodías, armonías, ritmos, timbres, eventos tonales, efectos sonoros. etc; y el **cómo** u organización y presentación de dichos materiales: tiempos de cada pieza para la obra, mediatización de la música a través de sintetizadores o interpretada por instrumentos originales, distorsiones y efectos, interpretación en vivo o grabada, etc. Esta categorización permite analizar la música incidental no solo desde su eficacia funcional, sino también desde las decisiones estéticas que la configuran (Baston, 2008).

Pensamiento musical

El concepto "pensamiento musical" ha sido tomado de un escrito del musicólogo y docente peruano Aurelio Tello, precisamente sobre Garrido-Lecca. Tello considera, usando como referencia algunas afirmaciones de Iturriaga y Pinilla, que podría entenderse el pensamiento musical como:

> …una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico-musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y movimiento. (Tello, 2001, p.13)

La referencia plantea que el contexto cultural en el que está inserto un compositor termina, de alguna manera, siendo procesado por él. La tarea, entonces, radica en reconocer cómo ese pensamiento delinea su trabajo, y precisar qué aspectos de dicho pensamiento se desprenden de sus obras.

Identidad artística

La noción de identidad en el arte no remite necesariamente a un conjunto fijo de rasgos estilísticos, sino más bien a un proceso dinámico de construcción que se despliega a lo largo del tiempo y en interacción con diversos contextos culturales, sociales y técnicos. El Período Azul de Pablo Picasso habla de Picasso tanto como su Período Cubista; entender que uno tiene más valor que otro, o que solo el cubismo define al artista, supone no sólo reducir su corpus de obras, sino también ignorar perspectivas particulares sobre su técnica, sus preocupaciones temáticas y su relación con un tiempo y un espacio determinados.

4. Pueden revisarse las definiciones de Pavis (1998), Latham (2008) y Sadie (2009).

Esta visión se encuentra en consonancia con planteamientos como los de Martin Kemp (1990), para quien la identidad artística debe pensarse en términos de procesos cognitivos, históricos y culturales que configuran la obra y su recepción más que como rasgos fijos y aislados.

Desde la psicología de la música y la creatividad, autores como David J. Hargreaves, Raymond A. R. MacDonald y Dorothy Miell (2002) destacan que la identidad musical se construye en interacción con contextos sociales, educativos y performativos; en este sentido, la música, como la pintura o cualquier otra forma artística, no es un reflejo estático del autor, sino un proceso relacional que incorpora influencias, restricciones y experiencias específicas.

Esta perspectiva se complementa con enfoques socioculturales más amplios, como los de Antonio García Gutiérrez (2002), que subrayan que la identidad se configura a través de normas, prácticas y expectativas culturales, y con la psicología del desarrollo de Erik Erikson, quien concibe la identidad como un proceso evolutivo, abierto y en constante negociación a lo largo de la vida (1968).

En síntesis, más que buscar una "estampa" definitiva del artista, el análisis de la identidad debería centrarse en las cualidades de su obra, vincularlas con los contextos específicos de su producción y recepción, y observar cómo estas se transforman, se reelaboran o se desplazan en producciones posteriores. Atender este movimiento –tanto los cambios como las continuidades– permite comprender la identidad artística como un proceso dinámico que atraviesa distintos períodos y estilos, y que se construye tanto desde la obra misma como desde las interacciones del artista con su entorno social, cultural y técnico.

Consideraciones metodológicas frente a la ausencia de partituras

Uno de los principales problemas metodológicos que enfrenta el estudio de la música incidental para teatro es la ausencia de partituras. Una posible explicación es que el ejercicio compositivo en el ámbito teatral suele ser una exploración flexible, determinada por las necesidades cambiantes de la puesta en escena, más que un trabajo unilateral, solitario y rígido del compositor

Aunque este problema ha sido poco abordado específicamente en relación con la música incidental, la ausencia o insuficiencia de notación musical constituye una cuestión más amplia dentro de los estudios musicológicos. Por ello, diversos autores proponen desplazar el énfasis del texto musical hacia los registros sonoros y su contexto de producción. Dentro de esta perspectiva destacan los aportes de Kerman (1985) y Kramer (2002) en el ámbito de la musicología, así como los de Leech-Wilkinson (2009) y Cook (2013) en los estudios de performance.

A partir de este marco, el análisis de registros sonoros, documentos teatrales, material gráfico y críticas periodísticas permite reconstruir no sólo los aspectos técnicos de la música, sino también su función, recepción y significación cultural. En este contexto, el método fonológico, inspirado en el modelo interpretativo del método iconológico propuesto por Erwin Panofsky, resulta particularmente pertinente, ya que permite articular distintos niveles de interpretación sin depender exclusivamente de la notación musical. Así, el análisis no se limita a describir estructuras sonoras, sino que incorpora dimensiones simbólicas y culturales fundamentales para comprender la música incidental como una práctica artística situada.

El método de análisis iconológico/fonológico

El material sonoro correspondiente a la música incidental de Garrido-Lecca nos los facilitó el musicólogo chileno Martín Farías, mientras que los recursos fotográficos fueron proporcionados por el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ambas fuentes coinciden en señalar que no se conserva ni se tiene registro de partitura alguna.

Ante esta situación, el análisis se centra principalmente a en los registros sonoros y en su relación con el contexto escénico. El procedimiento analítico se inspira en el modelo iconológico desarrollado por Erwin Panofsky (1955), originalmente concebido para el estudio de las artes visuales, y posteriormente adaptado al análisis del fenómeno sonoro en los medios audiovisuales por Manuel Gértrudix Barrio (2002). A partir de esta adaptación se distinguen tres niveles de lectura:

1. **Lectura fónica**, centrada en la descripción del sonido: timbres, duración, dinámicas, fuentes que lo provocan.
2. **Lectura fonográfica**, orientada a la significación cultural del sonido dentro de un contexto específico. (En este caso las circunstancias teatrales).
3. **Lectura fonológica**, que aborda el valor simbólico de la música en relación con el pensamiento musical del compositor y su entorno sociocultural. (p.32)

Trabajos teatrales seleccionados para el análisis

Celso Garrido-Lecca cuenta con más de una decena de trabajos musicales para teatro y danza. El corpus analizado aquí está compuesto por tres conjuntos de piezas representativas pertenecientes a distintos momentos: *Un caso interesante* (1956), versión teatral de Albert Camus sobre un texto de Dino Buzzati, y *La fierecilla domada* (1958) de William Shakespeare, ambas producidas por el Teatro de la Universidad de Chile - TEUCH, y *Antígona* (1969) en versión de Bertolt Brecht, producida por el Proyecto de Exploración Teatral de la Universidad Católica de Chile-TET. Nuestra selección responde a criterios de diversidad estética y a la separación temporal entre las dos primeras y la última, intentando distinguir patrones y evolución.

Pensamiento musical de Celso Garrido-Lecca - Primera etapa

El Perú del siglo xx estuvo marcado por tensiones entre tradición y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo, así como por la búsqueda de una música "peruana" con validez universal. Celso Garrido-Lecca, se insertó plenamente en este debate ocupando un lugar central en los procesos de renovación estética de la música académica peruana.

Su trayectoria se desarrolla en un contexto marcado por la necesidad de superar los límites técnicos y conceptuales de las generaciones anteriores, particularmente aquellas asociadas al indigenismo musical y a una estética romántica tardía. La modernización musical no implicó, empero, un rechazo de la cultura local, sino más bien una reformulación crítica de sus posibilidades expresivas en un lenguaje musical contemporáneo (véase estudios biográficos y análisis de su producción, que destacan su diálogo entre elementos nativos y técnicas modernas).[5]

5. Recomendamos particularmente el artículo: *Guitar Music of Celso Garrido-Lecca: Modern projections of peruvian traditions* (Filatova, 2022).

Su pensamiento musical puede entenderse como una totalidad dialéctica, conformada por concepciones estéticas, fundamentos técnico-compositivos, una lectura crítica de la tradición musical peruana y una constante atención a los discursos artísticos internacionales. Esta visión se construyó, en gran medida, a partir de su formación académica y su contacto con corrientes europeas del siglo xx, como el impresionismo francés, el expresionismo germánico y las técnicas dodecafónicas, sin que ello derivara en una adhesión dogmática a un único sistema compositivo.

En este marco, la música incidental para teatro aparece como un espacio privilegiado para la experimentación. A diferencia de la obra sinfónica o de cámara, el teatro circunscribe la creación musical a las necesidades de la puesta –duración, funcionalidad, acople a la escena– obligando al compositor a tomar decisiones rápidas, económicas y altamente significativas. Estas condiciones favorecen el desarrollo de un lenguaje condensado, donde cada elemento sonoro cumple una función estructural precisa.

La formación de Garrido-Lecca se inició en el Conservatorio Nacional de Música del Perú, donde recibió una sólida base, particularmente influida por las enseñanzas de Rodolfo Holzmann. Este vínculo fue decisivo no sólo en términos compositivos, sino también ideológicos: Holzmann promovía una valoración negativa de la música peruana precedente y defendía la necesidad de establecer nuevos parámetros para una "nueva música peruana" (Romero, 2003, p.8).

Posteriormente, su traslado a Chile y su vinculación con la Universidad de Chile ampliaron significativamente su horizonte estético. Allí entró en contacto con un medio musical más institucionalizado, con mayor acceso a corrientes contemporáneas y con una intensa vida teatral universitaria. Este entorno facilitó su inserción en proyectos escénicos experimentales y consolidó su interés por la música incidental como práctica artística.

El vínculo de Garrido-Lecca con la Agrupación Espacio resulta igualmente relevante. Este colectivo interdisciplinario, orientado a la reflexión sobre la modernidad en el arte peruano, reforzó su convicción de que la música debía dialogar activamente con otras disciplinas y responder a las transformaciones sociales y culturales de su tiempo. En ese sentido, la música incidental para teatro se alineó circunstancialmente con su concepción del arte como práctica integrada y socialmente situada.

El teatro como espacio de experimentación sonora

Para Garrido-Lecca, el teatro no fue un ámbito marginal ni circunstancial, sino un espacio de exploración creativa sostenida. Su participación en montajes teatrales universitarios le permitió experimentar con recursos sonoros no convencionales, explorar nuevas relaciones entre sonido y acción dramática, y poner a prueba ideas compositivas que luego encontrarán desarrollo en su producción autónoma.

El propio compositor subrayó en diversas ocasiones que la música para teatro debía responder, en primer lugar, a la concepción del director y al contexto dramático de la obra. Esta postura revela una comprensión profunda de la música incidental, en la que el compositor asume un rol activo, pero no hegemónico dentro del proceso creativo. Lejos de limitar su libertad artística, esta condición favoreció al desarrollo de soluciones musicales innovadoras y altamente expresivas.

Análisis de la música incidental (1956–1958)

Un caso interesante (1956): ambigüedad, disonancia y progresión dramática

La música incidental compuesta para *Un caso interesante*, adaptación teatral de Albert Camus sobre un texto de Dino Buzzati, constituye uno de los primeros trabajos relevantes de Garrido-Lecca en el ámbito escénico.

El primer acto de la pieza presenta el mundo del protagonista, Giovanni Corte: un empresario industrial, que habla persistentemente por teléfono, sufriendo ataques de tos. "Nos lo presenta así para apoyar la idea […], de que ante la muerte, el poder y la riqueza no sirven de nada" (Martínez- Peñuela, 2000, p. 776). En el segundo acto, la trama ya se configura tal cual el cuento de Buzatti. Corte, que está internado en una clínica, se da cuenta de que los enfermos son distribuídos piso por piso según su gravedad: en el piso siete (el último), se encuentran los pacientes menos graves y, en el primero, los que ya no tienen esperanza. Por órdenes médicas, Corte, que empieza en el último piso, va descendiendo hacia el primero.

La obra plantea una atmósfera de ambigüedad existencial, donde el tránsito del protagonista hacia la muerte se presenta como un proceso mecánico e inevitable y la música va apoyando este viaje hacia la fatalidad.

Desde una **lectura fónica**, la composición total se encuentra registrada en un audio de catorce minutos y cuarenta segundos, producto de un conjunto de nueve piezas breves. Se trata de música atonal interpretada en violines, piano, fagot, clarinete e instrumentos de percusión (tarola y platillo), y se caracteriza por el uso de texturas austeras, economía de recursos, disonancias, contrapuntos vertiginosos, timbres oscuros, líneas melódicas fragmentadas, la desaparición sistemática de instrumentos y los procedimientos repetitivos que refuerzan la sensación de éxtasis y progresión. La ausencia de melodías extensas contribuye a evitar una identificación emocional directa, favoreciendo, en cambio, a un clima de inquietud sostenida.

En el nivel **fonográfico**, estos recursos adquieren una significación clara dentro del contexto teatral. La música no ilustra acciones específicas, sino que funciona como una resonancia del estado psicológico del protagonista y del mecanismo opresivo de la clínica. La incertidumbre camusiana se ve reflejada en la atonalidad y apoya el nivel alegórico que el director escénico quiso lograr en contraposición al realismo escenográfico. Se trata de una música predominantemente metadiegética, que comenta la acción desde una distancia crítica y contribuye a la construcción de una atmósfera pesadillesca.

Finalmente, desde una **lectura fonológica**, la música de *Un caso interesante* revela un pensamiento compositivo alineado con preocupaciones modernas: despersonalización, crítica a la racionalidad técnica y exploración de límites expresivos del sonido. La vigencia del expresionismo alemán de la época, acostumbrado a desarrollar "un lenguaje musical disonante, rítmicamente atomista, melódicamente fragmentado y con una orquestación inusual" (Gónzales, 2006, p. 282), se evidencia, por ejemplo en el uso de la disonancia como regla.

La fierecilla domada (1958): ritmo y teatralidad

La música incidental para *La fierecilla domada*, comedia de William Shakespeare, presenta un contraste notable con la obra anterior. Aquí, Garrido-Lecca se enfrenta a un texto de carácter más ligero y dinámico, lo que exige una respuesta musical distinta tanto en términos expresivos como estructurales.

La historia ocurre en Padua, Italia: Baptista, un acaudalado hombre, tiene dos hijas de nombres Bianca y Katherine; mientras la primera es discreta y correcta, la segunda es rebelde e irascible, razón por la cuál no la pretende por nadie. Petruchio, que acaba de llegar a Padua

y cuya intención es casarse con una mujer rica, acepta ir por ella. De allí en adelante, la trama se desenvuelve en torno a un juego de poderes. Él busca reducirla y ella, agotarlo. Pero el nivel de tensión y violencia es tal que termina por doblegar a Katherine, al punto de cerrar la obra con un discurso aleccionador a las mujeres, en favor de la sumisión a sus maridos, algo que, según Harold Bloom, no puede ser otra cosa que una deliciosa ironía (Bloom, 1998).

En el plano **fónico**, la música se encuentra registrada en un audio de nueve minutos y treinta y ocho segundos, dividido en once piezas breves. La interpretación es en ensamble de vientos y metales, cuarteto de cuerdas, arpa, tarola, platillos y percusión menor (tamboril, cascabeles, pandereta), y su desarrollo incluye fanfarrias, arpegios que se convierten en delicados *glissandi*, *pizzicati* esporádicos en violín, mordentes en clarinete que van de graves a agudos sostenidos armónicamente por las cuerdas, contrapuntos entre violines y contrabajo, un pícolo imitando el sonido del pajarillo, y marcha con aires de *gaillarde* en compás binario, mientras el tamboril y los cascabeles llevan el ritmo. Se trata de una paleta tímbrica más variada en donde el ritmo tiene el mayor protagonismo, siendo este, sin duda, el motor de la acción escénica. Tal estrategia permite acompañar el desarrollo cómico de la obra.

Desde la perspectiva **fonográfica**, la música delimita escenas, subraya cambios de carácter y contribuye a la continuidad dramática. El prólogo que abre la obra de Shakespeare, ayuda al compositor en su primera propuesta: un bufón imaginario recorriendo la historia con progresiones ascendentes y descendentes en las maderas, con un cascabeleo que emula al sombrero de tres picos. La remitencia a la naturaleza a través de los sonidos del clarinete, el pícolo y la percusión menor es también un aspecto notable de la composición. Sobre el desarrollo lírico de la pieza, la crítica menciona que la hermosa *pavane* –piezas cinco, seis y siete del audio–, contrasta con la interpretación actoral caracterizada por "una falta de ternura, embrujo romántico y poesía de los sentimientos" (Comentario crítico sobre la puesta en escena, 1958, p. 15). Sin embargo, Garrido-Lecca no recoge, desde la música, la violencia contenida en el texto, ni mucho menos la alta carga sexual que despiden los personajes. La música es lúdica y romántica, de formas renacentistas, con el protagonismo de los instrumentos de madera para el efecto cómico y de las cuerdas para el efecto lírico. A diferencia de *Un caso interesante*, aquí la música se integra de manera más visible al tejido escénico, reforzando el carácter lúdico de la obra.

En el nivel **fonológico**, la obra revela la versatilidad del pensamiento musical de Garrido-Lecca. En esta oportunidad se entrega a la estética de lo clásico. Siendo un artista de vanguardia, el autor reconoce años después que se trata, quizás, de su mejor composición para teatro (Farías, 2013). La representación formal de la música renacentista italiana como vestido para las tensiones dramáticas y la esencia cómica es tal vez lo más significativo de su trabajo, en tanto da cuenta de un conocimiento profundo sobre épocas, estilos musicales y corrientes.

Pensamiento musical de Celso Garrido-Lecca - Segunda etapa

Para inicios de los años sesenta, es ya un compositor que se opone al academicismo, reafirma su interés por la historia y cultura peruanas e indaga sobre las raíces latinoamericanas alejándose de lo europeo con excepción de los vanguardistas polacos (Petrozzi, 2009). Es en esta década donde se registran sus primeros trabajos de envergadura: *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967) y *Antaras* (1968). Según Tello: "Estas obras, técnicamente revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX, pero no solo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales" (2001, p.13).

Es en este período que se acerca al movimiento de la Nueva Canción y con ello a la música popular, manteniendo contacto con grupos como Quilapayún e Inti Illimani e interesándose en buscar nuevas expresiones musicales en pos de su propio lenguaje. Confiesa en una entrevista recogida por De la Sotta, que un compositor tiene la necesidad de un enraizamiento dentro de su propia cultura; de allí su inmersión en "(la) búsqueda de una realidad más concreta, de giros melódicos, ciertas armonías, instrumentación, texturas propias de la música popular" (2007 pp. 9-12).

La música latinoamericana le da tres elementos fundamentales a su trabajo: inclusión de timbres propios de los instrumentos empleados en la Nueva Canción, valoración del ritmo como protagonista pero no desde la obviedad o la recordación de la danza original, y la necesidad de hacer música sencilla, clara y precisa.

La nueva búsqueda incluía explorar no solo en la tonalidad, el ritmo y el timbre, sino también en los medios de producción sonora. A finales de los sesenta e inicios de los setenta, experimenta con la música electrónica. Su trabajo para la obra *Antígona* (1969) dirigida por Victor Jara, cantautor, amigo y una de sus principales referencias, responde sin duda a ese interés.

Análisis de la música incidental (1969)

Antígona: exploración electrónica y madurez expresiva

La música incidental para *Antígona* en versión de Bertolt Brecht, representa un punto de madurez dentro de la producción escénica de Garrido-Lecca. Compuesta para una puesta de fuerte carga simbólica y trágica, permite observar una síntesis de recursos explorados previamente, así como una mayor densidad conceptual.

La obra inicia con un diálogo entre Antígona y su hermana Ismena. En él, Antígona, en abierta desobediencia al decreto de Creonte, solicita la ayuda de Ismena para rendir honras fúnebres al cadáver de su hermano. Ismena, atemorizada por las posibles represalias, se rehúsa a participar. Antígona, por el contrario, decide mantener su determinación y llevar a cabo el acto prohibido. Un guardia, visiblemente inquieto, informa a Creonte que el cuerpo de Polinices ha sido objeto de ritos funerarios. El rey, indignado, le ordena al guardia descubrir al responsable. El guardia le trae a Antígona acusándola, y Creonte la sentencia a muerte por haber transgredido su mandato. Más adelante, Tiresias, el anciano adivino, advierte al monarca que el cadáver debe recibir sepultura, pues de lo contrario se desencadenará la cólera divina. Creonte desestima la advertencia y acusa al vidente de engaño; entonces Tiresias, ofendido, le anuncia la inminente pérdida de su hijo. Finalmente, el Coro exhorta a Creonte a rectificar, perdonar a Antígona y conceder sepultura a Polinices. Aunque el rey termina por ceder, su decisión llega demasiado tarde: Antígona se ha quitado la vida.

El momento político de Chile a finales de los sesenta, estaba afectado por la Guerra fría y las campañas electorales. Se respiraba un ambiente polarizado del que Víctor Jara, director de la obra y militante desde finales de los cincuenta de las Juventudes Comunistas, no era ajeno. Jara poseía una gran sensibilidad social (Sepúlveda, 2001).

Músico y director teatral formado en la Universidad de Chile, Jara había alcanzado gran repercusión en mayo de 1969 con su puesta en escena de *Viet Rock*, obra de la dramaturga estadounidense Megan Terry. A partir de ese éxito, el TET, Taller Experimental de Teatro de la Universidad Católica de Chile, le propone dirigir *Antígona* de Bertolt Brecht, proyecto donde pronto incorporó, como responsable de la composición musical, a su amigo Celso Garrido-Lecca.

Con respecto a la participación de Garrido-Lecca en el montaje, Martín Farías (2014) escribe:

> Hay una diferencia fundamental entre este espectáculo y los otros en los que participó el compositor [Garrido-Lecca]. Víctor Jara era músico y tenía una inquietud por el aspecto sonoro de los espectáculos que dirigía. Tanto en un interés por el material incidental como en la incorporación de elementos extra musicales que contribuyeran al universo sonoro del montaje. (p. 66)

El propio Garrido-Lecca, complementa:

> *Antígona* fue bastante hablada con Víctor; el aspecto musical casi como un aspecto narrativo, como música de fondo. Había un trabajo de ver el tiempo que duraba tal narración con la actriz o con el actor. Esta es, quizás, la obra más elaborada (...) Antes simplemente el director de teatro le daba la obra a uno y le decía: –Léela y [dime] qué piensas. Preséntame el proyecto–. (Farías, 2014, p.66)

Sobre la **lectura fónica**, la música se encuentra registrada en un audio de once minutos con cincuenta y tres segundos, producto de un conjunto de tres piezas. Es electrónica y guarda un carácter minimalista. Aunque existe una progresión dramática entre las tres piezas, la música parece estar destinada a generar estados y atmósferas independientes. Inicia con la aparición de un sonido que podría estar simulando el *hydraulis* griego, cuya semejanza con la quena es notoria; a partir de allí, el compositor hace un recorrido por texturas producidas en el sintetizador usando *crash*, trémolos, reverberaciones, *loops, pad* en la nota *do*♯ y la emulación de un coro de voces femeninas. La música tiene estancias, a veces sin mayor desarrollo, lo que hace pensar que está trabajando en función a lo que ocurre sobre el escenario. Pero así como tiene momentos de estatismo, plantea irrupciones sonoras o cambios de tonalidad generando tensiones dramáticas. Se trata de la exploración en torno a un universo de timbres, modulaciones y repentinas variaciones rítmicas donde el uso del silencio adquiere un papel estructural y funciona como elemento dramático en sí mismo.

La **lectura fonográfica** evidencia una música profundamente ligada al universo simbólico de la tragedia. El impulso vertiginoso de la percusión en el segundo momento de la pieza dos, funciona como correlato sonoro de la urgencia con que Creonte debería revocar su decisión, evitando tanto la muerte de Antígona como la progresiva descomposición del cuerpo de Polinices que, con el transcurso de las horas, comienza a convertirse en presa de las fieras. A su vez, el estruendo que irrumpe y fractura el ritmo agitado de esa sección evoca la violencia de un disparo certero, el impacto súbito que precipita la pérdida de la razón o de la vida. El cuarto golpe, y los que le siguen, pueden comprenderse como la reverberación del cuerpo ahorcado. El inicio de la pieza tres, con golpes en los timbales, es el llamamiento al rito fúnebre, pero principalmente la representación de los latidos de un corazón, que dentro de poco, se apagará. Los sonidos operan así como extensiones del conflicto ético y político planteado en el texto.

Desde una **lectura fonológica**, la música de *Antígona* refleja el interés del compositor, no solo por la experimentación desde los elementos de la música, sino desde los medios que la producen. Ya en uno de sus primeros trabajos para teatro, *La violación de Lucrecia* (1955) había pensado explorar con la música concreta algo que él mismo reconoce no pudo lograr

por no contar con recursos técnicos (De Navasal, 1955). La música electrónica materializa así la visión, compartida con Pinilla y Bolaños, de ampliar el espectro sonoro de la música. Ante este desafío, la versatilidad de los sintetizadores se convirtió en una herramienta fundamental para explorar nuevas dimensiones acústicas. Para Garrido-Lecca lo que define una obra no es el sistema que emplea, sino lo que se dice con él. Se trata de entender el fondo y la forma como un todo comunicativo. Por otro lado, y por más de que la composición no se aleja del carácter ritual de la tragedia griega, las reminiscencias sonoras hacia lo andino expresadas en la semejanza entre el *hydraulis* y la quena, dan cuenta del arraigo del compositor. Finalmente, a partir del análisis del material gráfico de la puesta en escena, donde el vestuario minimalista favorece la kinésica y el espacio escénico vacío facilita el tránsito libre, inferimos que la música incidental se supedita orgánicamente al despliegue físico del actor. Esta configuración establece un espacio de colectividad donde el músico actúa como un creador integrado a la totalidad de la puesta. Dicha integración no solo sintoniza con las corrientes teatrales del periodo (como el auge de la creación colectiva), sino que se inserta profundamente en el pensamiento social latinoamericano de finales de los sesenta, centrado en las dialécticas de la condición humana, el poder y la resistencia.

Rasgos identitarios de la música incidental de Garrido-Lecca

Las tres obras incidentales analizadas exponen una serie de rasgos que configuran una identidad compositiva específica. Estos rasgos no deben entenderse como un conjunto rígido de procedimientos técnicos, sino como manifestaciones de un pensamiento musical coherente capaz de adaptarse a contextos escénicos.

Un primer rasgo, es **la comprensión plena de la funcionalidad de la música incidental para teatro,** desarrollando tensiones dramáticas desde lo musical. Para ello, Garrido-Lecca se vale de contrapuntos, contrastes tímbricos y rupturas rítmicas mostrando su capacidad para generar atmósferas y encuadres temporales y espaciales.

Un segundo rasgo es la **economía de materiales musicales.** En las tres obras, Garrido-Lecca privilegia estructuras breves, gestos concisos y una utilización precisa del sonido, evitando desarrollos extensos o melodías protagónicas que puedan competir con el discurso dramático. Esta economía no implica pobreza expresiva, sino una alta densidad semántica, donde cada elemento sonoro cumple una función dentro del entramado escénico.

Otro rasgo central es la **primacía del timbre** como elemento estructurante. Más que apoyarse en progresiones armónicas complejas o en el desarrollo temático tradicional, el compositor utiliza el color sonoro como recurso principal de significación. Este procedimiento resulta particularmente eficaz en el contexto teatral, ya que el timbre permite establecer asociaciones simbólicas, atmósferas y tensiones.

Por otro lado, se percibe una **utilización estratégica de la vanguardia y lo popular** como dispositivos de soporte a la dramaturgia y la puesta en escena. Detrás de esta praxis subyace un entendimiento técnico de las posibilidades que ofrecen tanto las nuevas corrientes como la tradición. En esa línea, Garrido-Lecca evita la adhesión dogmática a un sistema compositivo único; por el contrario, despliega un abanico de recursos tonales, modales y texturales supeditados rigurosamente a las exigencias de la acción dramática. Esta versatilidad refuerza la idea de la música incidental como un espacio de experimentación controlada.

En cuanto a su evolución ideológica, el rasgo distintivo de Garrido-Lecca es el desplazamiento de su horizonte de recepción: **la transformación del *para quién* componer**. Su vínculo con Víctor Jara resultó determinante en este proceso. Mientras que en los cincuenta supeditaba la composición a la dirección escénica y al texto dramático, hacia finales de los

sesenta el compositor la asume como un servicio al colectivo teatral como representante social. Bajo esta nueva premisa, la música trasciende la mera contextualización escénica para fusionarse orgánicamente con el espacio, el intérprete y el espectador, consolidando un compromiso ético con el grupo humano.

La música incidental de Celso Garrido-Lecca: una propuesta de integración a la historiografía musical peruana

Si bien la historiografía musical peruana ya consigna la etapa chilena de Celso Garrido-Lecca en relación con su producción sinfónica y camerística principalmente de la década de los sesenta,[6] su producción para la escena ha permanecido en un plano periférico o meramente referencial. No obstante, el examen sistemático del repertorio incidental permite identificar variables inéditas sobre su proceso de formación, así como los vínculos genéticos que conectan dicho trabajo con su catálogo absoluto. Un ejemplo de esta transitoriedad estética es la música para la obra teatral *Un caso interesante*, la cual terminó operando como matriz estructural para la composición de su *Sinfonía n.º 1* (Farías, 2013).

Por otro lado, es importante reconocer al teatro universitario como un espacio de experimentación interdisciplinaria. Si bien el trabajo incidental se gestó principalmente en Chile, su interacción con los colectivos teatrales no constituye un episodio aislado, sino el laboratorio para fortalecer lenguajes que posteriormente se integrarían al medio artístico peruano. Comprender la música incidental es, por tanto, comprender el proceso de gestación de su pensamiento musical en un contexto de intercambio regional.

Finalmente, el análisis de este corpus permite observar la construcción de una identidad musical peruana desde una praxis situada. Lejos de constituir un paréntesis dentro de su trayectoria compositiva, la música incidental de Garrido-Lecca, evidencia procedimientos, recursos y preocupaciones estéticas que se proyectarán en sus principales obras. En este sentido, su estancia en Chile no supone un distanciamiento respecto de su arraigo cultural, sino más bien la reformulación de este a partir del diálogo con el entorno local. Dicho vínculo se articula, durante la década de los sesenta, a través de lo andino, concebido como un horizonte cultural compartido que trasciende las fronteras nacionales y posibilita la mediación entre experiencias musicales diversas. Esta integración no solo amplía la comprensión de su figura dentro de un marco regional, sino que también contribuye a fundamentar una historiografía musical peruana capaz de reconocer que sus lenguajes contemporáneos se configuraron en relación con dinámicas de circulación y anclaje cultural transnacional.

Conclusiones

Este estudio demuestra que la música incidental de Celso Garrido-Lecca constituye un espacio privilegiado para observar la configuración de su identidad artística. El análisis de las composiciones para *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958) y *Antígona* (1969) deja advertir que este repertorio, lejos de limitarse a una función meramente auxiliar dentro del hecho teatral, evidencia decisiones estéticas y conceptuales que forman parte integral de su pensamiento musical.

En estas obras se manifiesta una concepción de la música profundamente vinculada a la acción dramática, donde los recursos sonoros –timbres, texturas, gestos rítmicos y estructuras breves– se organizan en función de la construcción de atmósferas, tensiones y sentidos escénicos. Este modo de trabajo revela una propuesta caracterizada por la síntesis

6. Podemos remitirnos a Tello (1998) o Petrozzi (2009) entre otros autores.

expresiva y por la capacidad de adaptar distintos lenguajes musicales a las exigencias específicas de cada proyecto teatral.

Asimismo, el corpus analizado pone en relieve la versatilidad estética del compositor y su disposición a movilizar recursos provenientes tanto de las vanguardias del siglo XX como de tradiciones históricas y populares. Esta flexibilidad confirma que, para Garrido-Lecca, los sistemas compositivos no constituyen un fin en sí mismos, sino herramientas al servicio de una concepción más amplia del acto creativo.

El estudio de estas obras permite comprender, además, que la experiencia teatral desarrollada durante su estancia en Chile no representa un episodio periférico dentro de su trayectoria, sino un espacio de experimentación donde se articulan influencias estéticas, preocupaciones ideológicas y vínculos culturales que se proyectarán en otras obras de su catálogo. En este proceso, su arraigo cultural se reformula en diálogo con el entorno regional, particularmente a través de referencias sonoras vinculadas a lo andino entendido como un horizonte cultural compartido.

En conjunto, estos elementos coadyuvan a reconocer la música incidental como un ámbito significativo dentro de la producción de Garrido-Lecca y como una vía pertinente para ampliar la comprensión de su identidad artística. Al mismo tiempo, su estudio contribuye a enriquecer la historiografía musical peruana al incorporar prácticas compositivas vinculadas al teatro que han sido tradicionalmente relegadas dentro del análisis musicológico.

Rol de autores CrediT

MCHV	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

Baston, K. (2008). *Scoring performance: The function of music in contemporary theatre and circus* [Tesis doctoral inédita, The Trobe University].

Bloom, H. (1998). *Shakespeare: La invención de lo humano*. Anagrama.

Comentario crítico sobre la puesta en escena. (1958). *Ecran*, (1453), 15.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001

Dahlhaus, C. (1989). *The idea of absolute music*. University of Chicago Press.

De la Sotta, R. (2007). Celso Garrido-Lecca (1926): "La música culta no tiene ya ninguna vigencia en el mundo". *Radio Beethoven*, 5–14. https://doi.org/10.7764/res.2007.21.2

De Navasal, A. (1955). La música: Un elemento del teatro. *Ecran*, (1289), 14-15.

Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and crisis*. W. W. Norton.

Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile, 1947–1987*. Cuarto Propio.

Farías, M. (2013). Conversación personal con Celso Garrido-Lecca. Santiago de Chile y Lima.

Filatova, T. (2022). Guitar music of Celso Garrido-Lecca: Modern projections of Peruvian traditions. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (134), 139–154. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269653

García Gutiérrez, A. (2002). *La memoria subrogada: Mediación, cultura y conocimiento*. Trea.

Gértrudix Barrio, M. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/259742141_Musica_narracion_y_medios_audiovisuales

González, A. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como ruptura ante el orden existente* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. https://docta.ucm.es/entities/publication/7d0e6418-c0cf-404d-bd8f-9f2e036a0343

Hargreaves, D. J., MacDonald, R., & Miell, D. (2002). *Musical identities*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198509325.001.0001

Kemp, M. (1990). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.

Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.

Kramer, L. (2002). *Musical meaning: Toward a critical history*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520928329

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*. CHARM.

Martínez-Peñuela, A. (2000). Un caso clínico: El destino del hombre en Dino Buzzati. *Cuadernos de Filología Italiana*, (Número extraordinario), 773–783.

Novaković, M. (2024). Towards a study of incidental music through the lens of applied musicology. *Arts*, 13, 164. https://doi.org/10.3390/arts13060164

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. University of Chicago Press.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. Repositorio Institucional de la Universidad de Helsinki.

Pinilla, E. (1985). La música en el Perú. En *La música en el siglo xx* (pp. 125–213). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Romero, R. (2003). Nacionalismos y antiindigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música peruana. *Hueso Húmero*, (43), 77–98.

Sadie, S. (2009). *Guía Akal de la música*. Akal.

Sepúlveda, G. (2001). *Víctor Jara: Hombre de teatro*. Sudamericana.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Aurelio Tello
(Pasco, 1951)



Musicólogo, compositor y director coral. Desde 1982 radicó en México donde realizó trabajos para el CENIDIM y publicó los tomos III, IV, VII, X y XII de la serie Tesoro de la Música Polifónica en México y preparó en 5 tomos la transcripción del *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Ha sido redactor del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario Iberoamericano del Cine*. Fundó en 1989 la Capilla Virreinal de la Nueva España. Realizó el programa radial ECOS DE UN PASADO SONORO: LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA. Participó en congresos, cursos y conferencias en México, América Latina, Estados Unidos y Europa y obtuvo reconocimientos y distinciones, entre los que se cuentan el Premio de Excelencia Académica del INBA, el Premio de Musicología "Casa de las Américas" de Cuba y la cátedra de musicología "Jesús C. Romero" (2008). Sus obras se han presentado en diversidad de foros, festivales y ciclos de conciertos de música contemporánea. Ganó los concursos de obras corales "Ciudad Ibagué" (1982) y Banco Central de Reserva del Perú (1987). En 2007 obtuvo su maestría en musicología por la Universidad Veracruzana. Cursa el doctorado en musicología en el posgrado de música de la UNAM. En el 2014 fue designado Exalumno Ilustre del Colegio Nacional "Daniel A. Carrión", de Cerro de Pasco, Perú, y Profesor Honorario del Conservatorio Nacional de Música del Perú y en el 2025 la Universidad Nacional de Música "Daniel Alomía Robles" lo nombró Profesor Honorario. En el 2016 recibió el premio Personalidad Meritoria de la Cultura por parte del Ministerio de Cultura del Perú. Desde ese año es profesor de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y de la Universidad Nacional de Música (ex Conservatorio), donde es editor de publicaciones. Dirige el Coro de Madrigalistas de la PUCP. Condujo en Radio Filarmonía de Lima la emisión radial PROGRAMA DE MANO: MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA LATINA (2018-2024).

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

El surgimiento de la Cantata Popular en el Perú: el caso de *Donde nacen los cóndores* de Celso Garrido-Lecca

The emergence of Popular Cantata in Peru: The case of Celso Garrido-Lecca's *Donde nacen los cóndores*

Aurelio Tello
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

Resumen
Donde nacen los cóndores es la única obra emblemática del género de las Cantatas Populares creadas en el Perú. Compuesta por Celso Garrido-Lecca en 1976, como música para la película *Kuntur Wachana* de Federico García, surgió en un momento de dramáticos cambios políticos y sociales en el continente que el compositor conoció de primera mano: el ascenso al poder por la vía democrática del líder de la Unidad Popular en Chile, Salvador Allende, y el proceso de cambios en la sociedad peruana que fomentó el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas bajo el liderazgo del general Juan Velasco Alvarado. El golpe de estado en Chile en septiembre de 1973 propició el retorno de Garrido-Lecca a su país, donde se involucró con la creación de un Taller de la Canción Popular en la Escuela Nacional de Música, haciendo acopio de la experiencia ganada en la gestación de la Nueva Canción Chilena, su cercanía artístico-musical con Víctor Jara y el grupo Inti Illimani y su participación en la composición tendiendo puentes entre lo culto y lo popular. En este artículo se revisan las condiciones que hicieron posible la creación de *Donde nacen los cóndores* y se intenta un acercamiento a la obra a partir de una revisión de los modelos que le sirvieron de punto de partida, un repaso del contexto social del Perú de los años 70, un breve análisis de la obra para dar cuenta de sus razones, a la vez que se recogen las mínimas fuentes historiográficas que dieron noticia de la obra.

Palabras clave
Cantata Popular; Garrido-Lecca; canción popular; Nuevo Canto Chileno; Donde nacen los cóndores

Como citar: Tello Malpartida, A. (2026). El surgimiento de la Cantata Popular en el Perú: el caso de Donde nacen los cóndores de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 213–245.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.317

Abstract
Donde nacen los cóndores is the only emblematic work of the genre of Popular Cantatas created in Peru. Composed by Celso Garrido-Lecca in 1976 as music for Federico García's film Kuntur Wachana, it emerged during a time of dramatic political and social changes on the continent, which the composer witnessed firsthand: the democratic rise to power of Salvador Allende, leader of the Popular Unity coalition in Chile, and the process of change in Peruvian society fostered by the Revolutionary Government of the Armed Forces under the leadership of General Juan Velasco Alvarado. The coup in Chile in September 1973 prompted Garrido-Lecca's return to his country, where he became involved in the creation of a Popular Song Workshop at the National School of Music. He drew upon the experience gained during the development of the Nueva Canción Chilena (New Chilean Song) movement, his artistic and musical affinity with Víctor Jara and the group Inti Illimani, and his participation in composition, bridging the gap between high and popular music. This article examines the conditions that made the creation of *Donde nacen los cóndores* possible and attempts to approach the work by reviewing the models that served as its starting point, examining the social context of Peru in the 1970s, and briefly analyzing the work itself to explain its underlying motivations. It also compiles the few historiographical sources that mention the work.

Keywords
Popular Cantata; Garrido-Lecca; Popular Song; Nuevo Canto Chileno; Donde nacen los cóndores

Recibido: 30 de enero / Revisado: 6 de febrero / Aceptado: 31 de marzo

Introducción necesaria
Escribo desde la memoria, desde el recuento de hechos de los cuales fui testigo y de la persistente colaboración entre el compositor y yo desde su reinserción a la vida musical del Perú, un país donde no existe una musicología que se ocupe de la creación de nuestros compositores académicos. La cantata *Donde nacen los cóndores* de Celso Garrido-Lecca se estrenó en 1977, estuvo vigente en diversos escenarios hasta 1979, mientras existió el Taller de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música (luego otra vez Conservatorio y en la actualidad Universidad Nacional de Música). Los nuevos tiempos la silenciaron hasta el año 2015 y desde entonces hasta hoy sólo es posible escucharla en la única grabación que se hizo en 1980. Por diferentes razones: políticas, sociales, culturales, musicales, es una obra que sólo conocieron quienes tuvieron la oportunidad de escucharla durante el par de años (1977-1979) en que se interpretó en Lima o viajó a algunos conciertos en vivo dentro del Perú. Ahora es ajena a las nuevas generaciones, también por diferentes causas: porque el problema de la tenencia de la tierra a la que alude ha cambiado de discurso; por el silenciamiento de hechos que registra la historia de nuestro país –como la reforma agraria de 1969–, que ciertos sectores prefieren no tener presente; por su ausencia en los medios de comunicación masiva y porque los nuevos investigadores musicales prefieren otros temas. Lo poco que se ha escrito sobre esta cantata popular es de manera tangencial, –como en la tesis de Ramos Rodillo– y no va más allá de subrayar su exotismo y su transnacionalidad en la medida en que se creó

bajo modelos ideados en otros países de la región. En el capítulo sobre la música popular del libro *La música en el Perú,* publicado en 1985 y reeditado en 2007, no se le dedica ni una línea al movimiento del canto nuevo en el Perú y sólo cobra presencia una mínima mención a la cantata *Donde nacen los cóndores* en las páginas dedicadas a los compositores de la Generación del 50. Se trata, pues, de echar una mirada al pasado reciente (los últimos 50 años), a los anhelos de traer aires frescos a nuestra música popular que representaran una opción estética no manoseada por el espíritu comercial y melodramático, a la creación de una obra de formato mayor nacida del compromiso de su autor con un arte nuevo que reflejara los nuevos tiempos que se respiraban en Latinoamérica, de refrescar la memoria de actores y voces vivas que tienen ligas con esta cantata y ver en dónde estamos a la hora de hacer historia.

Garrido-Lecca y la Nueva Canción Chilena

El revelador texto "La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida" (1995) de Luis Advis –el autor de la imprescindible *Cantata de Santa María de Iquique*–, actúa como puerta de entrada a un universo musical por el que Celso Garrido-Lecca (1926-2025) transitó de manera fecunda durante un tramo de su vida de compositor: Desde los años en que, al calor de los movimientos populares que llevaron a la presidencia de Chile a Salvador Allende y se tradujeron musicalmente en el surgimiento de un contingente de instrumentistas y cantantes cuyo radio de acción se extendió desde los ámbitos folclóricos hasta los académicos (González, 2000), hasta aquella época en que derivó en una peculiar etapa creadora, en los años inmediatos a su retorno al Perú en 1973. Ese universo al que aludo líneas arriba se conoció como el movimiento de la Nueva Canción Chilena (Torres, 1980; Advis, 1996; Godoy, 2000; Rodríguez Aedo, 2016), que marcó una diferencia sustantiva con el repertorio considerado tradicional, recopilado por diversos folkloristas y neofolkloristas, caracterizándose por el compromiso político de sus compositores e intérpretes frente al rumbo que tomaba la historia de Chile a fines de los años sesenta (Da Costa, 2016).

Este movimiento formaba parte de una corriente musical que recorría América del Sur, por lo menos, desde los años 50, signado por cuatro corrientes fundacionales que mostraron una reorientación en las expresiones folclóricas y le imprimieron un fuerte sello de compromiso político: el Nuevo Cancionero argentino, el Canto Popular Uruguayo, [la] Nueva Canción Chilena y [la] Nueva Trova Cubana. Para Ignacio Ramos Rodillo:

> Esta reorientación hizo suyas nuevas apelaciones a lo latinoamericano y un discurso crítico e ideológico, alcanzando además una proyección hemisférica que abarcó Sudamérica, Centroamérica, el Caribe, México, Estados Unidos y Europa Occidental. En sintonía con los "sesenta globales", estas escenas latinoamericanas trabarían contacto con movimientos afines como el Folk Revival estadounidense y otros de Alemania Oriental e Italia y posteriormente emprenderían su diáspora tras las ofensivas reaccionarias de la década de 1970 hacia ciudades como Lima, La Habana, Ciudad de México, Managua, París, Berlín Oriental o Roma. (2023, pp. 252-253)[1]

1. En la cita del artículo de Ramos Rodillo, he omitido las referencias bibliográficas a que alude el autor, según el citado parentético, para referirse a las fuentes que dan cuenta de todos estos movimientos emparentados con la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo en el Perú.

La Nueva Canción fue el recurso político, pero también estético, que se empleó para difundir la ideología que habría de encaminar a la sociedad a los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta y procurar la formación del Hombre Nuevo, el que haría la revolución socialista y reivindicaría a las clases tradicionalmente oprimidas (Velasco, 2007). Por lo tanto, contribuiría a construir un nuevo futuro con su capacidad de convocar a otros sujetos a realizar las transformaciones sociales que necesitaban nuestros pueblos (Karmy, 2014).

El musicólogo chileno Rodrigo Torres, propone una caracterización de la Nueva Canción Chilena como una expresión expandida, que rebasaba sus ámbitos habituales: lo "tradicional" o lo "regional" o lo "folclórico":

> Con la Nueva Canción se inició en nuestro país un proceso de decantación de una nueva manera de hacer que[,] a partir de la elaboración de formas de la tradición popular y el creciente y progresivo ensanchamiento de su marco regionalista[,] integrándolo a elementos y procedimientos musicales extranjeros[,] sin distorsionar su esencia, resultó en una nueva síntesis de elementos diversos en una canción chilena actual[,] distinta[,] en nuevas formas de instrumentación y nuevos modos de interpretación[,] en nuevos estilos en la música popular chilena. (1980, p. 49)

Sus representantes más conspicuos fueron "Isabel Parra (1939), Ángel Parra (1943-2017), Rolando Alarcón (1938-1973), Patricio Manns (1938-[2021]), Tito Fernández (1942-[2023]), Osvaldo Rodríguez (1943-1996), Víctor Jara (1932-1973) y las agrupaciones Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-Illimani (1967)" (Cerda Moya, 2017, p. 8). El movimiento de la Nueva Canción alcanzó su punto culminante de realización en los festivales de 1969, 1970 –donde se estrenó la *Cantata Santa María de Iquique*– y 1971 (Advis, 1996).

La actividad que desarrollaron estos artistas coadyuvó a desencadenar en el campo de la creación musical hechos trascendentes en el desarrollo de la Nueva Canción, como los festivales enunciados arriba, y en el de la música chilena y latinoamericana en general. Su excelente nivel de interpretación y la extensa gama de recursos que aportaron a la canción popular, atrajo la atención de compositores académicos como Luis Advis, Sergio Ortega, Celso Garrido-Lecca y Gustavo Becerra quienes "escribieron obras de mayor envergadura, de formas y texturas más elaboradas y complejas" (Torres, 1980, p. 53) para grupos como Inti Illimani y Quilapayún.

Garrido-Lecca en Chile

Nuestro compositor arribó a Santiago en 1950 para estudiar con Domingo Santa Cruz primero y con Fré Focke, después. Durante sus años en Chile, estuvo ligado, entre 1954 y 1964, al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile donde colaboró con Víctor Jara, uno de los más reconocidos creadores de la Nueva Canción (Torres, *DMEH*, 1999), con quien participó en el álbum *El derecho de vivir en paz* (1971), aportando su canción "Vamos por ancho camino", sobre una letra del propio Jara, y la marcha "B.R.P." –homenaje a la Brigada Ramona Parra– en coautoría con Jara y Víctor Rojas (sello DICAP, JJL 11, 1971) y trabajó como asesor de Inti Illimani (1971 a 1973) (González, *DMEH*, 2000), uno de los grupos de mayor proyección y trascendencia durante la presidencia (1970-1973) de Salvador Allende, líder de la Unidad Popular. Fue en ese lapso, entre mediados de los años 60 y 1973, año en que cae el gobierno de Allende, que se dio en el país del sur un intenso acercamiento entre la música culta –la académica, la de tradición escrita, la de formación conservatoriana– y la música de raigambre popular –la que vive en la oralidad, en la herencia tradicional de saberes, en la creación

no teórica– que derivó en la aparición de un género inédito: la Nueva Canción Chilena. Cirilo Vila, en una entrevista que le hizo Rodrigo Torres recuerda que figuras como Eduardo Carrasco del grupo "Quilapayún" estudió en el Departamento de Música con profesores como Celso Garrido Lecca, Sergio Ortega y Hugo Sepúlveda (Varas y González, 2005).

En sus tempranos años en Lima, Garrido-Lecca había sido alumno de Rodolfo Holzmann e integrante de la Asociación Espacio que aglutinó a los artistas de los años 50 para impulsar las tendencias vanguardistas que entonces estaban en boga en el mundo occidental (Gutiérrez, 1988; Tello, 2022). En la década del 60, ya establecido en Chile, se había convertido en una de las voces de mayor perfil en la música de vanguardia latinoamericana, como lo demuestran la *Elegía a Machu Picchu* para orquesta (1965), *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas (1966) y *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (1968), obras que resumían una nueva postura estética e innovaciones de técnica y de lenguaje (Tello, 2001). A la vez, Garrido-Lecca mantuvo un acercamiento a la música de raíz folclórica y popular, nutrido de un claro compromiso político revolucionario. Así lo veía en 1977 el musicólogo brasileño Luis-Heitor Correa de Azevedo, en una contemporánea evaluación del movimiento musical en nuestro continente:

> […] no son muchos, hoy en día, los compositores latinoamericanos que ponen su música al servicio de la ideología política que adoptaron. Se pueden citar, no obstante, los cubanos Fernández Barroso, Leo Brouwer, y Sergio Vitier, los peruanos Celso Garrido-Lecca y César Bolaños, el uruguayo Ariel Martínez y el chileno Fernando García. (1977, p. 69)

En el Encuentro de Música Latinoamericana realizado en La Habana en 1972 –en los tiempos en que el compositor estaba vinculado a Inti Illimani–, organizado por la Casa de las Américas en el marco de las protestas por la guerra de Vietnam y la conmemoración del quinto aniversario de la muerte del Che Guevara, Garrido-Lecca manifestó su posición de manera contundente:

> En América Latina tenemos que buscar las raíces de nuestros pueblos y expresarlas a través de un compromiso político. Si es necesario hacer música para un acto político, hay que hacerla; o escribir una marcha, o trabajar con un conjunto folclórico. No debe haber división en la música. (Gaceta informativa del Encuentro, 1972, p. 6)

El propio compositor lo ratificó en una entrevista concedida al tesista Ignacio Ramos Rodillo, a propósito de su trabajo con el Taller de la Canción Popular:

> Siempre he tenido esta dualidad ¿no? Yo creo que un compositor no puede ser tan exquisito… en nuestro medio latinoamericano… en un inicio de desarrollo musical… tan exquisito, de dedicarse a una especulación sonora dejando de lado todo lo que es la tradición de la canción, del folclor. Entonces, lo difícil y lo terrible para un compositor es cómo puedes tender puentes entre ambos sentidos. Estas dos fuentes ¿no? Porque no se trata de copiar una cosa ni otra. Entonces, esa fue un poco mi orientación. Por eso a veces hice música muy sencilla. Puede parecer tonta. Pero también, por otro lado, ya había hecho obras orquestales. Ya en 1964 […] me habían estrenado la *Elegía a Machu Picchu*. [Esta y otras] ya eran obras de búsqueda sonora. Como tengo esta dualidad… porque yo no me sentía ni disminuido ni prejuiciado. Yo podía hacer una canción y después una obra más elaborada, especulativa. (Ramos Rodillo, 2019, p. 226)

La proyección de Garrido-Lecca en el Perú de los años 70

De regreso al Perú en noviembre de 1973, Garrido-Lecca se abocó a trabajar en diferentes frentes que tuvieron como eje la música popular: por un lado, la creación en 1974 del Taller de la Canción Popular en el seno de la entonces Escuela Nacional de Música donde replicaría su experiencia chilena e impulsaría un movimiento renovador nacional (Ramos Rodillo, 2023), la asesoría a los grupos que surgieron en ese taller o se integraron a él: Korillacta, Tarpuy, el Dúo Adagio, Puka Sonqo y, al amparo de la Oficina Central de Información –organismo del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas–, Tiempo Nuevo; por otro, la creación de obras y piezas inscritas en el rubro de la música basada en elementos provenientes de la cultura popular: la cantata *Donde nacen los cóndores* (1977), la *Pequeña suite peruana* (1979), las *Danzas populares andinas* (1980) y los *Retablos sinfónicos* para orquesta (1981).

Garrido-Lecca dictó cursos de instrumentación y composición en la ENM en el último periodo de 1973, colaboró con el concierto final del taller de composición que dictaban Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel y en 1974 se integró formalmente como profesor de composición, instrumentación y orquestación (Petrozzi, 2024) a la vez que organizaba el Taller de la Canción Popular. Entre 1976 y 1979 ejerció como director de la institución y su remoción del cargo se produjo por los cambios políticos que se dieron en torno a la salida de los militares que habían instaurado el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968 y el retorno al sistema democrático. La reinserción de Celso Garrido-Lecca a su país se dio en el marco de las acciones transformadoras del *status quo* peruano que caracterizaron al gobierno que presidió el general Juan Velasco Alvarado.

Un poco de contexto

En ese 1968, con Fernando Belaúnde en el gobierno, el Perú encaraba muchas dificultades económicas y sociales: La represión de los movimientos obrero-campesinos que implicaban numerosas huelgas de trabajadores así como la toma de tierras y haciendas, el alzamiento y liquidación de los grupos guerrilleros que tomaron las armas siguiendo el ejemplo de la Revolución Cubana, los permanentes desacuerdos del poder ejecutivo con la oposición parlamentaria que lideraba la coalición APRA-UNO, la traumática devaluación de la moneda en 1967, la corrupción en el aparato de gobierno, el nepotismo y la discutible nacionalización del petróleo, habían enturbiado el ambiente político y abrieron paso a que, una vez más a lo largo de nuestra historia republicana, las sectores militares del país tomaran las riendas del gobierno. La diferencia estuvo en que, entonces, se constituyó un Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, integrado por militares formados en el Centro de Altos Estudios Militares CAEM (Neira, 2022) que, apoyado en el principio de construir una sociedad distinta de los sistemas capitalista y comunista, encarnaciones de las ideologías de la Guerra Fría, propugnó una serie de medidas tendientes a transformar las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales del país.

Durante este periodo (1968-1975), se promovieron transformaciones como la reforma agraria –bajo el lema, "La tierra es de quien la trabaja", propiciando la creación de las SAIS (sociedades agrícolas de interés social)–, la creación de la propiedad social y las comunidades industriales para la gestión de las empresas, la nacionalización de los medios de producción (petróleo, minería), el impulso de la banca de fomento, la consolidación de empresas estatales de servicios (teléfonos, correo, aviación, puertos, alimentos, etc.), la entrega de los medios de comunicación a diferentes gremios de la sociedad organizada, la activa participación del Perú en el movimiento de países no alineados (Grupo de los

77), el establecimiento de relaciones diplomáticas, comerciales y culturales con los países del orbe socialista. En el campo cultural se dio la oficialización del quechua, la creación del Instituto Nacional de Cultura y de elencos estatales como el Teatro Nacional Popular, el Ballet Moderno de Cámara y el Conjunto Nacional de Folklore así como la realización de festivales como Inkarri, con participación de cultores folclóricos de todo el país (Valcárcel, 1983; Pinilla, 1985). A partir de 1970 se echó a andar, como parte de los cambios estructurales del Perú, una reforma del sistema educativo que involucró a los centros de formación artística a fin de convertirlos en genuinos centros de preparación de artistas profesionales.

Ese mismo año, el compositor José Malsio asumió la dirección del todavía Conservatorio Nacional de Música. Al frente de una comisión de maestros de dicho centro elaboró un proyecto de restructuración de las opciones profesionales, separó los niveles educativos (sección de niños, sección de jóvenes y sección profesional), definió los años de estudios de acuerdo con cada especialidad y evaluó a todo el alumnado, reubicando a unos y separando a otros. Se pretendía hacer del Conservatorio un centro de formación profesional que preparara a los artistas que el nuevo Perú requería conforme lo enunciaba el informe de la Reforma de la Educación (Tello, 1986; Sánchez Málaga, 2012). Malsio se mantuvo como director del CNM entre 1970 y 1972. Al año siguiente, el Instituto Nacional de Cultura, del cual dependían entonces las escuelas de arte, designó como nuevo director al compositor Enrique Iturriaga.

En estas circunstancias nacieron el Taller de Composición (1972), el Taller de la Canción Popular (1974), el Taller Experimental de Ópera de Cámara y el Taller de Investigación Musical (1976) y se incrementó la labor de proyección social, creándose una oficina encargada de un programa de extensión a la comunidad (Sánchez Málaga, 2012).

Marco general de la Cantata Popular

La cantata (del italiano *cantata*, y éste del latín *cantata*) forma parte de los géneros que se desarrollaron en el periodo barroco. Se la ubicaba como una "obra vocal de cámara", en el decir de Wendy Heller (2014). En el terreno de la música vocal para solistas que se cultivó durante los siglos XVII y XVIII se establecieron las cantatas sacras (obras vocales en varios movimientos), los oratorios (obras dramáticas no escenificadas sobre textos religiosos) y las pasiones (representaciones del juicio y la muerte de Cristo) (Heller, 2014). En sus orígenes, se cultivó a *solo* (como monodia acompañada) y por su uso se distinguió entre cantata de iglesia y cantata de cámara, diferenciándose en ellas el *recitativo* del *aria* (Sobrino, 2000). Mucho del desarrollo del *aria* como forma cantada ocurrió en la cantata de cámara (Crocker, 1986). Waldemar Axel Roldán explica que una cantata "consta de ariosos, arias, recitativos, coros, corales sin que se pueda establecer una forma prototípica" (Roldán, 1996, p. 60) y "sobre un bajo continuo", específica Mariano Pérez (1985, p. 237). El famoso *The Concise Oxford Dictionary of Music* de Percy A. Scholes, uno de los más fiables recursos lexicográficos de la música occidental, aporta algunas precisiones:

> A word of rather different meanings, according to the period as to wich it is employed. (1) In the 17th c. and often in the 18th it meant an extended vocal solo (with recitatives and arias) of the kind then popular in cultured It. society. A secular composition of this type was called a *Cantata da camera* ('Room Cantata'); a sacred one, *Cantata da Chiesa* ('Church Cantata'). (2) In the 18th c., however, the term came to be applied to a work for several solo voices, chorus, &c.,

> much like a short oratorio or an opera without scenary or acting (e.g. Bach's *Coffee Cantata* and *Peasant Cantata* and his many church cantatas). This latter is the sense in wich the word was used in 19th c. Britain and is still used.[2]

¿Qué definía a una cantata popular? Era un género de música que aspiraba a tender un puente entre la música académica y la indígena, folklórica y popular (Padilla, 1985), combinando instrumentos autóctonos sudamericanos con otros de la tradición europeo-occidental y dando curso a la alternancia de narraciones y piezas musicales signadas por su temática de índole social (Niño, 2010).

Luis Advis estaba consciente de las innovaciones que imprimió al género recogidas en su cantata *Santa María de Iquique*. Alguna vez declaró haber modificado lo siguiente respecto del modelo histórico:

(1) aspectos temático-literarios: relato social y realista;
(2) aspectos estilístico-musicales: mezcla de la tradición europea con giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz latinoamericana;
(3) aspectos instrumentales: inclusión simultánea de bajo armónico orquestal con instrumentos autóctonos americanos;
(4) aspectos narrativos: relato hablado en lugar de cantado. (Advis, 1999, citado por Becerra González, 2023, p. 7)

Para Rodrigo Torres la repercusión que el movimiento de la Nueva Canción Chilena tuvo en el surgimiento de la Cantata Popular fue muy amplia, de tal suerte que abrió caminos inexplorados tanto en la música académica como en la creación popular:

> El caudal creativo de la Nueva Canción ha ido progresivamente ensanchando y multiplicando sus cauces de expresión. La trayectoria creativa de este movimiento, desde Violeta Parra hasta los compositores actuales, presenta una tendencia a abarcar una gama de géneros y estilos cada vez más amplia y nutrida. Además del género canción con acompañamientos instrumentales cada vez más elaboradas, incursionan algunos creadores en expresiones de la música vocal de mayor extensión y complejidad formal como las Cantatas Populares, y otros en el campo de la música puramente instrumental, terreno prácticamente inexplorado diez años atrás por los compositores populares. La contribución de la Nueva Canción en estos nuevos derroteros, las obras vocales de formas más desarrolladas y la música instrumental, además de enriquecer su ámbito expresivo, marca un hito de considerable importancia en la evolución de nuestra música popular. Con ello se conquista para la expresión popular un terreno de extraordinarias proyecciones, como bien lo demuestran obras como la *Cantata Santa María de Iquique* (1969), *La fragua* (1972) y piezas instrumentales como "Charagua", "La partida", "Tatati". (Torres, 1980, pp. 54-55)

2. Una palabra con significados bastante diferentes, según el período en el que se emplea. (1) En el siglo XVII y a menudo en el XVIII significaba un extenso *solo* vocal (con recitativos y arias) del tipo entonces popular en la culta sociedad italiana. Una composición profana de este tipo se llamaba *Cantata da camera* (Cantata doméstica); una sacra, *Cantata da Chiesa* (Cantata de iglesia). (2) En el siglo XVIII, sin embargo, el término llegó a aplicarse a una obra para varias voces solistas, coro, etc., de forma muy similar a un oratorio corto o una ópera sin escena ni actuación (por ejemplo, la *Cantata del café* y la *Cantata del campesino* de Bach y sus numerosas cantatas de iglesia). Este último es el sentido en el que se usaba la palabra en la Gran Bretaña del siglo XIX y que aún sigue en uso (Traducción propia).

Santa María de Iquique, con música y texto del propio Advis, fue la Cantata Popular que "marcaría un hito definitivo dentro de la corriente [del Nuevo Canto Chileno] y de la música latinoamericana", asentaba convencido el compositor chileno (Advis, 1995). En los siguientes quince años se compuso un número considerable de Cantatas Populares latinoamericanas. Algunos de sus rasgos más notorios saltan a la vista:

a) Su fuerte filiación con la cantata ortodoxa como una composición que contrasta números a *solo* con otros de tipo coral e, incluso, con partes puramente instrumentales.
b) Su temática de carácter político, de denuncia, de rememoración histórica, de recuperación patrimonial, de revitalización de hechos o personas, de afirmación de derechos, de apologías en favor de la paz, de identificación con demandas populares que en el continente llevan siglos.
c) La sustitución del *recitativo* por secciones habladas a cargo de un narrador (masculino, o a veces, femenino).
d) La inclusión de secciones puramente instrumentales, infrecuentes en la música popular.
e) El uso de elementos provenientes de la tradición popular latinoamericana –rural o urbana– que se traducía en inusuales combinaciones instrumentales (*v. g*. charango, quena y bombo legüero), variado tipo de golpes de guitarra haciendo de soporte rítmico-armónico, emisiones vocales específicas, formas y géneros de raíz folclórica.
f) Su basamento armónico fuertemente tonal o de tonalidad ampliada y, en muchos casos, modal o pentafónico, pero aprovechando recursos como la modulación para introducir dramatismo en la obra, el uso de tríadas o tétradas, cromatismos y acordes de paso.
g) Su cariz diatónico, que se entronca con las sonoridades cotidianas de los escuchas.
h) Su distanciamiento de la música "comercial" como concepto –canciones de sesgo melodramático cuya temática central es el amor y la relación de pareja–, aunque sus canales de difusión fueran los convencionales en el sistema capitalista: los medios de comunicación masiva (radio, tv, discos) y los conciertos y presentaciones en una amplia heterogeneidad de espacios, desde salas de concierto hasta peñas, clubes, estadios o plazas públicas.
i) La creación de una sonoridad específica que se sustenta en el uso de instrumentos populares e, incluso, autóctonos (quena, zampoña, pututo, percusiones de diverso tipo), el empleo de melodías ligadas a las características del canto popular (diatónicas, tonales, modales, pentáfonas), la participación de instrumentos de origen europeo, pero ya afincados en la región (guitarras –y sus variantes como charangos, tiples colombianos, cuatros venezolanos–, arpas diatónicas, violines, chelos, acordeón, percusiones tipo tambor o bombo, cajón peruano, marimba), emisiones vocales ajenas al *bel canto*, pero siempre asentadas en el sistema bien temperado, la apelación a patrones rítmicos asociados a las formas populares (huayno, cueca, joropo, coplas, marcha, por citar algunas). Asociar timbres que solían emplearse por separado, timbres que no se encontraban en una misma obra usualmente, era en sí un uso y puede afirmarse que constituyó una de las características sonoras de la Cantata Popular (Becerra González, 2023). Además, cuando fue posible, las cantatas se escribieron para conjuntos híbridos donde se reunían estos instrumentos con una sinfónica o una orquesta de cámara y las voces populares con coros a cuatro voces; alguna obra incluyó piano.
j) Las cantatas populares fueron ampliando sus recursos (instrumentales, vocales, formales, texturales –como el contrapunto imitativo o el canto en canon–), según el lugar donde se componían y el momento cuando surgían, como respuesta al contexto y como una forma de construcción de una identidad particular.

La influencia de la cantata de Advis fue significativa. Se dejó sentir en compositores académicos que también escribieron cantatas, así como en creadores populares que entendieron el alcance que tenían las composiciones basadas en aires tradicionales o folclóricos, pero dotándolas de contenidos ajenos al melodramatismo de las canciones comerciales y a sus frecuentes simplicidades armónicas. Algunas fueron contemporáneas de *Santa María de Iquique*; otras se escribieron durante los años 70-80; unas más, trascendieron a los gobiernos militares de Latinoamérica y al retorno a las democracias de los años 80. Álvaro Becerra (2024) señala una docena de cantatas populares compuestas bajo el influjo de la de Advis, influencia que se dejó sentir en otros países de la región: Bolivia, Uruguay, Argentina y Perú. Muestro aquí una lista de Cantatas Populares, entre las que ocupa un solitario lugar la de Celso Garrido-Lecca (ver Tabla 1), simplemente para hacer notorio que, en el Perú, el Canto Nuevo y la única Cantata Popular, sólo cuajaron después del retorno de Garrido-Lecca a su país en 1973.

Tabla 1
Cantatas populares

Título	Autor	País	Año de comp.
Cantata popular Santa María de Iquique	Luis Advis	Chile	1970
Vida, pasión y muerte de Juan Cutipa	Alfredo Domínguez	Bolivia	1970
Cantata a José Artigas	Aníbal Sampayo	Uruguay	1970
Vivir como él	Luis Advis y Frank Fernández	Chile	1971
Canto para una semilla	Luis Advis	Chile	1972
Cantata sudamericana	Ariel Ramírez-Félix Luna	Argentina	1972
Cantata del pueblo	Federico García Vigil	Uruguay	1972
La fragua	Sergio Ortega	Chile	1973
Donde nacen los cóndores	Celso Garrido-Lecca	Perú	1976
Llaqta Kantata Kanata	Marco Lavayén	Bolivia	1977
Allende, cantata popular	Gustavo Becerra-Schmidt	Chile	1978
Caín y Abel. Cantata de los derechos humanos	Alejandro Guarello	Chile	1978
Américas	Gustavo Becerra-Schmidt	Chile	1979
Ordalía inconclusa	Matías Sorel/Marco A. García	Bolivia	1980
Indio, cantata popular	Raúl Ruiz Siles	Bolivia	1981
Un canto para Bolívar	Juan Orrego Salas	Chile	1982
Oficio de tinieblas por Galileo Galilei	Patricio Wang	Chile	1984
Dialecto de pájaros	Patricio Wang	Chile	1984
Explicación de mi país	Taller Arawi	Bolivia	1984
Cantata riojana	Ramón Navarro	Argentina	1985
Los tres tiempos de América	Luis Advis	Chile	1986

Origen de la cantata *Donde nacen los cóndores*

La cantata *Donde nacen los cóndores* se inscribe en la corriente que, desde años antes, cobró impulso en Chile para que compositores de formación académica, Celso Garrido-Lecca entre ellos, irrumpieran en la escena de la música popular y folklórica, aportando composiciones que se enmarcaban en lo formal de una cantata con contenidos de connotación popular.

En 1976, a sólo casi tres años de regresar al Perú, Garrido-Lecca compuso una obra poético-musical que se considera como el punto más alto del movimiento del Canto Nuevo peruano –un movimiento que no alcanzó a tener ni la fuerza ni el impulso de la Nueva Canción Chilena–: la Cantata Popular *Donde nacen los cóndores*, una partitura en la cual el compositor tomó como materiales esenciales los que empleó en la banda sonora de la película *Kuntur Wachana* dirigida por Federico García Hurtado (1976). El texto es de la autoría del director del film, complementada con la letra del final de la cantata que constituye el aporte de Alonso Alegría, a la sazón director de la compañía de Teatro Nacional Popular. Lo distintivo es que, en lugar de una obra "de concierto", nació una Cantata Popular, en el mismo sentido que las que compusieron Luis Advis (*Santa María de Iquique*), Sergio Ortega (*La fragua*) o Gustavo Becerra (*Allende*) en Chile. Es una creación de largo aliento, que mantiene una unidad orgánica de principio a fin a partir del uso de un tema –*leitmotiv*– esencial que se sostiene con cambios de *tempo*, de timbre, de carácter y reelaboraciones diversas.

En una entrevista concedida a Saúl Acevedo Raymundo, el compositor dio una amplia explicación del surgimiento de su cantata:

> —¿Ese mismo fenómeno se comienza a replicar en el Perú cuando Ud. regresa al CNM y crea el Taller de la Canción Popular (TCP), del que luego salió Tiempo Nuevo?
>
> —Cuando regreso al Perú por el golpe militar encuentro que aquí habían ciertos factores de iniciación de la música como búsqueda de cambio. Yo llego y con la experiencia de Chile entro al CNM y se me ocurre fundar inmediatamente el TCP. Primero para darle un sentido más musical a la canción y también un contenido social más importante. Comienzo a convocar a jóvenes que tenían una actitud más positiva hacia la nueva música, pero en el CNM no había conciencia, salvo en el momento en que yo comienzo a trabajar con un grupo aparte llamado Tiempo Nuevo. Reuní a jóvenes que tenían inclinaciones y un cierto conocimiento musical. El resultado es que saqué cuatro músicos varones y cuatro chicas. Dije: "Voy a conformar un conjunto que se distinga de los grupos chilenos, que son de puros hombres". Con Tiempo Nuevo trabajamos un año antes de salir a escena en el Teatro La Cabaña. Hicimos unas presentaciones con repertorio que yo había oído en Santiago de Chile. Comencé a hacer los arreglos de acuerdo a las posibilidades técnicas e instrumentales que el conjunto tenía. Fue muy exitoso y sorpresivo para el medio limeño. No se había descubierto todo ese desarrollo de la canción latinoamericana.
>
> —En esta misma corriente de mezclar la música académica con la popular se encuentra la cantata *Kuntur Wachana* (*Donde nacen los cóndores*). ¿Cómo fue el proceso de composición?
>
> —Yo estaba inmerso en estos grupos, tanto así que el TCP en 1980 tenía 50 personas y formé al interior otros grupos. Aparte que Tiempo Nuevo ya había tomado vida propia creando su propia organización. Pero en el CNM, al ser yo director, impuse un poco a la fuerza esto que fue muy mal visto por los profesores[,] porque tuvieron una reacción negativa ya que decían: "La música del Conservatorio es para la gran tradición de la música europea y aquí no puede[n] entrar el charango, la guitarra, la quena". Pero como en ese momento asumo la dirección[,] un poco como que impongo el Taller y quizá por eso duré poco, hasta el año 1979. Ahora, le puse

> Taller y no el nombre de un grupo porque albergaba a muchos jóvenes. De ahí salieron Avelino Rodríguez, Cecilia Bello y otros. Federico García, director de cine, al escuchar al Taller me pide que haga la música incidental para una película que iba a hacer, titulada *Kuntur Wachana*. Le dije [“]cómo no[”] y comencé a componer la música con la gente del Taller de la Canción Popular e incluso tuvimos un viaje al Cusco para conocer Calca, lugar donde transcurre la historia. Posteriormente tomo esta historia, que me parecía extraordinaria –además allá conocí a Saturnino Huillca que[,] desgraciadamente[,] ahora la gente ignora– y se me ocurre hacer una cantata, [como las] que en Chile ya eran conocidas. Tomo esa forma musical para hacer una cantata nuestra[,] con el contenido social de la lucha campesina del Cusco de 1950. Entonces, los personajes eran de la historia que narra la película de Fico García. Hice la obra y la presentamos en el Teatro La Cabaña. (Acevedo, 2013, pp. 26-29)

La cantata: una lectura

Me parece necesario tener aquí el texto completo de la obra y fragmentos sustanciales de la partitura. Con la anuencia de los herederos de la letra (Pilar Roca) y la música (Gonzalo Garrido-Lecca) y la autorización de Alonso Alegría, autor del recitado previo a la canción final, reproduzco fragmentos de la música y el texto que apareció en la grabación realizada en 1980, la cual puede escucharse en Soundcloud[3] (*Donde nacen los* cóndores, LP s/n, 1980).

Figura 1

Portada del Lp Donde nacen los cóndores



Nota. Colección particular Aurelio Tello.
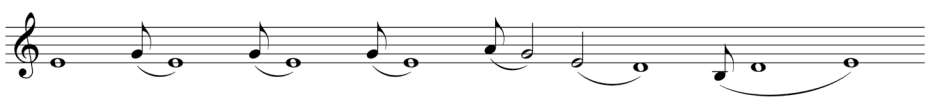
3. https://soundcloud.com/julio-d-az-14/sets/kuntur-wachana-donde-nacen-los-condores

La cantata está integrada por dieciséis secciones, dos de las cuales son sólo instrumentales: el preludio y un pequeño interludio ubicado hacia el medio de la cantata. Hay en ella narraciones solas (que reemplazan a los *recitativi secchi*), narraciones con fondo instrumental (como *recitativi accompagnati*) y algunas canciones interpretadas con una voz solista y acompañamiento instrumental o en algunas secciones con coro masculino e instrumentos. Presento aquí un acercamiento a la obra con breves comentarios para cada una de las secciones.

1. Introducción (Instrumental)

La obra se inicia con un *leitmotiv* pentafónico que presenta la quena, en una rítmica libre, cuyo propósito es situar lo que se narra en el mundo campesino indígena de los Andes cusqueños.
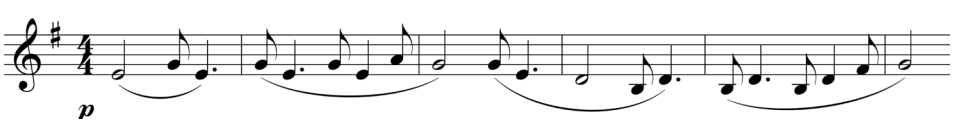
Figura 2
Leitmotiv de la cantata



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Acompañado por acordes tremolados del charango, arpegios de la guitarra y golpes de la percusión, el *leitmotiv* entra con una configuración rítmica definida, representando el universo de los protagonistas. Muy breve, como para presentar de manera sonora el ambiente –social, humano, cultural– en el cual ocurrirán los hechos que se narran en la cantata.

Figura 3
Leitmotiv de la cantata



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

2. Narrador

El primer recitado alude a la ancestral cultura que se forjó en el Cusco, en una suerte de abreviado trazo histórico que cubre el reinado de los incas, un imperio que periclitó cuando se produjo la conquista española. Aquí se sintetiza el largo lapso que media entre la fundación (la tácita alianza de collas y waris), la obra de Ñaupamachos y Runas y la disolución de esa cultura ante la invasión extranjera.

> *En el Kuntur Wachana, alto país de nieve en la cordillera del Urubamba, allí, junto a las aguas violentas que bajan de la altura y van a morir al apacible Vilcanota, se instalaron los hombres sabios bajo la atenta mirada de los cóndores. Ellos fueron los constructores del*

Sacsayhuamán, los que dominaron el arte del tiempo de la piedra y fueron capaces de vivir en paz con el universo… Pero fueron aniquilados por el fuego. Luego llegaron los Ñaupamachos, seres de la oscuridad y de la confusión, pero fueron aniquilados por el agua y de su paso por la tierra no quedó sino el miedo y las pequeñas tumbas de barro escondidas al pie de la montaña. En la tercera época aparecieron los Runas, criados por el dios Wiracocha, que habitaron las ciudades de piedra que los hombres sabios dejaron para siempre, junto a las aguas que bajan de la altura y van a morir al Vilcanota, el más viejo y sabio de los ríos. Largo tiempo duró la comprensión entre la tierra y el hombre; largo tiempo, durante el cual, los rebaños cubrían la meseta de Chitapampa y el confín de la planicie de Maras… Pero el tiempo de los Runas también llegó a su fin. Un extranjero llamado Pizarro, designado por el fuego y el agua que aniquilaron a los antepasados, llegó para iniciar la noche que no cesa desde entonces. De los grande rebaños no quedó más que polvo, de la Pachamama[,] apenas el jugo amargo y del hombre[,] una sombra difusa doblada sobre el surco.

3. Canción "Kuntur Wachana"

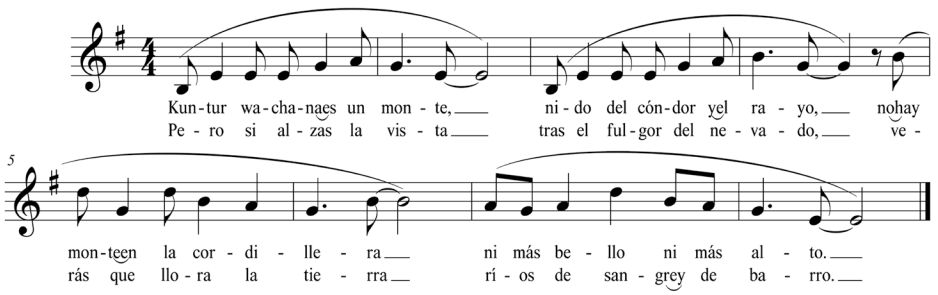
El *leitmotiv* pentafónico combina los aires de un triste (entrada) que da paso a un huayno (canto), expresado la primera vez en un coro al unísono: los campesinos describiendo sus dolorosas condiciones de vida, a pesar de la belleza del paisaje y la fuerza del agua que corre por sus valles.

La letra del canto está tejida en un romance octosílabo, con rima asonante *a-o* en los versos pares, que se canta con una línea melódica de estructura simétrica (ocho compases, dos frases de cuatro compases y cada una de ellas subdividida en dos semifrases):

Kuntur Wachana es un monte
nido del cóndor y el rayo
no hay monte en la cordillera
ni más bello ni más alto.

Pero si alzas la vista
tras el fulgor del nevado
verás que llora la tierra
ríos de sangre y de barro.

Figura 4
Canción "Kuntur wachana"
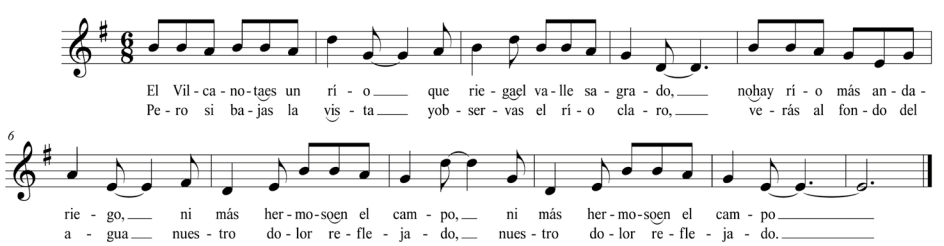


Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Sigue un aire de huayno, escrito en $\frac{6}{8}$ (un compás binario de tiempos compuestos, que da fluidez melódica y sirve para el canto, no para el baile, para la queja, no para el jolgorio), con una nueva introducción. La segunda parte de la canción cobra vuelo en el timbre de un solista bajo, transformado simbólicamente en portavoz de la comunidad.

El Vilcanota es un río
que riega el valle sagrado
no hay río más andariego
ni más hermoso en el campo.

Pero si bajas la vista
y observas el río claro
verás al fondo del agua
nuestro dolor reflejado.

Figura 5
Huayno en 6/8



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

La simetría de la primera parte queda rota por la reiteración del verso final de cada cuarteta, pero eso le da impulso a la parte instrumental que sigue, con el tema principal de la cantata. La forma ternaria, trabajada en una textura polifónica, da cauce al creciente espíritu comunitario de los campesinos. El *leitmotiv* hace un *ritornello*; en seguida, se canta la primera cuarteta en dúo en terceras y la segunda cuarteta fluye en la voz del solista, acompañado por breves motivos derivados del tema principal. En los compases cadenciales se juntan todas las voces.

4. Narrador con [fondo] instrumental
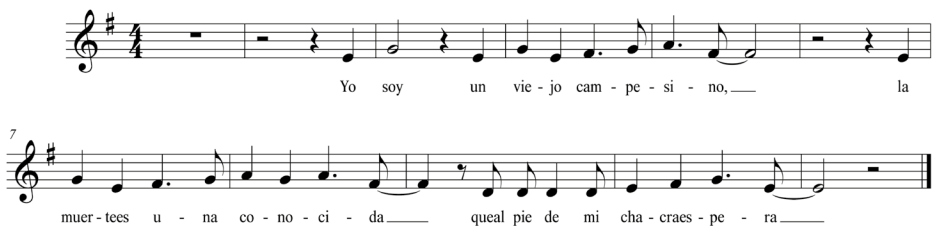
El *leitmotiv* se vuelve una melodía de tono festivo, transportado una 4.ª alta, en el timbre de la zampoña, para situarnos en el tiempo presente, como marco al narrador que relata la historia de Mariano Quispe. Con el cambio de carácter –"aprende a tocar la quena"– vuelve el *leitmotiv*, en el aire de huayno en $\frac{6}{8}$ que se escucha precisamente en este instrumento. Cuando el relato ubica a Quispe en su edad adulta, cuando conoce el amor, nuevamente está presente el *leitmotiv* con su carácter festivo. El cierre de esta parte está confiado a la mamaquena, que rememora la introducción con su sonido grave, sostenido por un juego de acordes extendidos. La cadencia final, de tipo plagal (IV-I) le da énfasis a las inquietantes preguntas de Mariano Quispe sobre la vida y la muerte.

> *Un niño se levanta con el día, va al cerro a recoger chamisa para el fuego, camina hasta el puquial a llenar el cántaro con agua y pastorea los borregos en la altura. Aprende a tocar la quena para vencer la soledad y hablar con los Auquis; aprende a distinguir la voz del viento y de la tempestad, abuelos del rencor y de la cólera. Pero la pampa es ajena; las ovejas que él cuida son ajenas; hasta los perros que guardan la majada son ajenos; y quien sabe… también el viento y aún la soledad. Tan sólo son suyos sus pies denudos, su piel quemada por el frío, sus ojos donde el fuego y el agua marcaron huellas invisibles, su miedo y su hambre. De joven conoce el amor, tiempo de capulíes en los huertos del Urubamba, agua para el surco, maíz en quemazón, lluvia de antaras. En agosto la cosecha ya está en el tendal, la alegría en la casa del patrón y la pobreza en el bolsillo del campesino. También el nuevo niño se mece en la nueva rama, para reiniciar el ciclo del padre y del abuelo hasta la consumación del tiempo.*
>
> *Ya hombre, Mariano Quispe, doblado sobre el surco, vuelve a sembrar cosechas nuevamente ajenas, y vuelve a pastorear rebaños, nuevamente numerosos y amargos. Cree que la desgracia es parte de su carne y de su sangre, rumia su condición de sombra y se pregunta por qué habrá de extinguirse un día como el aire, en medio de la soledad. ¿Es vida, o tal vez muerte, esta noche larga de dolor y de silencio? Mariano Quispe busca una respuesta antes que el tiempo doble sus rodillas para siempre.*

5. Canción "No hallo respuesta"

Encarna la voz de Mariano Quispe. La conforman una introducción –donde el campesino habla de sí y de sus preguntas sobre la vida y la muerte– y tres estrofas que se cierran con el estribillo "Es vida, acaso, o tal vez muerte". La rítmica es cambiante y pasa de aires de triste a huayno o a marcha. El *solo* del bajo cantante tiene, entre frase y frase, un pequeño "codo" en la mamaquena, construido sobre un juego interválico de terceras descendentes y ascendentes, como eco de la voz doliente de Mariano Quispe. Luego de la tercera estrofa, se produce un *ritornello* a la introducción, que se enlaza a los versos de cierre. Allí se expresan la desesperanza y el sufrimiento del viejo campesino.

Figura 6
Canto de Mariano Quispe I



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Yo soy un viejo campesino
la muerte es una conocida
que al pie de mi chacra espera
por eso el miedo es apenas
un perro que ladra en la distancia.

Yo me pregunto
acerca de la vida y la muerte (id)
y no hallo respuesta.

Trabajar en las haciendas
con el dolor resignado
hasta que las estrellas
brillen altas en el cielo.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Sembrar la tierra ajena
con la camisa hecha jirones
disimulando el hambre
con la madre coca.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Ver los pies de nuestros hijos
rajados por el frío altureño
sin poder calzarlos
de ojotas siquiera.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Yo soy un viejo…

Alguna vez hallaré
respuestas a mis preguntas.
Alguna vez…
Antes que el tiempo doble
mis rodillas para siempre.

6. Narrador

El relato presenta a un hombre que trae una palabra diferente a las que Quispe conoce. Es el dirigente campesino Saturnino Huillca, pionero de la formación de sindicatos y de la toma de tierras en las haciendas del Cusco y viejo luchador social.

> *Pero un día llega un hombre hasta su puerta para rendir su cansancio. Es un antiguo caminante de la montaña y del llano, un viejo como él de poncho y ojotas, como los punarunas de Paucartambo. Se llama Saturnino Huillca y es un hombre del común, mas no es común, su palabra es nueva y viene arrastrándose desde el fondo del tiempo. Entonces, Mariano Quispe, viejo pastor de ovejas, sabe que algo definitivo ha llegado a su vida.*

Un amplio acorde arpegiado remata el relato de la llegada de Huillca a la vida de Mariano Quispe. Ese arpegio da paso a una melodía derivada del *leitmotiv* que sirve de marco al diálogo que sostienen los dos hombres.

> *Quispe pregunta: "¿Podrías decirme tú, compañero Huillca, que eres un gran maestro, qu[é] cosa es la muerte?" Y Huillca le responde: "En los tiempos antiguos, los cóndores habitaban estos riscos, respirando el viento, comiendo nieve y observando a los hombres. Por esta razón nuestros antepasados llamaron a esta montaña KUNTUR WACHANA 'Donde nacen los cóndores'. Cuando el gran tiempo acabó por causa de un tal Pizarro, también los cóndores se perdieron; en la mano de la muerte se perdieron, escupiendo sangre, enceguecidos".*
> *"Ahora pregunto a tu sabiduría: ¿Qué cosa es la vida, compañero?" Huillca afirma solamente: "Un día los cóndores han de volver haciendo sonar sus grandes alas", y agrega de inmediato: "Nada en verdad nace o muere; todo es un perpetuo fluir como las aguas de un río. Lo verdaderamente importante no es el nacimiento o la muerte[,] sino la calidad de los días que vivimos. La verdadera muerte es la resignación ante la fatalidad, la mudez ante la injusticia. La vida, en cambio, es la fraternidad de los pobres, la decisión de vencer. Día habrá en que nuestros cuerpos surjan nuevamente de la propia ceniza".*

7. Narrador

En este punto de la cantata, el dirigente campesino busca despertar la conciencia de los oprimidos, acabar con su resignación incubada por largo tiempo y salir de su condición servil. Su palabra queda prendida en el espíritu de Mariano Quispe.

> *Saturnino Huillca reúne a los principales de la comunidad en la choza de Quispe y les habla sobre su condición de siervos, "que no es mandato de Dios como afirman el cura, el juez y los hacendados, sino voluntad del hombre". El viejo luchador sigue su marcha a otras comunidades, en busca de nuevos corazones que despertar, pero ya en el de Mariano Quispe ha dejado un luminoso Wamani.*

8. Interludio (Instrumental) (“Kuntur Wachana”)
Vuelve la canción “Kuntur Wachana” (zampoña, charango y guitarras sobre una nota pedal del violonchelo), pero transportada una 4.ª arriba. Responde el violonchelo (“Kuntur Wachana”) que actúa en contrapunto con la quena en su registro agudo (el *leitmotiv* que abrió la cantata). La armonía en las cuerdas yuxtapone las síncopas del charango contra el juego de seisillos de la guitarra, dando vida a una textura contrapuntística de repercusiones dramáticas.

9. Narrador
Se cuenta la actitud del patrón de la hacienda al enterarse que Mariano Quispe ha hablado con Saturnino Huillca, lo que acarrea que lo lleven a prisión.

> *Retumban las palabras de Huillca en los oídos del patrón de la hacienda, llevadas por un traidor que estuvo en la reunión como zorrillo en la majada. El patrón reúne a los llaqta taytas, señores del valle y de los hombres, y les dice: “Tenemos ya aquí, la semilla que destruirá nuestras haciendas, peligra nuestra forma de vivir occidental y cristiana. Hay que hacer un gran escarmiento sobre el culpable para que nunca más abra su puerta a los desconocidos”. Y Mariano Quispe, viejo pastor de ovejas es perseguido y encarcelado, un día cualquiera de mil novecientos cincuenta y ocho.*

Calla la voz del narrador y se impone la música que resulta elocuente, por sus líneas, por sus timbres, por sus *tempi* retenidos, para expresar el dolor del campesino por la pérdida de su libertad.

10. Narrador con [fondo] instrumental
Un ritmo entrecortado en el tom-tom anuncia la prisión de Quispe. Los patrones rítmicos de la tinya y el bombo crean una polirritmia angustiante y oscura. El largo sonido del pututo y el coro de tarkas crean un clima de congoja e intranquillidad y preludian la protesta de los campesinos que buscan la libertad del líder campesino. Las tarkas presentan una variante del *leitmotiv*, primero lamentando la prisión de Mariano Quispe, pero, en la segunda parte, expresando el júbilo por su liberación.

> *En la vieja prisión de Calca, Mariano Quispe comprende que la resignación es el otro nombre de la injusticia, que la humildad ante el poderoso no es virtud[,] sino vicio, la pobreza una costumbre de culpa, y el miedo una herramienta del patrón para sepultar su grito. Pero sabe también que hay hombres que luchan por sacar de las condiciones de siervos a sus hermanos y que han sido[,] como él, escarnecidos y perseguidos. Por ellos conoce la solidaridad de los que luchan.*
>
> *Desde el Cusco viene a buscar su libertad, obligando a la justicia a liberarlo sin cargos. Y así[,] el viejo pastor sale de la cárcel, con la convicción de que debe unirse a la lucha de estos hombres y llevar su palabra a otros hermanos campesinos.*
>
> *Su vieja inquietud sobre la vida y la muerte, tiene ahora respuesta porque un día, golpeando la noche y arañando el silencio, los cóndores volverán haciendo sonar sus grandes alas para quedarse en la montaña para siempre. Ahora es tiempo de sembrar ideas y cultivar hombres libres para reconquistar la tierra.*

11. Canción "Un día volverán"

Una canción que combina una suerte de lamento sostenido por acordes de la guitarra y un contracanto de la quena. En los versos que cierran la estrofa, con el aire de una vigorosa marcha, las voces se desdoblan en un coro, como metáfora de que la antigua queja, la ausencia de los cóndores, proviene de tiempos antiguos. La segunda estrofa es el anuncio de nuevos tiempos, marcado por los acordes modulantes en las guitarras y por el carácter combativo de la música. La tercera estrofa toma el aire de un huayno en el cual las voces proceden en forma de canon, enlazándose a la repetición de la segunda estrofa, que culmina en un acorde mayor, para enfatizar el espíritu triunfal del canto.

Los cóndores ancestrales
dejaron la cordillera
comenzó la noche larga
en el dolor y el silencio.
De entonces, Mariano Quispe,
la Pachamama está enferma.

Pero un día volverán
los cóndores a sus riscos
haciendo sonar sus alas
como tambores de guerra
ese día, viejo Quispe,
será de fuego y de tormenta.
Ahora es tiempo del arado,
del rejón y de la siembra;
hay que esperar trabajando
el tiempo de la cosecha.
Haces bien, Mariano Quispe,
abriendo las sementeras.

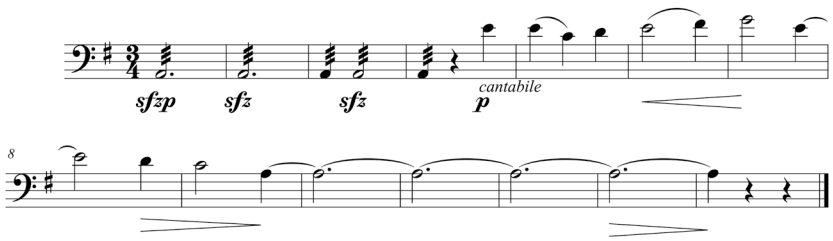
Más necesario que el trigo,
que el maíz y la madera,
es cultivar hombres libres
y reconquistar la tierra.
En cada surco, Mariano Quispe,
deberás sembrar ideas.

Pero un día volverán…

12. Narrador con [fondo] instrumental

Sobre la melodía pentáfona que canta la quena, la voz del narrador evoca las palabras de Mariano Quispe. Al tono meditativo del comienzo, le sucede una melodía de regocijo por la proyección que cobra el verbo encendido de Quispe en sus hermanos comuneros. El chelo tiene un *solo* que enmarca las esperanzadoras frases finales del viejo campesino.

Figura 7
Parte de chelo de la sección XIII



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Muchas cosechas pasan y la voz de Mariano Quispe se une a la de Huillca. Trata de hacer entender a sus hermanos lo que él había comprendido en su estadía en la prisión. Así, reflexionando[,] les dice a sus compañeros: "Porque hay que entender ciertas cosas, camino de sol a sol y en la noche estrellada, limpiando el polvo que oscurece el corazón de las gentes. Algunos ya comprenderán río arriba, hacia Calca y los quebraderales. También en Urubamba y las tierras altas. Escuchan en silencio y se reúnen despertando de un largo sueño. Otros huyen en cambio, como las Wiscachas en los roquedales cuando escuchan el rumor del trueno. Pero mi corazón de viejo está contento. Nada hay mejor para mí, que otro pobre reciba mi palabra como la lluvia. Felizmente soy hombre de altura, encorvado pero duro como un lloque y el cansancio no toca mis pies en el camino. Pasarán muchas aguas todavía, antes que la muerte me invite a tomar chicha en su cántaro".

13. Narrador

El último recitado de la cantata relata la dramática muerte de Mariano Quispe por un envenenamiento producido por la ingesta de un bebedizo que le da el patrón de la hacienda. Este recitado prepara el final de la obra, un final abierto, que no reproduce el *lieto fine* de la película, sino que manifiesta la esperanza de tiempos mejores. Mariano Quispe está muerto, pero su palabra vive y alienta la lucha de los campesinos.

La palabra de Mariano Quispe y de Huillca va uniendo y fortaleciendo los corazones de los campesinos, pero carcomiendo la turbia conciencia del patrón, que en su ira acrecentada, prepara su venganza.

Un día Quispe y Huillca, camino de la altura, van por uno de tantos senderos arbolados y pasan cerca de la casa del mayordomo de la hacienda. El mayordomo, con astucia, los convence a entrar en la casa, pese a la sospechosa resistencia de Quispe; les convida un vaso de chicha, los obliga a no hacerle desaire y los hace brindar como es costumbre. Ya en camino por las tierras altas Mariano Quispe comienza a sentir un fuego en las entrañas que lo devora y lo debilita cada vez más. El curandero que Huillca llama les dice: "el mal no es ley de la naturaleza, sino de la mano del hombre". Camino al Cusco donde lo llevan, poque su mal se agrava de hora en hora, a Mariano Quispe lo abandona por fin el dolor y el sufrimiento y encuentra a su vieja conocida que lo ha esperado tantas lunas al pie de su chacra. La muerte de Mariano Quispe quizás ahora adquiera, su último significado y sus preguntas en el otro lado del lindero tengan la respuesta que siempre quiso saber.

14. Coral

Las quenas toman, en *tempo* lento, el tema principal de la cantata sobre el cual el coro –representación de la voz colectiva, del sentimiento comunal–, entona las frases "Kuntur wachana" o "nido del cóndor y el rayo" o "llora la tierra", como un lamento fúnebre que se cierra sobre un largo melisma con la sílaba "ah", una polifonía doliente que expresa el pesar por la muerte de Quispe. Las zampoñas evocan el soplo triste del viento.

Kuntur Wachana (id.)
nido del cóndor (id)
y el rayo.
Llora la tierra, la tierra (id)
Kuntur Wachana (id)

Pero la rebeldía campesina, la indignación de los comuneros, da paso a la música vigorosa, impetuosa, de la canción-marcha "Pero un día volverán".

15. Narrador, coro [y fondo] instrumental

(Texto: Alonso Alegría)
Mariano Quispe, has muerto
traicionado
por manos venenosas
pero has dejado un surco ya
sembrado
de ideas luminosas.
Jamás podrán la cárcel ni el
veneno
amordazar tu aliento,
tu canto estalla y llega ya sereno,
remece como el viento.
Volverán, volverán grita Mariano
como las torrenteras
volverán repite el eco, desde el llano
retumba en cordilleras.
Regresarán los cóndores
ancestrales
resurgirán de la tierra
haciendo sonar sus alas inmortales
como tambores de guerra
Guiados por tu bandera
ya están volviendo Mariano Quispe
Renace la cordillera
vienen volando Mariano Quispe

Ya llegan los cóndores de tu
quimera
invencible y temprana
ya termina tu espera
porque ya anidan en el
Kuntur Wachana

Pero un día volverán
los cóndores a sus riscos
haciendo sonar sus alas
como tambores de guerra
ese día, viejo Quispe,
será de fuego y de tormenta.

La cantata *Donde nacen los cóndores* cobró vida independiente de la película *Kuntur Wachana* de Federico García. La cinta tiene como eje la lucha campesina por la tenencia de la tierra y las luchas de Mariano Quispe frente a la prepotencia del hacendado de Charán. Quispe conoció a Saturnino Huillca, el incansable organizador de los sindicatos campesinos en los primeros años de la década de 1960 (Neira, 1974).

El compositor tomó para su obra sólo aquellos elementos que él había aportado a la cinta. No integró las danzas o cantos folclóricos que se ven en el filme y tampoco abordó, en su parte literaria, otros aspectos que se exponen en la película, como la llegada de José Zúñiga Letona, la toma de la hacienda Charán o la creación de la Cooperativa Agraria de Producción, bautizada con el nombre de Zúñiga Letona, asesinado a instigación de los antiguos hacendados. En la cantata de Garrido-Lecca, la figura central es la de Mariano Quispe, el pastor que escuchando a Huillca, toma conciencia de que sólo la lucha contra el gamonalismo dominante les devolvería la tierra, la libertad y una vida digna. Sucesos como la organización de los campesinos, la prisión y liberación de Quispe, y el sentido simbólico de su muerte se hilvanan de modo elocuente en la cantata.

La obra se puso en escena en 1977 por los integrantes de los grupos Tarpuy y Korillacta del Taller de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música en el Teatro La Cabaña. Luego, entre ese año y 1979 se presentó en algunos escenarios, apoyados por la proyección de un *set* de diapositivas. Actuaban juntos, indistintamente, integrantes de los grupos Tarpuy y Korillacta formando un solo conjunto. En una presentación en la ciudad de La Oroya estos músicos decidieron adoptar el nombre de Vientos del Pueblo y con esa denominación llevaron la obra a La Habana, al Festival Mundial de la Juventud de 1978, donde no alcanzó a ponerse en escena (A. Catter, comunicación personal, 21 de marzo, 2026).

Figura 8

Nota de prensa anunciando el estreno de la cantata



E 1977 Cultural Pág. 23

Cantata estrenarán el 30 en La Cabaña

El martes 29, se estrenará en el Teatro "La Cabaña",la Cantata Popular del compositor Celso Garrido Lecca, "Donde Nacen los Cóndores". Esta obra es basada en la música incidental que el compositor creó para la película "Kuntur Wachana". Será interpretada por los Conjuntos "Tarpuy" y "Korillacta". La Dirección Escénica estará a cargo de Alonso Alegría, Director del Teatro Nacional Popular. La Cantata Popular es una forma musical que ha surgido en muchos países de América, teniendo como temática un hecho histórico-social del cual da testimonio e incorpora, elementos musicales del acervo folklórico y popular

Nota. Colección de materiales en posesión de Carla Levy.

Para la grabación en el formato de *long play* (1980) los intérpretes participaron ya como Vientos del Pueblo, con el refuerzo de músicos de otros conjuntos del TCP (*v.g*. Puka soncco), quienes sólo recibieron un crédito individual, y se formó un coro masculino *ad hoc*. Valga la pena citar aquí quién era quién en el elenco que dejó para siempre un registro que ya forma parte de la memoria sonora del Perú:

Vientos del Pueblo lo integraban los hermanos Luis y Ricardo Eyzaguirre, ambos con extraordinarios registros de bajo, Juan Russo, tenor que, además, tocaba percusiones, Fernando Torres, barítono, y Jaime Isa (que había suplido al original Luis Caballero). Todos tocaban algún instrumento (quenas, charango, la guitarra en su función de acompañante) y participaron con ellos en la grabación. Además, el elenco instrumental lo conformaron Rudy, Alfredo y Ricardo Rivera y con ellos David Díaz, integrantes de Puka Sonqo, que tocaron las tarkas, y Carlos Flores, ejecutante de charango, zampoñas y percusiones. Se sumaron Augusto Pasco (pututo), Héctor Valdez (chelo) y Hugo Amaya (contrabajo). Para la parte vocal no sólo se apeló a los integrantes de Vientos del Pueblo y Puka Sonqo (los de este grupo, sin créditos como tales), sino que se llamó a cantantes profesionales o músicos con amplia experiencia vocal: Luis Zumaeta, Víctor Chunga y Alfonso Bazo (tenores), Luis Craff, Augusto Pasco (barítonos) y Ricardo Eyzaguirre, Alberto Tapia y José Luis Torres (bajos). Varios eran directores de coro (Zumaeta, Craff, Torres); otros tenían una carrera

como cantantes (Pasco, Tapia, Torres) o experiencia coral (los hermanos Eyzaguirre, Bazo, Chunga). Los pasajes vocales solísticos recayeron en el bajo Ricardo Eyzaguirre García, miembro de Vientos del Pueblo. La narración de los textos quedó en la voz del actor Walter Zambrano.

En una entrevista concedida a la revista *Sikuri* de la UNMSM, el compositor relató las circunstancias que motivaron la creación de la cantata, luego de haber sonorizado la cinta *Kuntur Wachana*:

> Federico García, director de cine, al escuchar al Taller me pide que haga la música incidental para una película que iba a hacer, titulada: *Kuntur Wachana*. Le dije cómo no y comencé a componer la música con la gente del Taller de la Canción Popular e incluso tuvimos un viaje al Cusco para conocer Calca, lugar donde transcurre la historia. Posteriormente tomo esta historia, que me parecía extraordinaria –además allá conocí a Saturnino Huillca, que desgraciadamente ahora la gente ignora– y se me ocurre hacer una cantata, que en Chile ya eran conocidas. Tomo esa forma musical para hacer una cantata nuestra con el contenido social de la lucha campesina del Cusco de 1950. Entonces, los personajes eran de la historia que narra la película de Fico García. Hice la obra y la presentamos en el Teatro La Cabaña. (Acevedo, 2013, p. 29)

Garrido-Lecca manifestó, en alguna ocasión, que escribió la cantata con el deseo de plasmar un lenguaje peruano. Para ello estuvo en contacto con instrumentistas populares, lo que le dio una gran riqueza "en cuanto al espíritu de lo popular y lo folclórico. Lo folclórico es el de un acercamiento lateral para quien se forma en la gran tradición europea"(G. Andrade, comunicación personal, 25 de mayo, 2016).

Cuando Garrido-Lecca compuso su cantata, en el Perú se había dado la ley de Reforma Agraria que liquidó el latifundio y entregó la propiedad de la tierra a las comunidades campesinas en forma de cooperativas o sociedades agrarias de interés social (SAIS). La antigua hacienda Charán, donde se sitúan los hechos de la cinta *Kuntur Wachana*, se convirtió en cooperativa en 1972. Cuando Federico García decidió realizar su película, estaba fresca la historia de las luchas campesinas en las haciendas del Cusco y todavía se mantenía activo el legendario dirigente y organizador de los primeros sindicatos campesinos, Saturnino Huillca.

Para Garrido-Lecca la sonoridad de la cinta debía darse con medios que remitieran al espectador al universo de la cultura andina, indígena, campesina y quechua. Cuando el compositor observó los avances de la cinta de Federico García en una moviola, quedó profundamente conmovido (Pilar Roca, comunicación personal, 23 de marzo, 2026) y se comprometió a escribir la música para el filme, lo que implicaba poner en juego elementos característicos de diverso tipo: escalas pentáfonas (una con tónica en *mi*, otra con tónica en *la*, una 4ª más alta), instrumentos tradicionales (quenas, zampoñas, tarkas, pututo, tinya, bombo), armonizaciones que privilegian las terceras como doblajes melódicos, formas musicales ligadas a la tradición andina (canción, huayno, marcha, canto procesional), patrones rítmicos característicos de esas formas. Garrido-Lecca buscó, premeditadamente, una sonoridad vocal masculina que, simbólicamente, reflejara la participación de los hombres campesinos en su lucha por la recuperación de sus tierras –en la película el tema principal lo entona una voz femenina (la cantante Elena Pasapera que integraba el grupo Korillacta), pero en la cantata es un bajo–. En el mundo campesino del siglo pasado, las mujeres o cantaban o tocaban la tinya, pero nunca un instrumento de aliento o de cuerda.

Toda esta conjunción de elementos pasó por el tamiz de su oficio de compositor, volcado en una rigurosa composición que mantiene una unidad perceptible en el color tonal, en el uso de una armonía ampliada que rebasa la tonalidad de *mi* menor sin que se pierda el sentido de "lo popular", en el empleo de recursos contrapuntísticos como el canon o la imitación, en el juego de timbres instrumental –que implica un conocimiento de las posibilidades acústicas de cada fuente sonora, de sus tesituras y de su ensamblaje con otros instrumentos o voces–, en la apelación a la presencia de *ostinati* rítmico-armónicos que sostienen la discursividad, en la adecuación de la música que provenía de la cinta a las necesidades de la cantata (por ejemplo, la música que en la película acompaña el encuentro violento entre dos comunidades por la posesión de los terrenos de la haciendo Charán, en la cantata es la que expresa el dolor por la muerte de Mariano Quispe). De mutuo acuerdo entre Federico García y Garrido-Lecca, la cantata centró su mirada en el personaje de Mariano Quispe y tangencialmente en la de Saturnino Huillca y para el relato final, por estar García ausente del país (P. Roca, comunicación personal, 23 de marzo, 2026) se recurrió a la participación del dramaturgo Alonso Alegría.

La película tiene una tónica realista y un personaje clave de la organización de los campesinos como Saturnino Huillca se interpreta a sí mismo; en esa línea, miembros de la comunidad de Charán se convierten en actores que encarnan a los campesinos de esa hacienda. La música no. Ella tiene un aliento poético, donde ejercen un peso considerable el simbolismo del cóndor, cuyo vuelo representa la libertad, y la toma de conciencia de Mariano Quispe, que concuerdan con la narración hablada o cantada. El punto álgido es la muerte de Quispe, muerte que alimenta la esperanza de que los cóndores volverán a su lugar de origen batiendo sus alas como tambores de guerra.

La cantata en la musicografía peruana y latinoamericana

A pocos años de la aparición del film *Kuntur Wachana* de Federico García, musicalizado por Celso Garrido-Lecca, el editor Juan Mejía Baca le entregó al país su monumental *Historia del Perú,* cuya apartado dedicado a la música recayó en la versátil pluma del compositor Enrique Pinilla. Sobre la obra de Garrido-Lecca, Pinilla opinó:

> Una curiosa evolución ha tenido Garrido Lecca al escribir su cantata popular *Kuntur wachana* (Donde nacen los cóndores) para recitador, solistas, coro e instrumentos típicos peruanos, donde con elementos tomados de la música popular de la sierra, construye una obra muy cercana a la de la música culta. Celso Garrido Lecca ha sido quien ha introducido en la Escuela Nacional de Música los talleres de la Canción Popular. (Pinilla, 1980, pp. 584-585)

En esa misma dirección, Pinilla juzgaba la cantata de Garrido- Lecca como una creación que no correspondía a la música académica, sino a la música popular:

> Un curioso experimento resulta la cantata para coro e instrumentos folklóricos *Donde nacen los cóndores* que pertenece más bien a la música popular y que tiene su origen en la música incidental de la película *Kuntur wachana* de Federico García. (Pinilla, 1985, p. 174)

En el Perú no teníamos antecedentes previos a la cantata *Donde nacen los cóndores* y a Pinilla le llamaba la atención que, a pesar de sus sonoridades, el formato fuera el de una composición culta. Más que "curiosa evolución", quizá el musicógrafo tendría que haber

dicho "una experiencia inédita" en la música peruana. La Generación del 50 (Iturriaga, Valcárcel, Bolaños, Pulgar Vidal, los propios Pinilla y Garrido-Lecca) estuvo afiliada, en su mayoría, a la vanguardia internacional de los años 50-60, a corrientes como el dodecafonismo, el serialismo integral o el aleatorismo y buscó distanciarse del nacionalismo romántico de la primera mitad del siglo xx (Gutiérrez, 1988; Tello, 2022). Con su cantata, Garrido-Lecca marcó distancia de la vanguardia que había signado su primera época y daba un paso en otra dirección, guiado por su compromiso político revolucionario y una nueva estética concordante con los cambios sociales del Perú de los años 70.

Pinilla fue uno de los pocos musicógrafos peruanos que intentó trazar una periodización de nuestra música y así lo reflejó en el "Informe sobre la música en el Perú" para la *Historia del Perú* de Mejía Baca, pero también en uno de los pocos empeños historiográficos realizados en nuestro país: el libro *La música en el Perú*, publicado bajo el patrocinio del Patronato de la Música Popular y Porvenir. Enrique Pinilla intentó explicar cómo fue que se sucedieron en el tiempo las diversas corrientes que generaron composiciones con un sello "peruanista" o "indigenista" frente a diversos sucesos políticos del siglo xx y decía que:

> los compositores han permanecido casi indiferentes. En el periodo 1900-1918 sólo encontramos la *Elegía* para los héroes de la guerra con Chile de Valle Riestra y la opereta *El cóndor pasa* de Alomía Robles, que apunta contra el capitalismo norteamericano. En el segundo periodo 1919-1939 […] no hay ninguna obra relacionada con acontecimientos políticos o sociales. En el tercero (1940-1967) diríamos que sucede lo mismo que en el anterior […] Una excepción la constituiría la cantata popular *Donde nacen los cóndores* de Garrido Lecca, hecha en 1967 [*sic*, por 1976], sobre la revolución campesina en el Cusco. (Pinilla, 1985, p. 195)

Empero, no se abstuvo de darle voz al propio compositor que, entrevistado por Pinilla, explicaba su toma de postura y su cambio de estética y de poética:

> Por otro lado, hice incursión en el terreno de la música popular como una experiencia importante y que me ha llevado a la composición de muchas canciones para voces e instrumentos populares y la producción de una obra de mayor dimensión como la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. No me he sentido disminuido o acomplejado por el empleo de un material folklórico concreto tal como Picasso o Dalí incursionaron en lo utilitario o en la artesanía. (Garrido-Lecca, comunicación personal, citado por Pinilla, 1985, p. 174).

El musicólogo chileno Nelson Niño hizo una resumida descripción de la obra y apuntó qué usos le daba el compositor a los instrumentos tradicionales, cómo éstos interactuaban con instrumentos occidentales como el chelo y el contrabajo y en qué medida la cantata popular era fruto de un trabajo compositivo que sintetizaba el encuentro de dos tradiciones (Niño, 2011).

En el mismo blog, Niño da un alcance a quienes, a más de medio siglo de haber sido compuesta la cantata *Donde nacen los cóndores*, quisieran tener un acercamiento más moderno, explicando que al no disponer de una partitura a la mano, él se decidió a realizar una transcripción de la versión grabada que estrenó en Valparaíso el 18 de octubre de 2011, en presencia del compositor (Niño, 2011).

La más reciente alusión a la cantata es la somera referencia que da Clara Petrozzi en su reciente estudio sobre la música orquestal peruana:

> A mediados de los años 70, Garrido-Lecca inició un estudio de la música tradicional y popular de diversas zonas del Perú y de las posibilidades de instrumentos populares como el charango. Estas investigaciones dieron como fruto, entre otras obras, la cantata popular *Donde nacen los cóndores* para coro e instrumentos folklóricos (1977) que está basada en la música escrita para la película *Kuntur Wachana* de Federico García. Este estudio de los instrumentos populares influyó decisivamente en la actitud estética de Garrido-Lecca, haciendo posibles muchas obras posteriores. (Petrozzi, 2024, p. 317)

Consideraciones finales

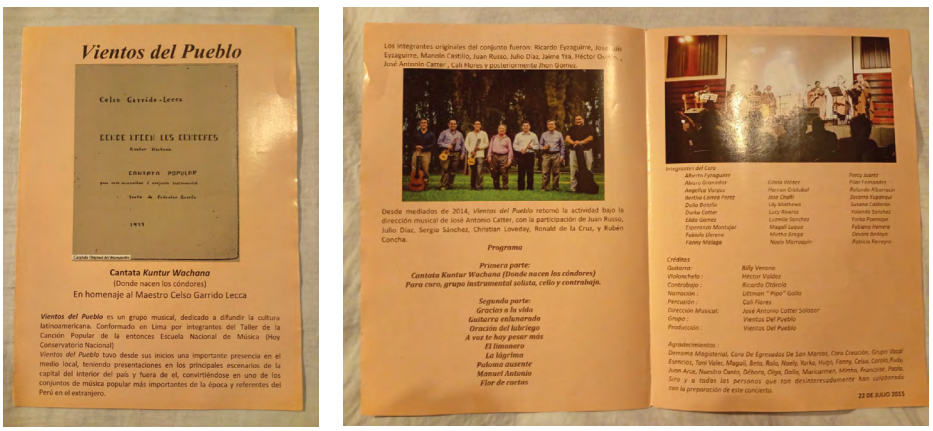
La composición de *Donde nacen los cóndores* constituye un caso único en la música peruana, en el que un compositor de formación y trayectoria académica, aborda la composición de una Cantata Popular en los términos en que este género se había dado antes en Chile u otros países de la región. La presencia de Garrido-Lecca en Chile (1950-1973), su identificación con el gobierno socialista de Salvador Allende y su exilio en su propio país tras el golpe de estado de Augusto Pinochet, dejaron sentir la influencia del modelo plasmado en la Nueva Canción Chilena en las sonoridades y formatos de los grupos del Taller de la Canción Popular (creado en 1974) y, en consecuencia, en la composición de la cantata (1977). El arribo del compositor al Perú se dio en el marco del proceso de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales que impulsó el Gobierno Revolucionario de la FFAA –específicamente entre 1968 y 1975, cuando ejerció la presidencia el general Juan Velasco Alvarado– con las cuales se identificaba nuestro músico.

En el tono general de las cantatas populares, la de Garrido-Lecca daba fondo a una narración acerca del problema de la tenencia de la tierra, de la explotación de los campesinos por parte de los hacendados y gamonales y la formación de los sindicatos campesinos anteriores a la reforma agraria que promulgó el Gobierno Revolucionario de la FFAA en 1969. Así, el tratamiento musical, con sonoridades que se sienten como peruanas –tal como se lo proponía Garrido-Lecca–, remite siempre al mundo andino, indígena, campesino y quechua por el cual se habían impulsado algunos de los cambios que ocurrieron en el Perú de los años 70, como reflejo de una convulsa realidad política, pero también como el signo propio de una época que hacía patente la emergencia de una conciencia social, liberadora de la opresión económica, política y cultural, interna y externa, que padecían los pueblos de nuestro continente, expresada en formatos artísticos nuevos como la Cantata Popular.

Al estreno de la cantata *Donde nacen los cóndores* le siguieron muy pocas presentaciones en vivo: una funciones en el Teatro "Pardo y Aliaga" en febrero de 1978, la pequeña temporada (de jueves a domingo) que se hizo en la Alianza Francesa de Lima en abril de ese año y algunas versiones en 1979 (una en el auditorio de la Escuela Nacional de Música, una más en la Universidad Nacional de Ingeniería y otra en el Auditorio de Derecho de la PUCP), previas a la cancelación de las actividades del Taller de la Canción Popular en octubre de 1979 (A.Catter, comunicación personal, 22 de marzo, 2026). La comentada representación escénica en el Festival Mundial de la Juventud de 1978 en La Habana (Cine aparte, s.f.) nunca ocurrió. Vientos del Pueblo llevó la obra preparada, pero la saturación de actividades, recitales y conciertos no dejó espacio para que la cantata de Garrido-Lecca se mostrara a un público internacional (A. Catter y J.Russo, comunicación personal, 22 de marzo, 2026). Se grabó en un disco en 1980, con el elenco ya descrito líneas arriba y quedó como un documento sonoro para la posteridad. Sólo volvió al escenario cuando se efectuó un homenaje a Garrido-Lecca por sus 90 años de edad (2015), en el Auditorio de la Derrama Magisterial.

Figura 9

Programa de mano de la reposición de las cantata Donde nacen los cóndores *en 2015*



Nota. Colección particular Juan Russo Herrera.

Tras el estreno de 1977, en el Perú sobrevinieron momentos cruciales: el paro general del 19 de julio de ese año, la convocatoria a la Asamblea Constituyente de 1978, el cambio de autoridades en el Instituto Nacional de Cultura y en la Escuela Nacional de Música con la consecuente desaparición del Taller de la Canción Popular (1979), las elecciones de 1980 que devolvieron al defenestrado presidente Beláunde al Palacio de Gobierno y, ese mismo año, la insurrección de Sendero Luminoso. Los discursos, visiones y enfoques progresistas vigentes durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas, sobre todo del tiempo del general Juan Velasco Alvarado, se fueron dejando de lado. Las condiciones sociales, políticas o culturales de los años que siguieron no fueron propicias para que la Cantata Popular como género floreciera –como entre los años 1970-1986 en diversos países de la región– de tal manera que *Donde nacen los cóndores* existe hoy como una solitaria experiencia creadora, como el fruto del compromiso y los empeños de un artista revolucionario, que pervive como expresión simbólica de la realidad que vivió el Perú de los años 70.

Rol de autores CrediT

ATM	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

Acevedo Raymundo, S. (2013). Celso Garrido-Lecca: "En el Conservatorio tuve que imponer el taller de la Canción Popular". *Sikuri / Revista Cultural*, *1*(2), 26–29.

Advis Vitaglich, L. (1996). La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *1*, 243-251.

Becerra González, Á. J. (2023). *Cantatas populares. Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile* [Tesis de grado inédita, Universidad de Chile].

Cerda Moya, J. (s.f). *La nueva canción chilena y la cantata popular.* Universidad de La Laguna. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/915/5908/1/La+Nueva+Cancion+Chilena+y+la+cantata+popular.pdf

Cineaparte. (s. f.). *Kuntur Wachana*. https://www.cineaparte.com/p/745/kuntur-wachana

Conjunto musical Vientos del Pueblo. (1980). *Cantata popular Donde nacen los cóndores, Kuntur Wachana de Celso Garrido Lecca* [Álbum LP]. CEPRODAR.

Correa de Azevedo, H. (1977). La música de América Latina. En I. Aretz (Relatora), *América Latina en su música* (pp. 53–72). Siglo XXI Editores.

Crocker, R. L. (1986). *A History of Musical Style.* Dover Publications.

Da Costa García, T. (2016). *La mirada, desde la música popular latinoamericana*. Universidad Nacional de La Plata. https://doi.org/10.35537/10915/53488

Gaceta informativa del Encuentro de Compositores Latinoamericanos. (1972). Casa de las Américas.

Godoy, A. (2000). Jara Martínez, Víctor. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 546–548). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gonzáles, J. P. (2000). Inti Illimani. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 438–440). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido.* Ediciones Sétimo Ensayo.

Heller, W. (2014). *La música en el Barroco*. Akal.

Karmy Bolton, E. (2014). La Cantata Popular Santa María de Iquique: representación del obrero pampino y del Hombre Nuevo. En *Palimpsestos sonoros* (pp. 51–116). Ceibo.

Neira, H. (1974). *Huillca, habla un campesino peruano*. Casa de las Américas.

Neira, H. (2022). Un indio inteligente, Huillca. Cómo un indio inteligente en el Cusco salvó a los indios y cholos del Perú. *El Montonero*. https://elmontonero.pe/columnas/un-indio-inteligente-huillca

Niño, N. (2010, noviembre). Cantata Popular "Donde Nacen los Cóndores" (Kuntur Wachana) de Celso Garrido-Lecca. *Kuntur Wachana*. https://kunturwachana.blogspot.com/2010/11/cantata-popular-donde-nacen-los.html

Padilla, A. (1985). Inti Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción. *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, (33-34), 49–51.

Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos* (Vols. 1–3). Ediciones Istmo.

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

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía Baca (Ed.), *Historia del Perú* (Vol. 9, pp. 361–677). Editorial Juan Mejía Baca.

Pinilla, E. (1985). El siglo XX. En *La música en el Perú* (pp. 125–213). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Ramos Rodillo, I. A. (2019). *La renovación folclórica latinoamericana y la nueva canción peruana. Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Chile].

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

Rodríguez Aedo, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias*, *20*(39), 89–91. https://doi.org/10.7764/res.2016.39.

Roldán, W. A. (1996). *Diccionario de música y músicos*. El Ateneo.

Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: La música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Sobrino, J. (2000). *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Tello, A. (1986). Los nuevos compositores en el Perú: crónica de una inquietud. *Pauta*, (17), 72–80.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Tello, A. (2022). La Generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad. En J. Mendívil y R. R. Romero (Eds.), *Identidades, liderazgos, transgresiones* (pp. 219–260). PUCP.

Torres Alvarado, R. (1999). Garrido-Lecca Seminario, Celso. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 5, pp. 525–528). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Torres, R. (1980). *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. CENECA.

Valcárcel, C. D., Markham, C. R., y Docafe, E. (1983). Capítulo X: El gobierno militar, primera fase (1969-1975) y segunda fase (1975-1980). En *Historia general de los peruanos. 3. El Perú como nación independiente* (9.ª ed., Vol. 3, pp. 293–510). Editorial Peisa.

Varas, J. M., y González, J. P. (2005). *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República.

Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, *12*(23), 139–153.



Eduardo Ariel Nuñez Cosco
(Lima, 1999)

Compositor y pianista, egresado de la carrera de Composición Musical de la Universidad Nacional de Música. Su obra se ha presentado en escenarios internacionales y programado en festivales de música contemporánea como el Encontre de Compositors (Mallorca, España), Uuden Musiikin Lokakuu (Oulu, Finlandia), Bled Contemporary Music Week (Bled, Eslovenia) e Ignite the Arts Festival (Penticton, Canadá), así como en EXPERIMENTA y el Festival Internacional de Compositores (Lima, Perú). Participó en la primera edición de LAFCI Latinoamérica (Buenos Aires, Argentina), programa dedicado a la música para cine, donde su obra fue revisada por el compositor ganador del Emmy Carlos Rafael Rivera. Este año fue seleccionado para estrenar una obra con la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario (OSNJB) bajo la dirección del maestro Pablo Sabat, en el marco del ciclo "Las 9 sinfonías de Beethoven", donde presentó *El relato del mitómano* para orquesta sinfónica, en la sala principal del Gran Teatro Nacional.

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

Interpretaciones del imaginario folclórico en la *Pequeña Suite Peruana* de Celso Garrido-Lecca: un análisis musical

Interpretations of the Folkloric Imaginary in Celso Garrido-Lecca's *Pequeña Suite Peruana*: A Musical Analysis

Eduardo Ariel Nuñez Cosco
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
eduardoariel.nc@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-1107-1369

Resumen
La música académica peruana ha recurrido con frecuencia al folclore como un elemento de construcción identitaria a través de procesos de reinterpretación propios, antes que hacer uso de citas literales. En este contexto, la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca, perteneciente a su segundo periodo compositivo, se caracteriza por la integración de referentes culturales andinos y costeños dentro de un lenguaje contemporáneo. Este trabajo analiza cómo la obra elabora un imaginario folclórico mediante procedimientos musicales como la pentatonía, texturas polifónicas, ostinatos rítmicos, politonalidad y gestos inspirados en instrumentos y conceptos tradicionales. El estudio, realizado desde un análisis musical libre, evidencia que cada una de las seis piezas de la suite reelabora simbólicamente elementos asociados a prácticas y estéticas del folclore peruano, configurando una síntesis personal donde tradición y modernidad conviven dentro del pensamiento creativo del compositor.

Palabras clave
Pequeña Suite Peruana; Celso Garrido-Lecca; análisis musical; composición académica peruana; folclore musical

Abstract
Peruvian academic music has frequently turned to folklore as an element of identity construction through processes of reinterpretation rather than literal quotation. Within this context, *Pequeña suite peruana* by Celso Garrido-Lecca, composed during his second creative period, integrates andean and coastal cultural references into a contemporary musical language. This paper examines how the suite constructs a folkloric imaginary through

Como citar: Nuñez Cosco, E. (2026). Interpretaciones del imaginario folclórico en la *Pequeña Suite Peruana* de Celso Garrido-Lecca: un análisis musical. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 247–278.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.297

compositional procedures such as pentatonic collections, polyphonic textures, rhythmic ostinati, polytonality, and gestures evocative of traditional instruments and performance practices. Based on a free analytical approach, the research demonstrates that each of the six movements symbolically reworks elements associated with peruvian folk aesthetics and practices. The suite thus articulates a personal synthesis in which tradition and modernity coexist within the composer's creative thought.

Keywords
Pequeña Suite Peruana; Celso Garrido-Lecca; Musical Analysis; Peruvian Academic Music; Musical Folklore

Recibido: 23 de enero / Revisado: 5 de febrero / Aceptado: 15 de marzo

1. Introducción

La presencia del folclore en la música académica peruana ha sido un eje fundamental para la creación de diversas obras a mediados del siglo XX. Este proceso, entendido no como la cita literal de materiales tradicionales, sino como su reinterpretación estética dentro del lenguaje académico, es lo que Aurelio Tello (2001) denomina folclore-creación. Entre los músicos de aquella época, Celso Garrido-Lecca constituye un ejemplo significativo, pues su obra integra técnicas compositivas contemporáneas con referencias, principalmente, a la tradición musical andina (Niño Vásquez, 2015).

En el segundo periodo compositivo de Garrido-Lecca, el cual está comprendido entre 1974 y 1984 según lo estudiado por Nelson Niño Vásquez (2015), se publicó la *Pequeña suite peruana para piano* de 1979. En relación con esta obra, Pedro Che (2022) sugiere que puede entenderse como un intento del compositor por reconectarse con sus raíces nacionales, señalando que cada movimiento rinde homenaje a distintos elementos de la cultura peruana. Sin embargo, a pesar de la investigación de Pedro Che, quien analiza aspectos pianísticos de esta obra junto a otras del repertorio peruano, no existen estudios que aborden la *Pequeña suite peruana* desde un enfoque analítico que considere su dimensión cultural y, en particular, la construcción de un imaginario folclórico en su contenido. Esto permitió que la investigación tuviese desde su inicio un planteamiento claro: examinar cómo el compositor reelabora simbólicamente referentes de la tradición musical peruana en su obra, configurando lo que en esta investigación se interpreta como un imaginario folclórico.

El propósito de esta investigación cualitativa es analizar musicalmente las seis piezas que conforman la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca y examinar cómo en ellas se construye un imaginario folclórico a través de procedimientos compositivos específicos. Se realizó bajo el enfoque de investigación sobre las artes, aplicando un análisis musical de carácter libre e interpretativo, entendido como una estrategia metodológica que permite un enfoque más abierto y sensible a la diversidad de sentidos que la música puede generar (Nagore, 2004). Tal como mencionan Rubén López-Cano y Susana San Cristóbal (2014), el investigador crea sus propias herramientas analíticas de acuerdo con las necesidades del objeto de su estudio. En este sentido, el análisis busca reconocer las formas en que la obra reelabora simbólicamente referentes de la tradición musical peruana, lo que permite comprender posibles decisiones relacionadas con el proceso creativo del compositor.

2. Antecedentes

2.1.Garrido-Lecca en la música peruana contemporánea

La obra de Celso Garrido-Lecca ocupa un lugar central en la música académica peruana del siglo xx. Nelson Niño Vásquez (2015) recoge la periodización que el propio compositor atribuye a su producción: un primer período entre 1953 y 1973 marcado por la influencia serial; un segundo entre 1974 y 1984 caracterizado por la presencia de elementos folclóricos; y un tercero, iniciado en 1985, orientado hacia una síntesis personal. Esta última etapa es descrita por Iturriaga (1994) como un periodo más libre, emotivo y portador de una profunda latinoamericanidad.

En el primer periodo, Garrido-Lecca estudió desde 1950 en Chile, entre otros, con el compositor holandés Fré Focke; allí se familiarizó con la atonalidad, el serialismo y la politonalidad (Petrozzi, 2024). Esta etapa creativa se caracteriza, además, por una escritura de mayor complejidad técnica y notacional, rasgos que son visibles en obras como *Intihuatana* compuesta en 1967 y *Antaras* de 1968. Tras su retorno al Perú en 1973, inicia su segundo periodo, en el que su música muestra un predominio de elementos folclóricos y populares de la región andina (Niño Vásquez, 2015). Clara Petrozzi (2010) destaca que durante esta etapa su obra manifiesta una búsqueda más evidente de identidad latinoamericana a través del color instrumental, el ritmo y ciertos gestos vinculados a lo popular. Paralelamente, el compositor desempeñó un rol institucional relevante, dictando las cátedras de Composición y Orquestación en el Conservatorio Nacional de Música, del cual fue director entre 1976 y 1979 (Tello, 2001). Fue durante este periodo que se publicó la *Pequeña suite peruana* en 1979, coincidente con su último año en el cargo.

Si bien existen estudios que abordan distintos aspectos de la producción de Garrido-Lecca, entre ellos los análisis estilísticos y orquestales de Claudia Petrozzi (2010, 2024), las aproximaciones históricas y estéticas de Aurelio Tello (2001) y el trabajo de periodización realizado por Nelson Niño Vásquez (2015), los análisis detallados de obras específicas siguen siendo relativamente escasos.

2.2. *Pequeña suite peruana* para piano

La literatura dedicada directamente a la *Pequeña suite peruana* es limitada. El estudio más relevante es el de Pedro Che (2022), quien en su tesis doctoral analiza esta y otras obras del repertorio pianístico peruano contemporáneo desde una perspectiva técnica centrada en aspectos estructurales, rítmicos y, sobre todo, de interpretación al piano. Según el autor, la suite constituye un intento de Garrido-Lecca por reconectarse con sus raíces culturales, en tanto cada una de sus piezas evoca, aunque no de manera literal, tradiciones, danzas o instrumentos peruanos. De manera complementaria, la entrevista realizada por Marino Martínez (2002) al compositor evidencia su comprensión del mundo andino como un "espíritu musical con vida" que atraviesa su obra, lo cual se convierte en un antecedente conceptual significativo para interpretar la suite dentro del marco simbólico del folclore.

Asimismo, hay que considerar que la obra cuenta con dos reelaboraciones posteriores: *Suite peruana,* publicada en 1986 para orquesta de cuerdas y *Poéticas* de 2000 para dúo de guitarras (Garrido-Lecca, 2020). Aunque no existen estudios analíticos sobre estas versiones, su existencia confirma el interés del compositor por transformar y revisitar su propio material en distintos contextos instrumentales.

2.3. El folclore como categoría cultural y musical

La noción de folclore cuenta con una tradición conceptual amplia. José María Arguedas (1964) explica que el término fue propuesto por William J. Thoms al unir *folk* (pueblo) y *lore* (sabiduría), idea retomada también por Richard Mercer Dorson (1961) al señalar su uso desde mediados del siglo XIX. Tanto José María Arguedas (1964) como Barre Toelken (1996) coinciden en entender el folclore como un conocimiento y práctica compartida dentro de una comunidad, transmitida principalmente por vía oral.

En el ámbito musical, Bruno Nettl (2005) asocia el folclore a las tradiciones sonoras que se mantienen en la memoria colectiva de un grupo, mientras que Alan Lomax (1976) destaca su vínculo con la identidad y los valores de una comunidad. Por su parte, Miguel González (2002) entiende la música nacional como una forma particular del folclore, elevada a la categoría de símbolo patrimonial.

2.4. Imaginario folclórico

En distintos contextos artísticos, el folclore no siempre aparece como una reproducción literal de prácticas tradicionales, sino como una evocación simbólica construida a partir de ciertos rasgos culturales reconocibles. En este sentido, determinados gestos musicales pueden funcionar como signos capaces de sugerir un entorno cultural específico. Philip Tagg (2018) describe este fenómeno mediante el concepto de *instant altiplano*, donde la combinación de ciertos timbres, texturas, patrones melódicos e instrumentos musicales permite evocar de manera inmediata un paisaje sonoro asociado, en ese caso, al mundo andino. De manera similar, Roberto Cueto (2002), al analizar la música del *western cinematográfico*, señala que muchas de las sonoridades asociadas a determinados contextos culturales no corresponden necesariamente a prácticas folclóricas históricas, sino a recreaciones estilizadas que funcionan como signos reconocibles dentro del imaginario colectivo.

En esta misma línea, diversos estudios han abordado la idea de un folclore imaginario o reconstruido dentro de contextos artísticos contemporáneos. Elia Moretti (2017), por ejemplo, emplea el término *imaginary folklore* para referirse a procesos en los que elementos asociados a tradiciones folclóricas se reinterpretan y transforman dentro de nuevos lenguajes culturales. Desde esta perspectiva, el folclore no se limita a la reproducción de prácticas tradicionales, sino que puede ser estilizado y resignificado por los compositores dentro de sus propias propuestas estéticas. Bajo este enfoque, el imaginario folclórico puede entenderse como la construcción musical de referentes culturales que evocan tradiciones, paisajes o identidades colectivas sin recurrir necesariamente a su reproducción literal. En el caso de la *Pequeña suite peruana* de Garrido-Lecca, cada pieza presenta una connotación folclórica que se manifiesta desde sus títulos y, por consiguiente, desde la perspectiva creativa del compositor, también en su contenido musical.

3. Método

Esta investigación se desarrolló bajo un enfoque sobre las artes, ya que se analizaron las representaciones del imaginario folclórico en la obra de Garrido-Lecca, utilizando a la *Pequeña suite peruana* como objeto de estudio desde un punto de vista teórico (Borgdorff, 2010). El paradigma constructivista dirigió la investigación, pues en este las conclusiones no son una verdad absoluta, sino una aproximación que tiene como fin el comprender de mejor manera un tema. Según Manuel Flores (2004), en este paradigma no existen realidades únicas y determinadas, sino que responden a la percepción de cada individuo e investigador. El enfoque fue cualitativo, tal como mencionan Balcázar Nava *et al.* (2013) al señalar que

el propósito de este tipo de investigación es explicar y obtener conocimiento profundo de un tema, además de ser flexible en su desarrollo de estudio.

Para alcanzar los objetivos de la investigación se empleó como técnica principal el análisis musical. Según María Ester Grebe (1991) y María Nagore (2004), el análisis musical es una disciplina que encaja con los conceptos de la investigación sobre las artes, ya que no requiere la práctica de un instrumento, sino que va acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarios, en otros contrapuestas o simplemente diferentes. La investigación se desarrolló bajo un enfoque analítico de carácter libre aplicado de forma interpretativa y flexible, con el fin de establecer relaciones entre los elementos estructurales de la obra y los significados que estos pueden generar. En este tipo de estudios, es válido que el investigador elija las estrategias, técnicas o rutas metodológicas necesarias para responder las preguntas de investigación (López-Cano y San Cristóbal, 2014). De esta manera, la investigación integró la observación detallada de la partitura con una lectura analítica y simbólica que busca comprender la dimensión estética referente al imaginario folclórico presente en la *Pequeña suite peruana*.

3.1. Análisis musical libre

Para realizar el análisis musical se utilizó un enfoque de análisis libre, pues resulta ser el más adecuado para los objetivos de la investigación y sobre todo en relación con la obra estudiada. Este se desarrolló a partir de la observación de gestos musicales en la partitura, estructuras rítmicas, armonías, texturas y motivos que sugieren vínculos con prácticas o símbolos culturales. Como menciona Kofi Agawu (2004), el análisis libre no significa falta de rigor, sino una atención más sensible a los parámetros que realmente articulan el discurso musical. Si bien se consideraron otros métodos analíticos, especialmente el análisis tripartito –neutro, poiésico y estésico–, expuesto por Jean-Jacques Nattiez (1987), se optó por abordar el análisis desde una perspectiva más flexible, sin aplicar un método rígido. Sobre la flexibilidad en el análisis musical, Nicholas Cook (1994) señala que el análisis no puede limitarse a estructuras internas, sino que debe abrirse al contexto, a la función y al significado cultural de la música. Respecto al análisis de los datos, este fue de carácter deductivo. Según Aurora Palmett Urzola (2020), este método se inicia a partir de conceptos generales y transita hacia la experiencia concreta, por lo que resultó adecuado para esta investigación, al permitir relacionar categorías teóricas con la interpretación de los gestos y elementos musicales observados en la obra.

3.2. Selección de la obra y revisión contextual

La primera etapa consistió en la revisión contextual y documental. Se recopilaron fuentes bibliográficas, partituras, grabaciones y declaraciones del propio compositor con el fin de contextualizar su obra general dentro de su segundo periodo compositivo. Posteriormente, y con el propósito de definir una pieza que tuviese elementos folclóricos, se consideraron dos obras para el análisis: la *Pequeña suite peruana para piano* y las *Danzas populares andinas para piano y violín.* Se optó por abordar una obra de ensamble reducido que incluyera piano, dado que, como indica Joseph N. Straus (2016), la textura limitada permite explorar con mayor profundidad las relaciones armónicas y estructurales en una pieza musical. Si bien ambas obras presentan elementos folclóricos a lo largo de su desarrollo, se decidió investigar la *Pequeña suite peruana* principalmente por la variedad de contenidos presentes en las seis piezas de la suite, en las cuales cada una evoca lugares, objetos o danzas típicas de distintas regiones del Perú, en correspondencia con sus títulos. En una comunicación personal

citada por Clara Petrozzi, el propio Garrido-Lecca manifestó su interés por la historia y la cultura peruana, así como por los instrumentos precolombinos, aspectos que el compositor consideraba centrales dentro de su pensamiento artístico (Petrozzi, 2024). Además, al ser una obra publicada en el último año de Garrido-Lecca como director del Conservatorio Nacional de Música, su elección para esta investigación adquiere un valor simbólico, pues podría interpretarse como una síntesis de su pensamiento estético y de su vínculo con las raíces peruanas presentes en su segundo periodo compositivo, en correspondencia también con el cierre de su periodo como director.

3.3. Procedimiento de la investigación

Dado que no existía una versión digital de la *Pequeña suite peruana*, se procedió a transcribir la obra en el software *Finale*, utilizando como base la copia disponible en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música, la cual se encontraba únicamente en formato de fotocopia. Esta decisión se tomó debido a que dicha fotocopia presentaba una resolución poco legible. El proceso de digitalización permitió obtener una partitura más clara, facilitar el análisis realizado en esta investigación y, además, preservar el material en formato digital para futuros estudios.

Posteriormente, se desarrolló el análisis musical libre de la obra, con un enfoque flexible e interpretativo, basado inicialmente en la identificación de gestos y motivos que sugieren vínculos con los títulos de cada pieza. Este tipo de análisis parte del reconocimiento de que todo método es, en cierta forma, una metáfora de la obra; no existe análisis sin interpretación (Treitler, 1982). Se examinaron las seis piezas de la *Pequeña suite peruana* identificando motivos, estructuras rítmicas, armonías, texturas y gestos asociados al folclore. Los fragmentos más relevantes fueron presentados como figuras o ejemplos musicales, acompañados de su correspondiente interpretación simbólica.

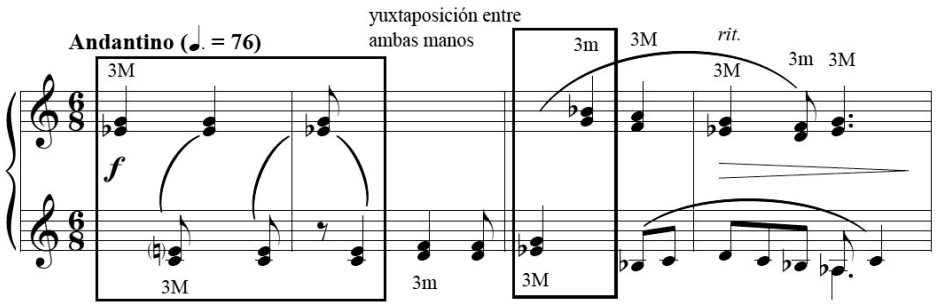
4. Resultados

En esta sección se presentan los resultados del análisis musical libre de la *Pequeña suite peruana para piano*. Cada pieza de la suite se analizó combinando el análisis de la partitura desde su estructura musical con la interpretación de sus posibles significados culturales y simbólicos, aplicando un enfoque abierto y reflexivo propio de este tipo de estudio. Cada apartado de esta sección corresponde a una de las seis piezas que conforman la suite, manteniendo la denominación original de sus títulos.

4.1. Juego de terceras

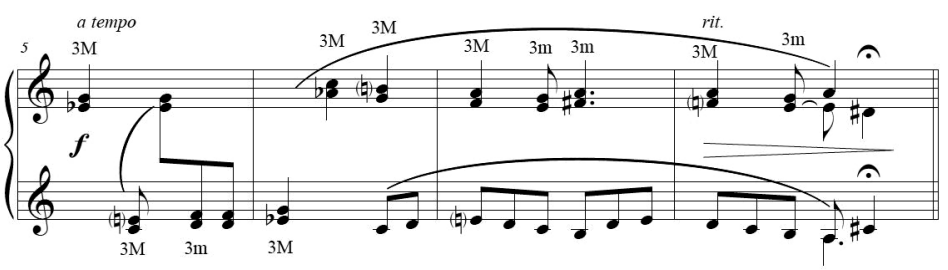
La primera pieza de la suite es la única cuyo título emplea un término estrictamente musical. *Juego de terceras* parece aludir al intervalo de tercera mayor y menor entre dos notas, organización interválica que también aparece en prácticas vocales tradicionales a través de las llamadas *terceras paralelas,* recurso frecuente en distintos repertorios andinos y particularmente en el yaraví (Vega, 2019). Este gesto se mantiene a lo largo de toda la pieza y se señala en el análisis con las siglas *3M* y *3m*, además de manifestarse en la yuxtaposición entre ambas manos mostrada en la Figura 1. La obra presenta una forma *A–B–A'* con un centro tonal cercano a *do* (mayor y menor) y la indicación de *tempo* es *Andantino* (♩. = 76), lo que sugiere un carácter ligero y de movimiento constante.

Figura 1
Primeros cuatro compases de Juego de terceras



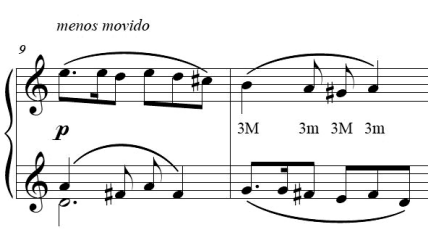
Los compases siguientes continúan desarrollando este mismo material interválico, ampliando el rango armónico mediante un mayor número de terceras entre ambas manos, como se observa en la Figura 2. Este carácter se mantiene hasta el cierre de la primera sección.

Figura 2
Compases 5-8 de Juego de terceras



La sección B introduce un contraste expresivo. Se organiza en torno a *re* mayor y aparece acompañada por la indicación *menos movido*, lo que sugiere una leve distensión del carácter lúdico inicial. Aunque la textura mantiene la presencia de terceras mayores y menores, estas surgen ahora a partir de movimientos melódicos que desembocan en verticalidades armónicas, como puede observarse en la Figura 3.

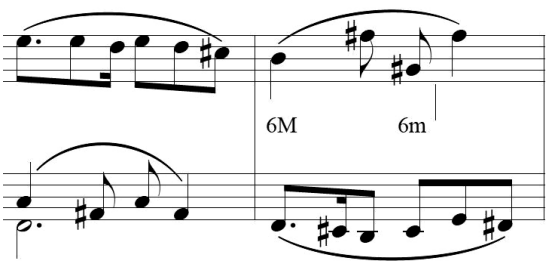
Figura 3
Compases 9-10 de Juego de terceras



Los compases siguientes continúan con un material similar. Hay que destacar lo que ocurre en la Figura 4: en el compás 12 aparece una verticalidad que genera intervalos de sexta mayores y menores, los cuales, por su relación de inversión con las terceras, funcionan como contrapunto armónico respecto al material principal.

Figura 4

Compases 11-12 de Juego de terceras
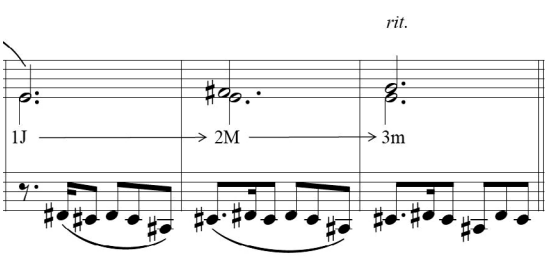


Nota. En el caso de *do-sol*♯ del compás 12 se ha considerado como sexta menor por una consideración enarmónica: *sol*♯ = *la*♭.

Hacia el final de esta sección aparece un gesto que sintetiza el tratamiento interválico de la pieza. Como se observa en la Figura 5, los tres compases muestran una apertura interválica que comienza con un unísono en la nota *mi*, pasa por la segunda mayor en *mi-fa*♯ y culmina *mi-sol*, formando así la tercera menor.

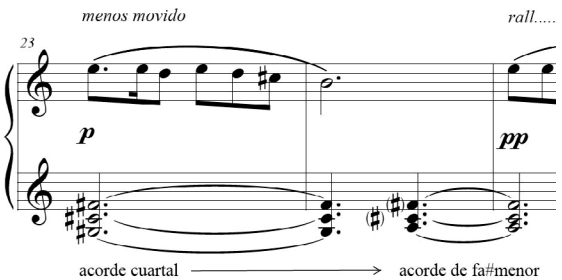
Figura 5

Compases 15-17 de Juego de terceras



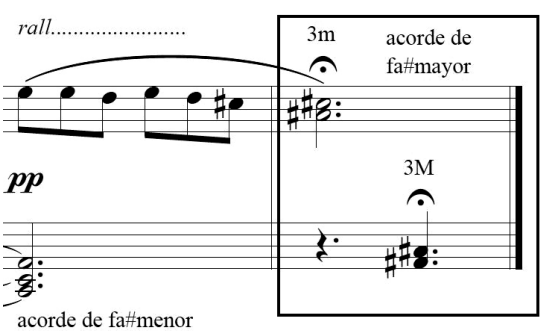
La sección final retoma el material inicial y restablece el centro tonal de *do* (mayor y menor), reafirmando la estructura tripartita *A–B–A'*. En la Figura 6 se observa un acorde cuartal en la mano izquierda, formado por *sol*♯ *– do*♯ *– fa*♯, que luego cambia a *la–do*♯ *– fa*♯*,* interpretado por inversión como *fa*♯ menor. Este procedimiento evidencia nuevamente la reorganización de los materiales interválicos en torno a terceras.

Figura 6
Compases 23-24 de Juego de terceras



Los últimos compases refuerzan este principio estructural. Como muestra la Figura 7, la pieza concluye con un acorde de *fa*♯ menor en primera inversión que luego se transforma en *fa*♯ mayor, presentado mediante una disposición cercana entre ambas manos. Este cierre pone de relieve el juego modal entre mayor y menor que atraviesa toda la obra, así como la interacción lúdica de las dos manos.

Figura 7
Últimos dos compases de Juego de terceras



En síntesis, esta pieza muestra cómo Garrido-Lecca utiliza un elemento puramente musical como un recurso simbólico que genera un discurso identitario dentro de la suite para elaborar el contenido de la pieza. El uso reiterado de *terceras paralelas* puede relacionarse también con lo que en algunos contextos se denomina como *terceras arequipeñas*. No obstante, estudios como los de Raoul y Marguerite D'Harcourt (1990) y Josafat Roel (1990) describen esta práctica como parte de una influencia española y como posible relación con el *gymel* inglés del siglo XIV, respectivamente. En este sentido, más que un simple "juego", el tratamiento de las terceras en la obra introduce un diálogo entre lo académico y lo popular que se desarrollará a lo largo de toda la suite, donde un recurso interválico aparentemente técnico adquiere también una dimensión evocativa dentro del imaginario folclórico del compositor.

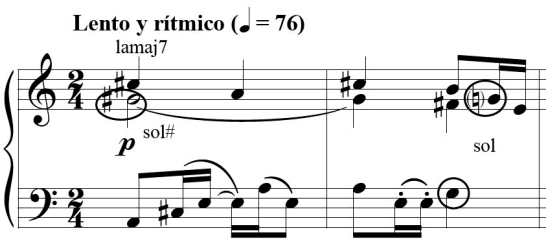
4.2. Negrito de Malambo

La segunda pieza de la suite presenta una connotación simbólica más evidente desde su propio título, el cual alude a una de las zonas más antiguas de Lima: el Rímac. Este lugar se conoció durante la época colonial como "Malambo" debido a la gran cantidad de población afrodescendiente en el área (Che, 2022). Musicalmente, la pieza se construye a partir de un *ostinato* rítmico en la mano izquierda y una melodía en la mano derecha también de carácter reiterativo, lo que permite interpretarla como una alegoría de la vida cotidiana en este espacio urbano, representada mediante un gesto musical insistente y cíclico.

La pieza se inicia con un centro tonal en *la* mayor, que juega con la modalidad de séptima mayor y menor, presente tanto en la melodía como en la armonía. Como se observa en la Figura 8, el *tempo* indicado es *Lento y rítmico* (♩= 76), acompañado por un *ostinato* en la mano izquierda que desarrolla el acorde de *la* mayor en forma de arpegio y concluye con su séptima menor (*sol*). Sobre este soporte, la mano derecha introduce una melodía que se repetirá a lo largo de la obra. El *sol*♯ que aparece en relación vertical con el acompañamiento forma inicialmente un acorde de *la*maj7; sin embargo, la aparición posterior de *sol* natural provoca un cambio modal que aproxima la sonoridad hacia *la*7.

Figura 8
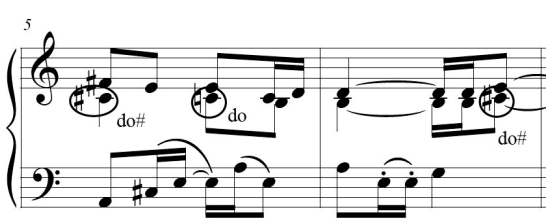
Primeros dos compases de Negrito de Malambo



A partir de este material inicial, la pieza se desarrolla mediante pequeñas variaciones melódicas que mantienen el carácter reiterativo del discurso, caracterizados por el juego modal entre las tonalidades mayor y menor, evidente en los cambios entre las notas *do*♯ y *do* natural, siempre con el *ostinato* de la mano izquierda como soporte armónico (Figura 9).
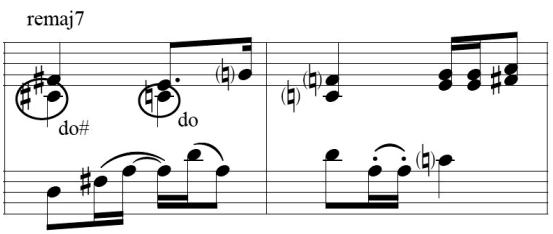
Figura 9

Compases 5-6 de Negrito de Malambo



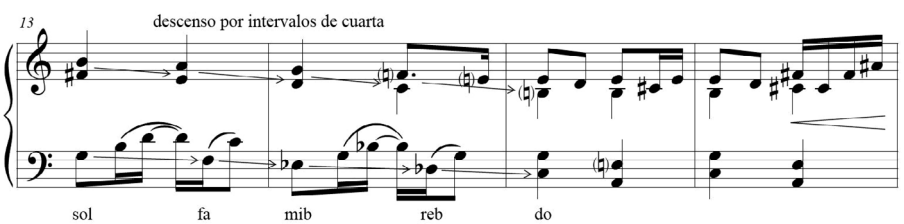
Un cambio más perceptible ocurre a partir del compás 11, donde, sin abandonar el carácter repetitivo, la música introduce mayor movilidad armónica y melódica. Como se muestra en la Figura 10, el discurso se desplaza momentáneamente hacia *re* mayor, generando por verticalidad un acorde de *re*maj7, de nuevo acompañado por el mismo juego modal entre *do*♯ y *do* natural.

Figura 10
Compases 11-12 de Negrito de Malambo



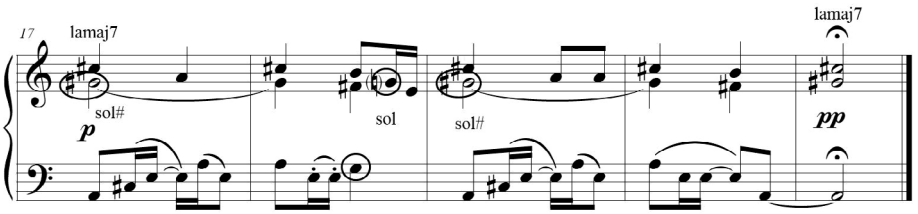
El momento de mayor dinamismo aparece en el compás 13. Allí la melodía introduce un descenso que no había aparecido previamente, construido mediante intervalos de cuarta que descienden por segundas en la mano derecha, mientras el bajo también se mueve por segundas descendentes. Este desplazamiento paralelo entre ambas voces culmina con intervalos de quinta en la mano izquierda, generando un impulso que conducirá a una breve reaparición del material inicial (Figura 11).

Figura 11
Compases 13-16 de Negrito de Malambo



En la sección final, la obra retoma el material de los primeros compases, reafirmando el ámbito de *la* mayor y los característicos cambios modales en la séptima, para concluir al final en un acorde de *la*maj7, como se observa en la Figura 12.

Figura 12
Últimos cinco compases de Negrito de Malambo
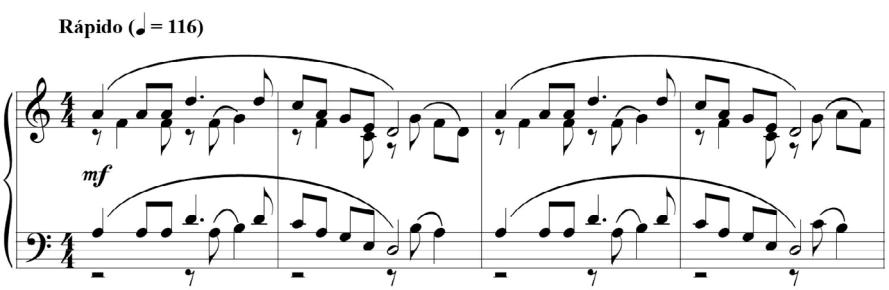


De este modo, la pieza proyecta una energía rítmica constante que puede asociarse con prácticas musicales de raíz afroperuana, especialmente a través de la reiteración gestual del *ostinato*. Más que una representación literal, Garrido-Lecca construye un discurso basado en la vitalidad del ritmo y en una armonía relativamente estable que, no obstante, mantiene interés mediante el juego modal, configurando así un carácter particular dentro del conjunto de la suite y sugiriendo una evocación de ese universo cultural.

4.3. Sicuri

La tercera pieza de la suite se refiere a una expresión musical de los andes peruanos, específicamente a los intérpretes del siku, un instrumento musical milenario. Respecto a lo que significa sikuri, Gerardo Ichuta (2003), afirma que es una palabra aimara que viene de *siku* y *ri*, que juntos significan tocador de flauta de pan.
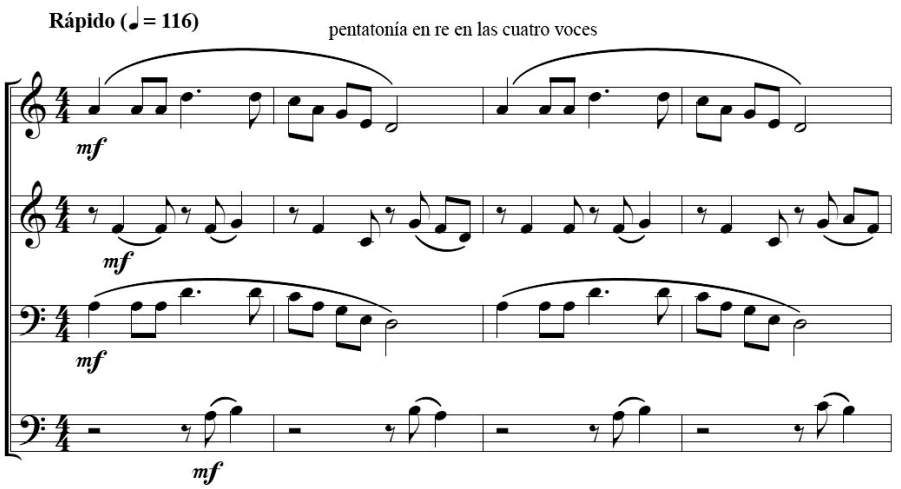
Esta obra está escrita en una textura polifónica de cuatro voces y tiene un desarrollo melódico principalmente pentatónico, como puede observarse en la Figura 13. Asimismo, la indicación de tempo *Rápido* (♩ = 116) se relaciona con el movimiento característico del sikuri.

Figura 13
Primeros cuatro compases de Sicuri
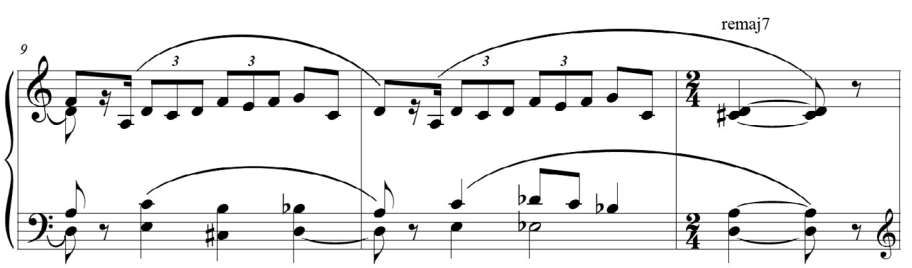


Los primeros cuatro compases presentan a la voz superior que desarrolla una melodía basada en una pentatonía de *re*, duplicada a su vez por la tercera voz, una octava más grave. Por su parte, la segunda y cuarta voz generan un pequeño contrapunto rítmico que interactúa con este material melódico, produciendo diversos intervalos entre las voces. Con el fin de facilitar el análisis, la Figura 14 muestra esta misma sección adaptada a cuatro pentagramas independientes, permitiendo apreciar con mayor claridad el movimiento de cada voz.

Figura 14
Primeros cuatro compases de Sicuri *adaptados a cuatro pentagramas*
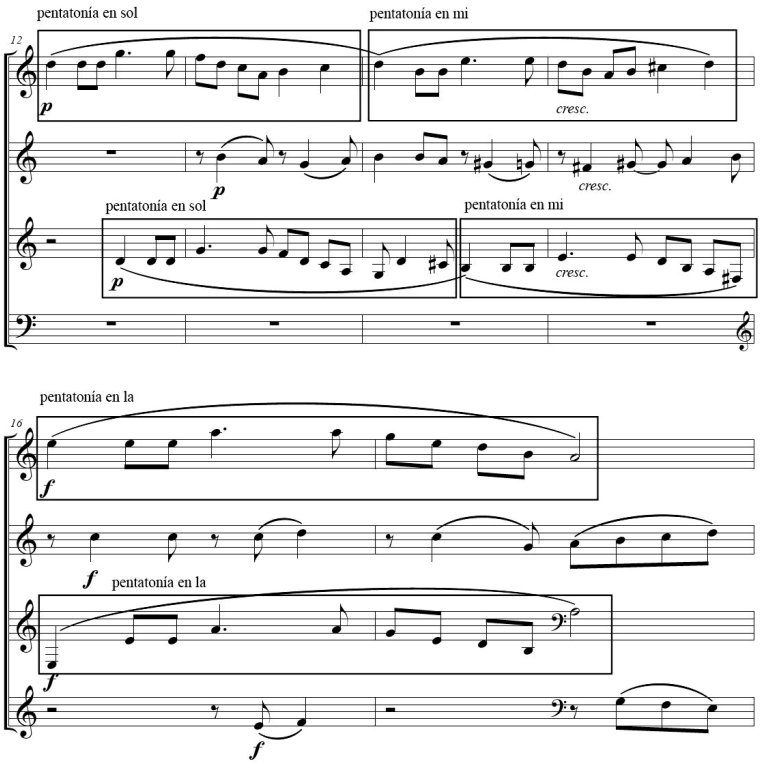


A partir de este punto, la pieza continúa con una escritura a cuatro voces y una segunda frase melódica posterior. Como se observa en la Figura 15, la escritura adopta momentáneamente un carácter más cercano a una relación de melodía y acompañamiento. En esta sección, el uso rítmico de tresillos aporta mayor movimiento, acompañado de cambios armónicos que conducen hacia un acorde de *re*maj*7*.

Figura 15
Compases 9-11 de Sicuri
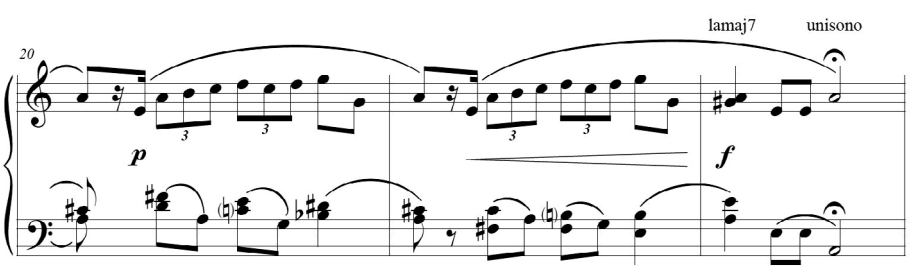


Tras este breve puente, la música retorna a la escritura polifónica, primero a tres y luego nuevamente a cuatro voces. En esta sección aparece un pequeño desarrollo en forma de canon entre la primera y tercera voz, situada una octava más grave. Este procedimiento, además, introduce desplazamientos hacia centros pentatónicos de *sol, mi y la*; mientras que las voces restantes cumplen una función de contrapunto armónico, como se muestra en la Figura 16. Para facilitar su lectura, esta sección también se presenta en cuatro pentagramas separados.

Figura 16
Compases 12-17 de Sicuri *adaptados a cuatro pentagramas*



La pieza continúa con la textura a cuatro voces y establece una pentatonía en *la*. Los últimos tres compases retoman el material presentado previamente en la Figura 15, aunque ahora con un cambio en el ámbito tonal. La obra concluye con un unísono, probablemente entre la primera y la tercera voz, reforzando así el centro tonal de *la*, como puede observarse en la Figura 17.

Figura 17
Últimos tres compases de Sicuri



De este modo, la pieza traslada al piano la esencia colectiva de un conjunto de sikus o un sikuri, recreando su característico tejido sonoro mediante recursos musicales como el canon y la textura polifónica, reinterpretados desde un lenguaje compositivo académico. El resultado es un entramado musical que evoca el trenzado sonoro propio de esta práctica musical andina, donde la interacción entre las voces sugiere una idea de complementariedad y unidad característica de este tipo de conjuntos.

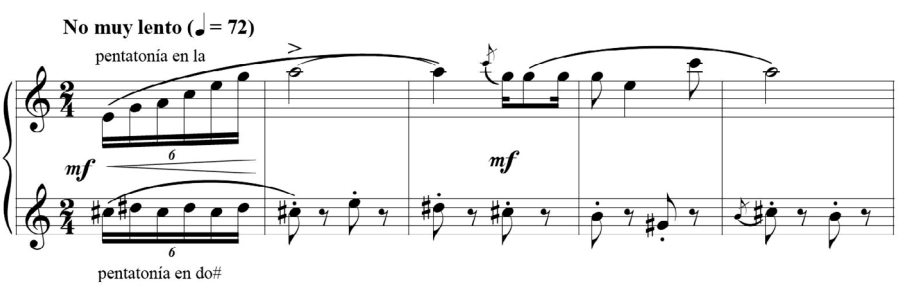
4.4. Quena y antara

La cuarta pieza de la suite lleva por título el nombre de dos instrumentos característicos del Perú. Respecto a la quena, Manuela Ball-Camurdan (2014) señala que se trata de un aerófono perteneciente a las culturas precolombinas, que consta de entre cuatro a siete agujeros para la emisión de sonido. De manera similar, Carlos Sánchez Huaringa (2015) indica que la antara es también un aerófono de origen precolombino formado por varias cañas de diferentes tamaños unidas entre sí. La pieza se caracteriza por la presencia de gestos melódicos floridos y movimientos ágiles que evocan el tipo de articulación propio de estos instrumentos, junto con una politonalidad que, hasta cierto punto, puede relacionarse con las particularidades de afinación que presentan en su práctica tradicional.

En la Figura 18 se presenta el gesto inicial de la pieza: un movimiento ascendente en la voz superior acompañado por una figuración semejante a un trino en la voz inferior, que más tarde se transforma en una relación cercana a la textura de melodía y acompañamiento. Ambas líneas se desarrollan en ámbitos tonales distintos, siendo la superior una pentatonía de *la* y la inferior una pentatonía de *do*♯. Esta figuración a su vez guarda relación con la indicación de *tempo No muy lento* (♩ = 72), lo que sugiere un carácter con agilidad y movimiento.

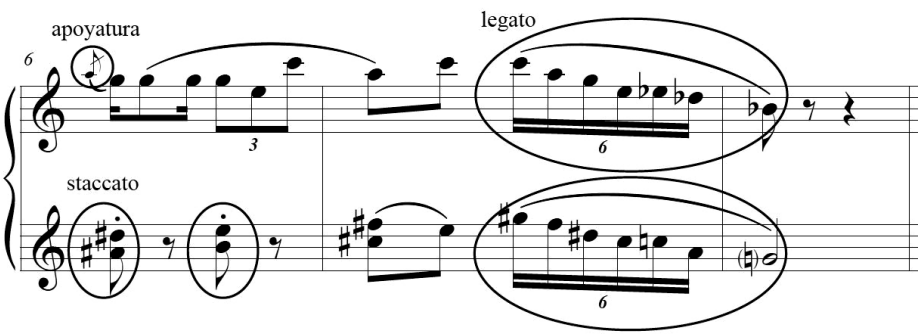
Figura 18

Primeros cinco compases de Quena y Antara



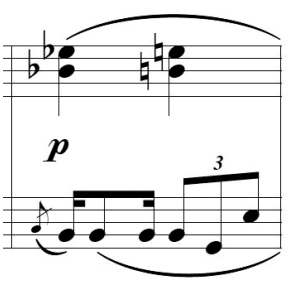
Los ornamentos y articulaciones constituyen otro rasgo distintivo de la pieza. Apoyaturas, *stacatti* y *legati* aparecen con frecuencia en pequeñas frases ascendentes y descendentes que adoptan la forma de escalas pentatónicas, gestos habituales en la ejecución de ambos instrumentos, como se observa en la Figura 19.

Figura 19
Compases 6-8 de Quena y Antara



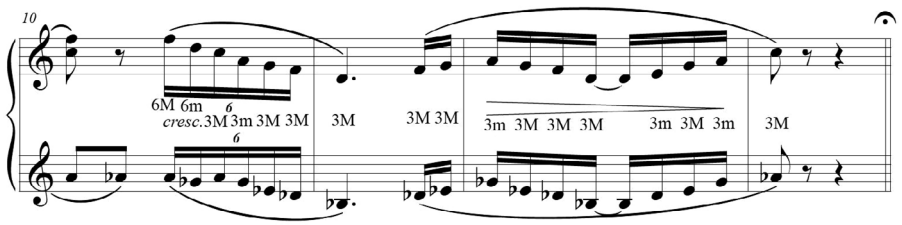
Posteriormente, la escritura introduce intercambios entre las voces. En la Figura 20, por ejemplo, la melodía principal pasa por momentos a la voz inferior. En algunos pasajes aparecen incluso dos voces dentro de una misma línea melódica, lo cual se aparta parcialmente de la idea inicial de representar sólo dos instrumentos. Este recurso puede interpretarse como una decisión compositiva destinada a ampliar la densidad armónica y enriquecer el color sonoro mediante breves armonizaciones.

Figura 20
Compás 9 de Quena y Antara



Un elemento que adquiere mayor protagonismo en la sección siguiente es la verticalidad interválica entre ambas líneas. Como se aprecia en la Figura 21, la superposición politonal se mantiene, pero ahora revela con mayor claridad intervalos de sexta y tercera, tanto mayores como menores. Esta elección podría sugerir una forma de armonización asociada a la interacción entre ambos instrumentos o bien reflejar el interés del compositor por retomar y desarrollar materiales ya presentes anteriormente en la suite.

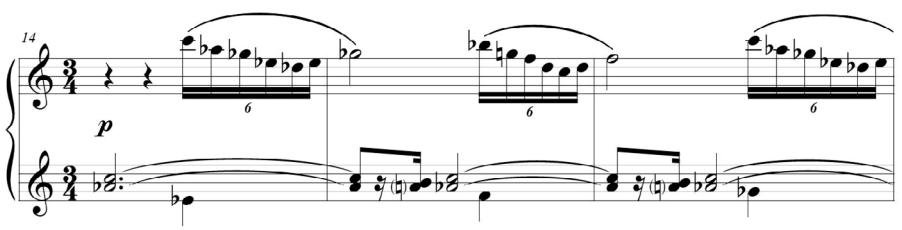
Figura 21
Compases 10-13 de Quena y Antara



Nota. Algunos intervalos de sexta y tercera se han considerado de esa forma por enarmonía.
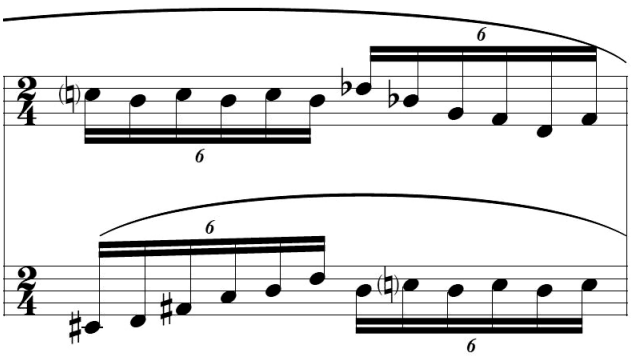
En los compases posteriores, el gesto característico de la pieza continúa desarrollándose sobre todo en la voz superior, mientras la voz inferior adopta una función más cercana a una base acórdica. Esta escritura se observa en la Figura 22 y se mantiene durante los compases siguientes. En este punto, más que un análisis armónico detallado, resulta pertinente considerar la presencia de la politonalidad como un recurso expresivo que se despliega con mayor libertad.

Figura 22
Compases 14-16 de Quena y Antara
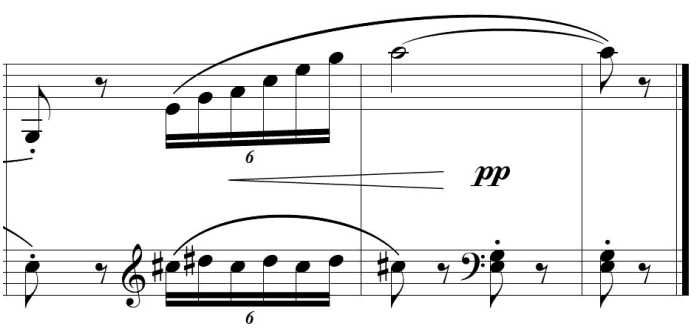


Más adelante se produce un cambio significativo en la distribución del material. Como se muestra en la Figura 23, las voces intercambian los gestos presentados inicialmente en la Figura 18, alternando los movimientos ascendentes y descendentes acompañados de ornamentaciones en forma de trino.

Figura 23
Compase 23 de Quena y Antara



Finalmente, la pieza concluye con una breve referencia al material inicial. La figuración característica reaparece, aunque con una variación en su cierre: la voz inferior introduce las notas *mi–sol* en *staccato* mientras la voz superior culmina en un *la* tras el conocido movimiento ascendente, como se observa en la Figura 24.

Figura 24
Últimos tres compases de Quena y Antara



De esta manera, la pieza plantea una relación de complementariedad entre dos voces que, a pesar de tener superposiciones melódicas, dialogan en equilibrio. Este contraste puede interpretarse como una evocación de la interacción entre distintos timbres dentro de una misma práctica musical, sugiriendo la convivencia de identidades sonoras diversas dentro de una tradición compartida.
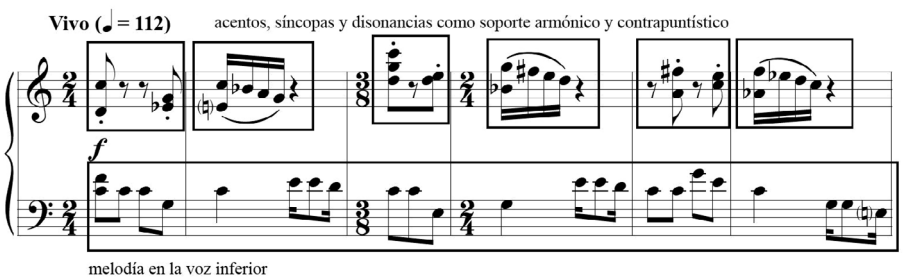
4.5. Torito de Pucará

La penúltima pieza de la suite lleva por título el nombre de una figura de arcilla característica de Pucará, en la región de Puno. Con respecto a este símbolo, Fredy Reyes Apaza (2014) apunta que su función es manifestar la dualidad andina entre el marido y la mujer, siendo una fusión de las energías positiva y negativa orientadas al equilibrio y al bien común. Esta

premisa de dualidad será el pilar para comprender con mayor hondura la pieza, además de guardar relación con la dualidad presente en la Diablada, tal como lo menciona Omar Aramayo Cordero (2017).

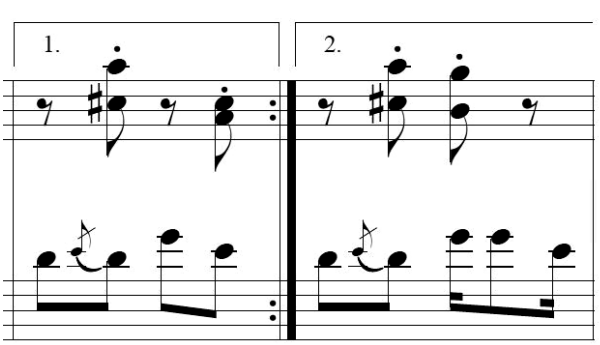
La obra adopta una forma A–B–A' y se inicia con la indicación de *tempo Vivo* (♩ = 112), caracterizada por un movimiento predominante de corcheas y semicorcheas acompañado de cambios métricos constantes entre $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{8}$. En la Figura 25 se observa esta primera sección, donde la melodía principal se ubica en la voz inferior, articulada sobre una pentatonía de *do*, mientras la voz superior introduce acentos y síncopas con ligeras disonancias que aportan dinamismo a la textura. Los gestos rítmicos de la voz superior se construyen a partir de corcheas en *staccato* y semicorcheas en *legato* que responden a los finales de frase de la melodía principal.

Figura 25
Primeros seis compases de Torito de Pucará



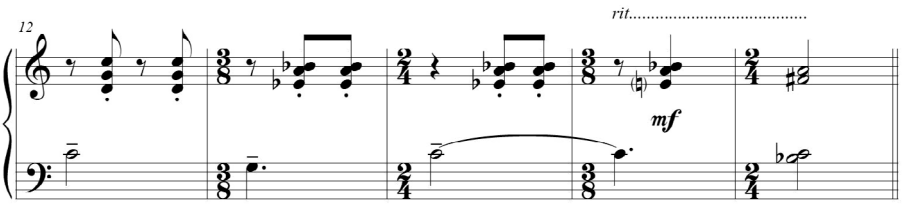
Cabe señalar que esta es la única pieza de la suite que presenta una repetición con primer y segundo final, como se muestra en la Figura 26. Este procedimiento formal refuerza simbólicamente la idea de dualidad que atraviesa el significado cultural asociado al Torito de Pucará.

Figura 26
Compases 10-11 de Torito de Pucará



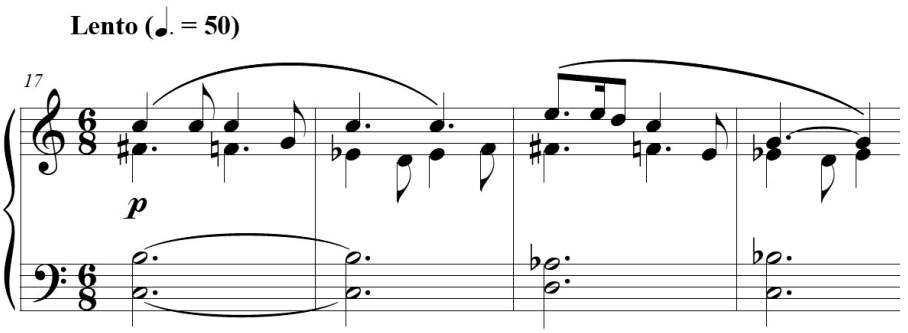
La primera sección concluye con un pasaje de cinco compases, ilustrado en la Figura 27, en el que la voz inferior finaliza su línea melódica y pasa a sostener notas largas entre *do* y *sol*, mientras la voz superior mantiene su carácter rítmico. Ambas voces convergen finalmente en un acorde formado por las notas disonantes ya presentes anteriormente: *la*, *fa*♯, *do* y *si*♭.

Figura 27
Compases 12-16 de Torito de Pucará



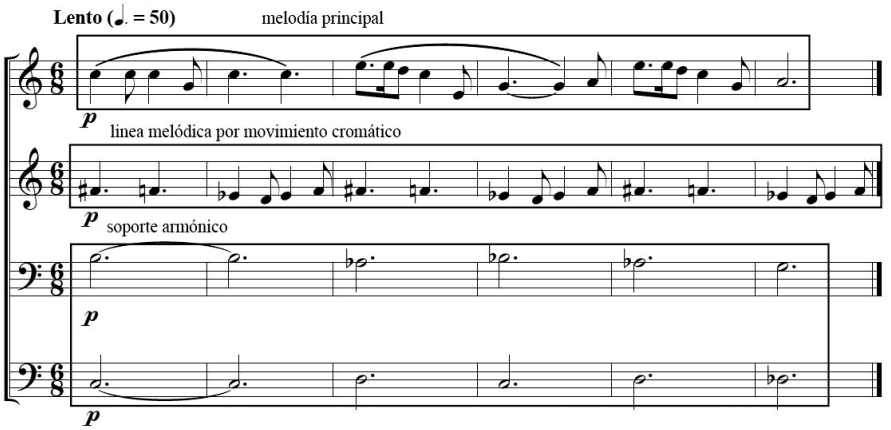
A continuación aparece la sección B, marcada por un cambio significativo de carácter a través de la indicación de *tempo* a *Lento* (♩. = 50). Como se observa en la Figura 28, la textura adopta aquí un tratamiento cercano al coral a cuatro voces.

Figura 28
Compases 17-20 de Torito de Pucará



En esta sección, la voz superior asume la función melódica principal, manteniendo el énfasis en la pentatonía de *do*, mientras que la segunda voz desarrolla una línea cromática y las voces tercera y cuarta articulan el soporte armónico. Para facilitar la lectura de esta escritura, la Figura 29 presenta este fragmento reorganizado en cuatro pentagramas independientes, como se hizo anteriormente.

Figura 29
Compases 17-22 de Torito de Pucará *adaptados a cuatro pentagramas*
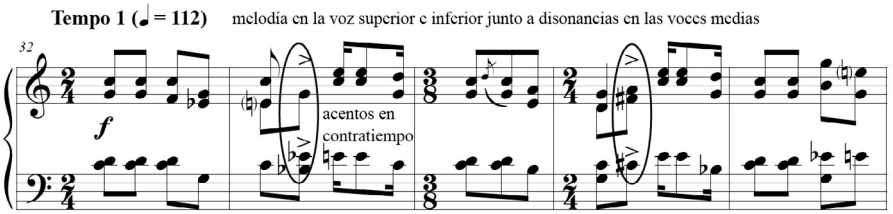


El desarrollo posterior mantiene esta misma disposición coral con breves desplazamientos melódicos en la voz superior. Este contraste de carácter puede interpretarse en relación con la noción de dualidad planteada anteriormente: frente al carácter vivaz de la primera sección, esta parte presenta una atmósfera más contenida y cargada de disonancias. La sección concluye con una frase que cierra el carácter estático generado por la textura coral, tal como se observa en la Figura 30.

Figura 30
Compases 29-31 de Torito de Pucará



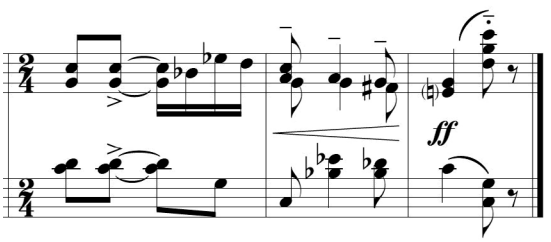
La obra retorna finalmente a una sección A', que introduce ciertas modificaciones respecto al material inicial. En la Figura 31 se observa que la melodía principal permanece en la voz inferior, aunque ahora aparece acompañada por notas superiores que generan armonizaciones con intervalos estrechos y, por consiguiente, nuevas disonancias. De forma paralela, la voz superior asume la melodía principal una octava más alta, con ligeras variaciones y enriquecida por armonizaciones inferiores. A ello se suman acentos en contratiempo en ambas manos, los cuales incrementan el movimiento rítmico de la sección.

Figura 31
Compases 32-36 de Torito de Pucará



La ornamentación presente en esta sección podría relacionarse con la idea de sincretismo implícita en la dualidad simbólica del Torito de Pucará y la Diablada. La Figura 32 muestra los tres compases finales de la obra, donde un movimiento fuertemente sincopado conduce hacia un acorde de *do* mayor, reforzado posteriormente por un último gesto también en forma de acorde y construido por las notas *do–sol–re*.

Figura 32
Tres últimos compases de Torito de Pucará



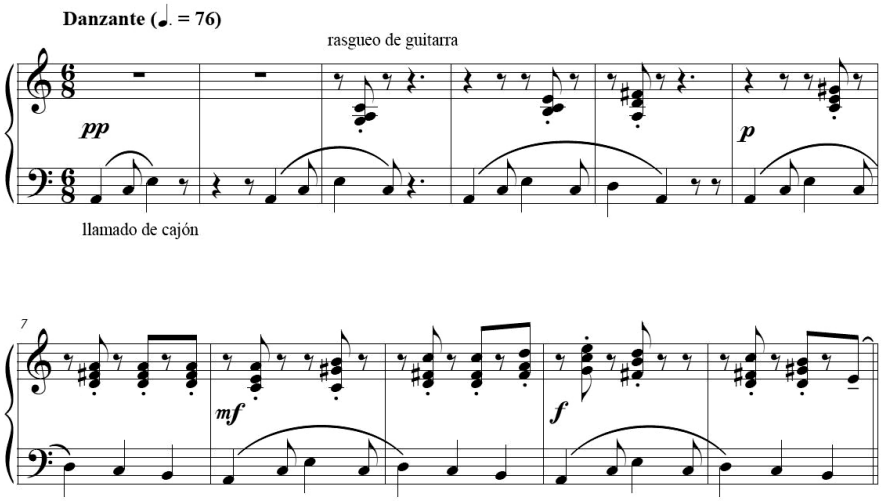
Torito de Pucará articula la tensión simbólica asociada a la dualidad andina. Las disonancias, síncopas y contrastes de carácter entre las secciones traducen sonoramente la interacción entre fuerzas opuestas que, dentro de la cosmovisión andina, se orientan hacia una idea de equilibrio.

4.6. Tondero

La última pieza de la suite es, entre las seis, quizá la más significativa para Garrido-Lecca. Además de ser la de mayor duración, su título, *Tondero*, guarda una estrecha relación con el compositor, originario de Piura, quien además decidió cerrar la *Pequeña suite peruana* para piano con una referencia directa a este género musical de su región. Según Virginia Yep (2018), el tondero tradicional se compone de tres secciones –glosa, dulce o canto y fuga– y ocasionalmente con una introducción caracterizada por el llamado del cajón, además de tener una organización métrica sobre un compás alternado de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Esta estructura será la referencia para el análisis de la pieza.
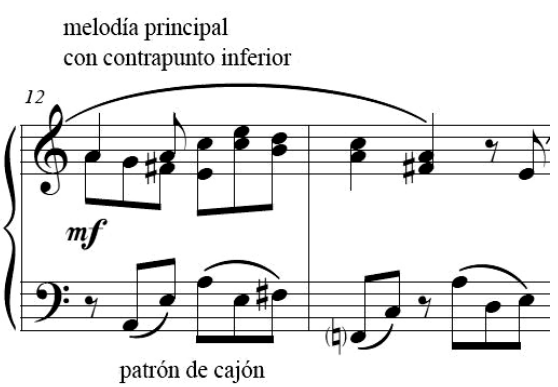
El carácter de *Tondero* es, sin duda, eminentemente dancístico, y así lo refleja Garrido-Lecca al indicar un *tempo Danzante* (♩. = 76*)*. La introducción, mostrada en la Figura 33, abarca once compases en los que la mano izquierda sugiere de forma sutil el llamado del cajón, mientras la mano derecha presenta acordes en contratiempo que evocan los rasgueos de una guitarra. Todo ello se articula en torno a *la* menor, empleando la escala menor melódica y desplazándose entre los grados tonales principales (*IVM–V7–I*).

Figura 33
Introducción (compases 1-11) de Tondero
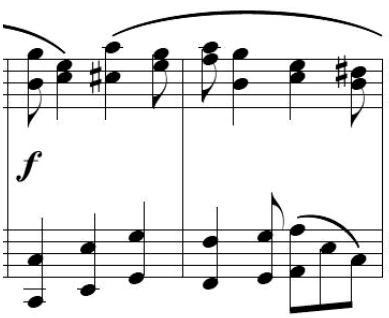


Tras la introducción aparece la Glosa, representada en la Figura 34. En esta sección, la melodía principal se sitúa en la voz superior y es acompañada por una línea intermedia que actúa simultáneamente como contrapunto y apoyo armónico. La voz más grave mantiene el patrón rítmico que continúa evocando el toque del cajón, sosteniendo así el pulso y el carácter dancístico de la obra.

Figura 34
Compases 12-13 de Tondero
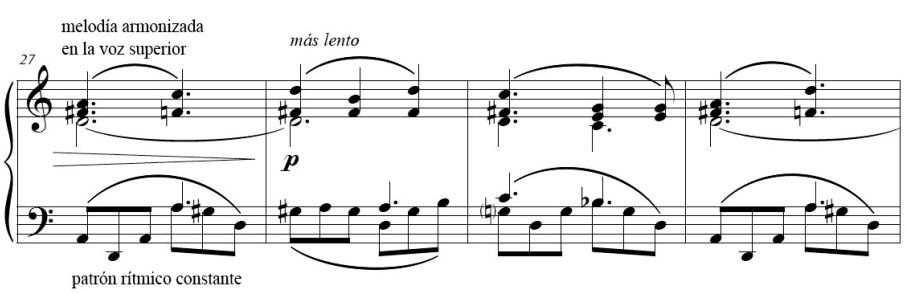


El desarrollo posterior mantiene este mismo planteamiento textural, aunque introduce momentos de mayor densidad sonora. En la Figura 35, por ejemplo, la mano izquierda aparece duplicada a la octava, mientras la mano derecha incorpora armonizaciones directas en la melodía, ampliando el registro y enriqueciendo el tejido sonoro.

Figura 35
Compases 20-21 de Tondero
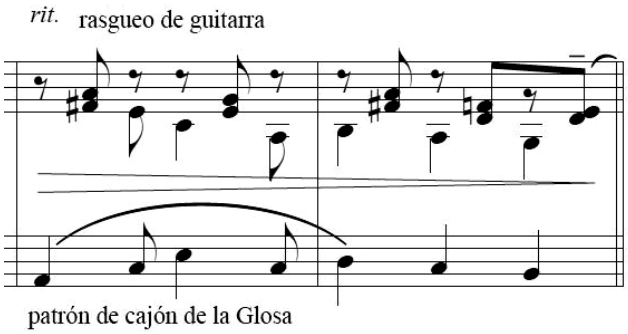


La sección del *Dulce o Canto* introduce un cambio de carácter. En esta parte, el ámbito tonal se desplaza hacia una relación modal entre *re* mayor y menor, acompañado de la indicación *más lento*. Como puede observarse en la Figura 36, la melodía principal permanece en la voz superior, pero adopta un movimiento más reposado con predominio de notas largas, mientras la mano izquierda mantiene el patrón rítmico constante.

Figura 36
Compases 27-30 de *Tondero*
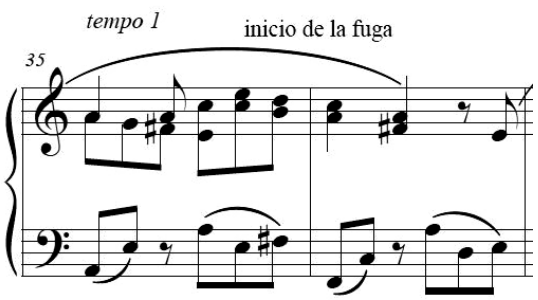


Este tratamiento se mantiene hasta la aparición de un breve puente que retoma elementos de la introducción. En la Figura 37 reaparece el rasgueo de guitarra característico, ahora reforzado por acentos en contratiempo y acompañado nuevamente por el patrón rítmico del cajón en la mano izquierda.

Figura 37
Compases 33-34 de Tondero
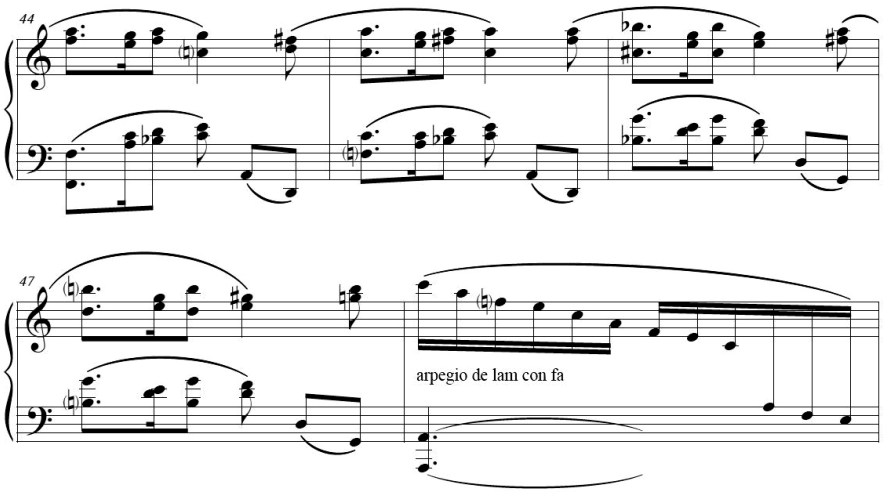


A partir de este punto, la obra transita hacia la sección de Fuga, en la cual se recupera la tonalidad inicial. Los materiales presentados al comienzo de la Glosa reaparecen casi de forma literal, reforzados por la indicación *Tempo I*, como se muestra en la Figura 38.

Figura 38
Compases 35-36 de Tondero
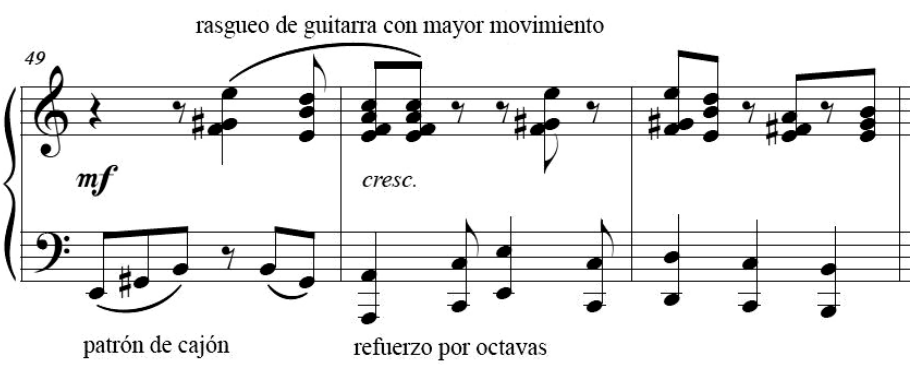


La sección incorpora posteriormente cinco compases de mayor movilidad armónica y rítmica. Tal como se aprecia en la Figura 39, estos compases introducen breves desplazamientos tonales que culminan en un gesto de semicorcheas del arpegio de *la* menor que incorpora la sexta menor (*fa*) y enlaza con la última frase de la *Fuga* y de la pieza.

Figura 39
Compases 44-48 de Tondero
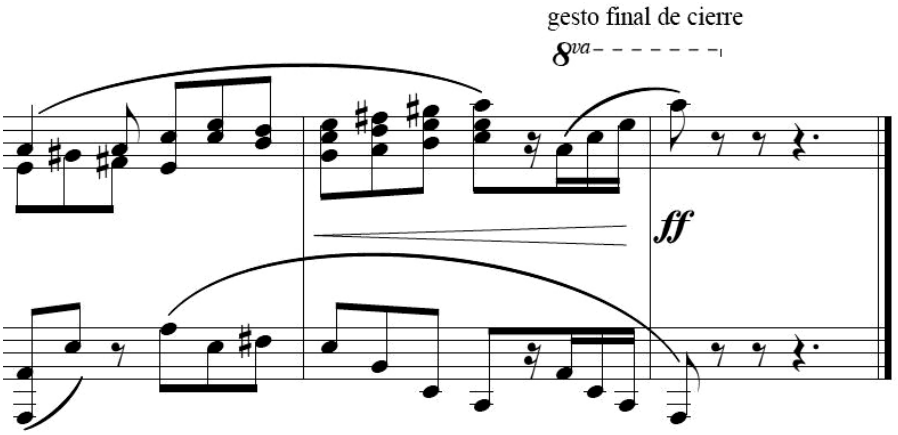


En la sección final, *la* menor vuelve a afirmarse como centro tonal. El patrón rítmico del cajón presente desde la introducción se mantiene en la mano izquierda, ahora reforzado por octavas, mientras la mano derecha retoma el rasgueo de guitarra con mayor actividad rítmica y armónica, como se observa en la Figura 40.

Figura 40
Compases 49-51 de Tondero



La obra concluye con una breve referencia a la melodía principal de la Glosa. Como se muestra en la Figura 41, esta última frase mantiene el acompañamiento rítmico constante en la mano izquierda y finaliza con un gesto amplio que abarca dos octavas entre ambas manos mediante un arpegio de *la* menor.

Figura 41
Últimos tres compases de Tondero



El cierre de la suite con *Tondero* puede interpretarse como un retorno simbólico a las raíces culturales de Garrido-Lecca. La energía dancística, los acentos rítmicos y las referencias directas a este género tradicional condensan una dimensión identitaria particularmente significativa dentro del conjunto de la obra. A diferencia de otras piezas de la suite, donde las referencias al folclore aparecen de manera más simbólica, *Tondero* presenta una relación más directa con el género musical que evoca, manteniendo al mismo tiempo el lenguaje compositivo propio del autor.

5. Discusión

El presente estudio tuvo como propósito interpretar la construcción del imaginario folclórico en la *Pequeña suite peruana* de Celso Garrido-Lecca, mediante un análisis musical libre que permitió vincular los gestos y procedimientos compositivos con referentes culturales asociados al folclore peruano. Este enfoque reveló que la obra no emplea citas literales, sino que articula reelaboraciones simbólicas que proyectan un folclore imaginario desde la perspectiva del compositor, coherente con lo que Tello (2001) denomina *folclore-creación* presente también en muchas obras de compositores peruanos del siglo XX. Esta interpretación también puede ponerse en diálogo con la propia reflexión estética de Celso Garrido-Lecca sobre el uso del folclore en la creación musical latinoamericana. En una entrevista realizada por Marino Martínez (2002), el compositor advertía que el acercamiento a las raíces culturales puede derivar en dos extremos: por un lado, un "sentido provinciano localista", y por otro, un "sentido universalista desdibujado". Frente a ello, señalaba la necesidad de evitar tanto el simplismo nacionalista como una abstracción desligada del contexto cultural. Desde esta perspectiva, la *Pequeña suite peruana* puede entenderse precisamente como un intento de equilibrar ambas posiciones, al integrar referencias culturales reconocibles dentro de un lenguaje compositivo personal y en constante evolución.

Los resultados obtenidos permiten establecer coincidencias y contrastes relevantes con estudios previos. Por un lado, esta investigación mantiene puntos en común con Che (2022), quien ofrece un análisis técnico y simbólico de la *Pequeña suite peruana* y propone

interpretaciones sobre las asociaciones culturales implícitas en los títulos y gestos de la obra. Mientras su estudio constituye un aporte significativo al análisis del repertorio pianístico contemporáneo, el presente trabajo profundiza en un enfoque más específico y detallado, orientado a comprender con mayor precisión el posible proceso creativo del compositor y, además, aporta una lectura analítica más extensa que evidencia cómo cada pieza construye un imaginario folclórico propio dentro de la suite. Esto permitió atender no solo a los procedimientos técnicos de la suite, sino también una interpretación a las proyecciones culturales y expresivas que emergen del propio contenido musical en el imaginario del compositor.

Asimismo, los hallazgos obtenidos dialogan directamente con las ideas de Aurelio Tello (2001), quien describe que, en la música académica peruana del siglo XX, el folclore no aparece como cita literal, sino como un proceso de estilización y recreación dentro del lenguaje del compositor. La suite confirma esta perspectiva al elaborar gestos evocativos o reinterpretaciones antes que representaciones literales del folclore peruano, relación que también puede vincularse con el concepto de *instant altiplano* propuesto por Philip Tagg (2018), citado anteriormente. En este sentido, las asociaciones culturales identificadas en el análisis de la suite pueden interpretarse como reconstrucciones simbólicas del folclore dentro de un lenguaje compositivo propio, lo que coincide con lo señalado por Roberto Cueto (2002) y Elia Moretti (2017) al referirse a representaciones artísticas que operan dentro de un imaginario folclórico más que como reproducciones históricas de las prácticas tradicionales. De igual modo, los resultados se corresponden con el segundo periodo compositivo de Garrido-Lecca identificado por Niño Vásquez (2015), caracterizado por una presencia más marcada de elementos folclóricos entendidos como referentes culturales. La suite se ajusta plenamente a esta descripción, ya que cada pieza reformula el folclore mediante elementos musicales que configuran una estética donde lo académico y lo popular conviven de forma equilibrada.

6. Conclusiones

La *Pequeña suite peruana* puede entenderse como una síntesis estética del segundo periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca, en el cual la búsqueda de identidad se manifiesta mediante la reinterpretación del folclore y la integración de recursos contemporáneos en su lenguaje propio como creador musical. En las seis piezas que conforman la suite se observa un tratamiento diverso y acertado del material folclórico: *Juego de terceras* funciona como punto de partida técnico y simbólico; *Negrito de Malambo* y *Sicuri* destacan por una energía rítmica y sentido colectivo en su desarrollo; *Quena y antara* y *Torito de Pucará* exploran la dualidad y el diálogo entre tradición y modernidad; mientras que *Tondero* actúa como cierre simbólico, un retorno a la ciudad natal del compositor mediante un imaginario sonoro construido desde su propia percepción cultural.

La decisión del compositor de publicar y/o componer esta obra en el último año de su gestión como director del Conservatorio Nacional de Música adquiere un valor simbólico dentro de su trayectoria artística y personal, pues puede interpretarse como una reafirmación de su vínculo con las raíces culturales de su país natal y, al mismo tiempo, como una síntesis de su pensamiento estético que se seguiría desarrollando hasta su último periodo compositivo.

Este estudio contribuye a una comprensión más amplia de la obra de Garrido-Lecca desde una perspectiva analítica que combina la observación técnica con una lectura contextual y, sobre todo, simbólica. Asimismo, la investigación propone el concepto de imaginario folclórico como una herramienta interpretativa útil para comprender cómo los

compositores latinoamericanos reinterpretan simbólicamente las tradiciones musicales dentro del lenguaje académico contemporáneo. Además, plantea la necesidad de continuar explorando la producción del compositor, en especial aquellas obras que ha reinterpretado o reelaborado a lo largo de su carrera, como en este caso específico la *Suite peruana* y *Poéticas*, ambas derivadas de la *Pequeña suite peruana para piano*. El estudio de estas piezas podría ofrecer nuevas perspectivas sobre el modo en que Garrido-Lecca concibe la identidad y la memoria sonora, revelando el recorrido de su pensamiento estético y su lenguaje musical a lo largo de su trayectoria.

Rol de autores CrediT

ENC	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

Agawu, K. (2004). How we got out of analysis, and how to get back in again. *Music Analysis*, *23*(2-3), 267–286. https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2004.00204.x

Aramayo Cordero, O. A. (2017). Orígenes de la diablada. *La Vida & la Historia*, (6), 93-97. https://doi.org/10.33326/26176041.2017.6.416

Arguedas, J. M. (1964). ¿Qué es el folklore? *Cultura y Pueblo*, (1), 10-11.

Ball-Camurdan, M. (2014). La quena: Herencia. *Surco Sur*, *4*(7), 16. https://doi.org/10.5038/2157-5231.4.7.15

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista Ciencias de la Danza*, (13), 25-46.

Che, P. (2022). *Piano works by Roberto Carpio, Celso Garrido-Lecca, and Carlos Valderrama: Rediscovering a Peruvian musical heritage* [Tesis doctoral, University of Georgia].

Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press. https://books.google.com.pe/books/about/A_Guide_to_Musical_Analysis.html?id=wwKreRHGoVUC&redir_esc=y

Cueto, R. (2002). El folclore imaginario. *Nosferatu. Revista de cine.* (41), 99-117.

D'Harcourt, R., & D'Harcourt, M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. OXY. (Trabajo original publicado en 1925)

Dorson, R. M. (1961). Folklore studies in England. *The Journal of American Folklore*, *74*(294), 302-312. https://doi.org/10.2307/538252

Flores, M. (2004). Implicaciones de los paradigmas de investigación en la práctica educativa. *Revista Digital Universitaria*, *5*(1), 2-9.

Garrido-Lecca, C. (2020). *Garrido-Lecca, Celso*. EAFIT Repository. https://repository.eafit.edu.co/items/639bdf56-4565-40e9-b854-128f6ebcf4ee

González, M. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, (17), 219-231.

Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, *45*(175), 10–18.

Ichuta, G. (2003). De la ciudad al campo: Sikuri-sikuriada. *Textos Antropológicos*, *14*, 87.

Iturriaga, E. (1994). Celso Garrido-Lecca: Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993). *La Casa de Cartón*, *2*(3), 28-35.

Lomax, A. (1976). *Folk song style and culture*. Transaction Publishers.

López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Vol. 1).

Martínez, M. (2002). La música como existencia real: Conversación con Celso Garrido-Lecca. *Lienzo*, (23), 87-105.

Moretti, E. (2017). Imaginary folklore in Southeastern Moravia. En I. Přibylová & L. Uhlíková (Eds.), *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (pp. 132–140). Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou.

Nagore-Ferrer, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur.*

Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois.

Nava Balcázar, P., González-Arratia López-Fuentes, N. I., Gurrola Peña, G. M. y Moysén Chimal, A. (2013). *Investigación cualitativa*.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *69*(223), 21-46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

Palmett Urzola, A. M. (2020). Métodos inductivo, deductivo y teoría de la pedagogía crítica. *Revista Crítica Transdisciplinar*, *3*(1), 36-42.

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.

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

Reyes, F. (2014). La simbología totémica del torito de Pucará. *Arqueología del Perú.* https://www.arqueologiadelperu.com/la-simbologia-totemica-del-torito-de-pucara/?print=pdf

Roel Pineda, J**.** (1990). *El wayno de Cusco*. Municipalidad de Qosqo. (Trabajo original publicado en 1959)

Sánchez Huaringa, C. D. S. (2015). Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de pan andina o la "antara". *Arqueología y Sociedad*, (29), 461–494. https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2015n29.e12241

Straus, J. N. (2016). *Introduction to post-tonal theory* (4.ª ed.). W. W. Norton & Company.

Tagg, P. (2018). *Fernando the flute (IV)* (4th ed.). The Mass Media Music Scholars' Press.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Toelken, B. (1996). *The dynamics of folklore*. Utah State University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt46nrng

Treitler, L. (1982). The present as history. *Musical Quarterly*, *68*(2), 177–192.

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX* [Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México].

Yep, V. (2018). "... Y hasta en el cielo, señor…" El tondero: Hacia una compresión de la dualidad del género. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, *2*(2), 13–27. https://doi.org/10.62230/antec.v2i2.44



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.
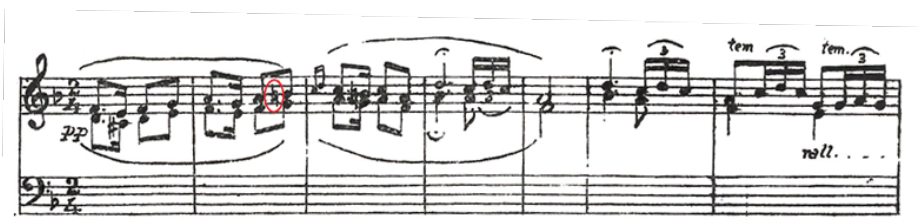
Algunas definiciones y ejemplos de recursos compositivos de la "tercera época"

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

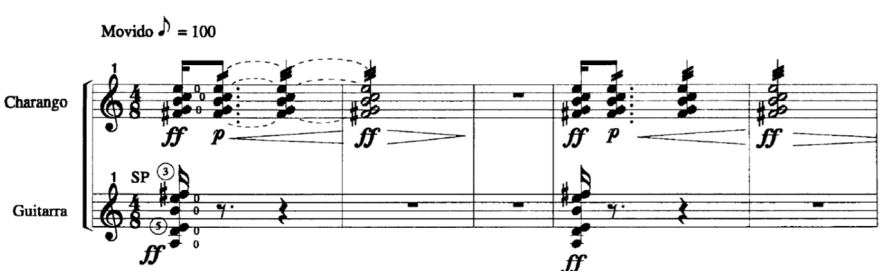
Introducción de "Melgar", resaltando el uso del modo mestizo



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*
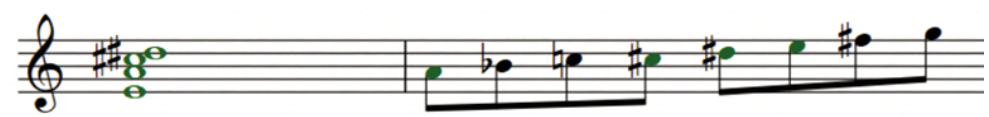


El "acorde místico" de Garrido-Lecca

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)*
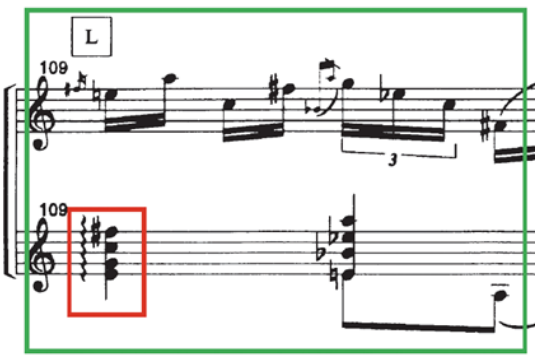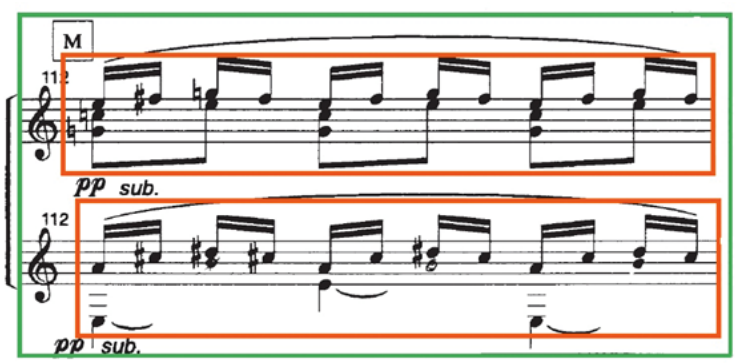
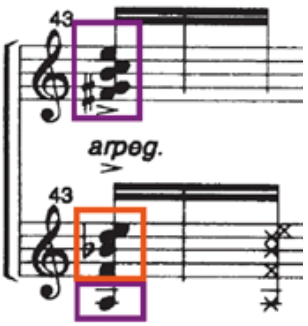


Figura 5
Dúo Concertante*, compás 112. Dos transposiciones distintas del acorde místico (en naranja) se superponen en un contexto de colección octatónica 0,1*



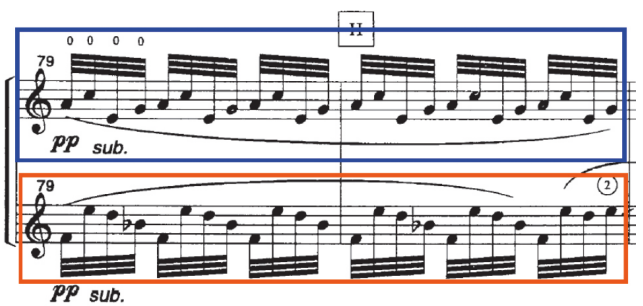
En la misma obra, el acorde místico también se yuxtapone a menudo con otras colecciones, como el acorde mestizo (c. 43) y la "pentatonía de cuerdas al aire" (c. 79).

Figura 6
Dúo Concertante*, compás 43*



Nota. Superposición de acorde místico y acorde mestizo.

Figura 7
Dúo Concertante*, compás 79*
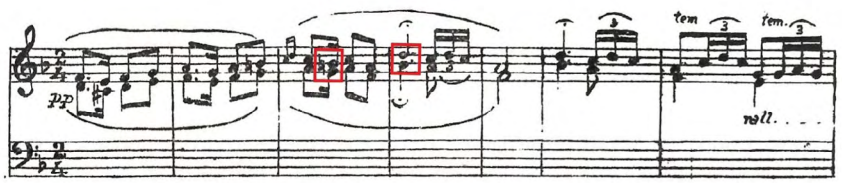


Nota. Superposición de acorde místico y "pentatonía de cuerdas al aire".

Las "terceras arequipeñas"
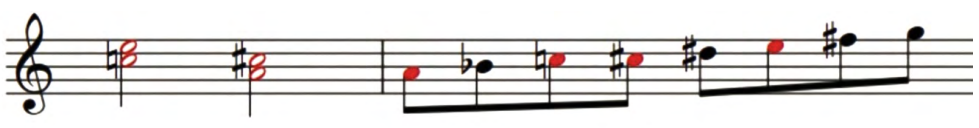
Identificadas por Gérard Béhague en su libro de 1979 (*Music in Latin America: an Introduction*) como una referencia a la tradición musical local de la provincia peruana de Arequipa, las "terceras arequipeñas" son un par de terceras mayores verticales, separadas a una distancia horizontal de una tercera 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).
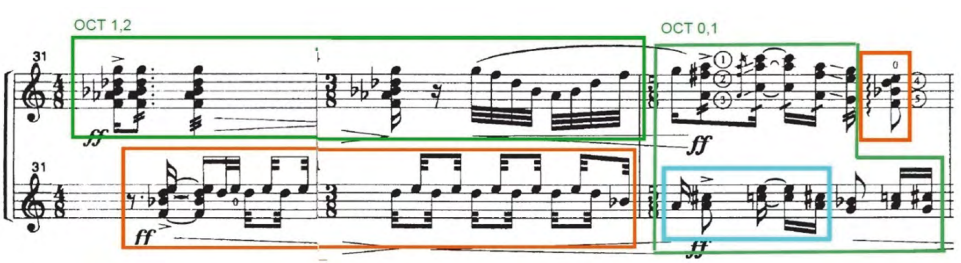
Figura 9
Las "terceras arequipeñas" y la colección octatónica



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

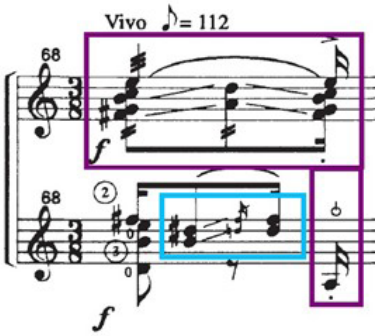
A continuación se presentan dos extractos del *Dúo Concertante* con anotaciones mías, ilustrando el análisis realizado por Carrizo. En éstas, se observa cómo Garrido-Lecca incorpora el recurso de las terceras arequipeñas dentro de un marco octatónico a gran escala y las yuxtapone a pequeña escala con 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
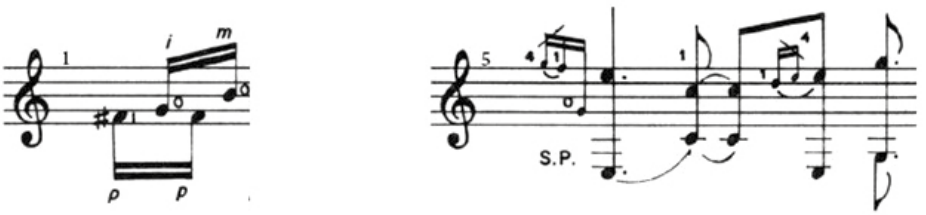
Como se mencionó en la introducción, *Simpay* obtiene su título de la palabra quechua para "trenzar". Como en el *Dúo Concertante*, se ve en esta obra que recursos típicamente andinos como el pentatonismo, el modo mestizo y las terceras arequipeñas están combinados o "trenzados" de formas complejas con 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.

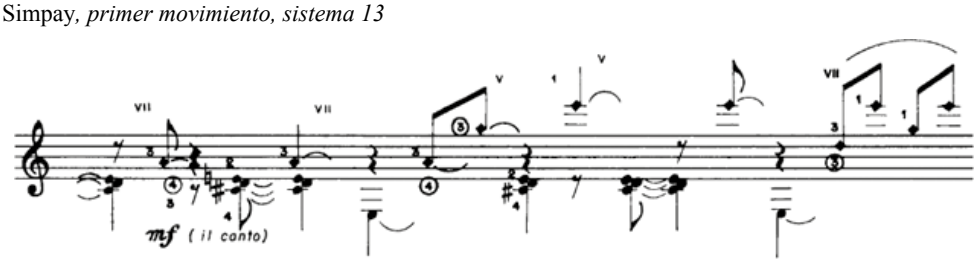
Figura 12
Primer tema ("trenzado") y segundo tema ("Ayacucho") del movimiento inicial de Simpay



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*
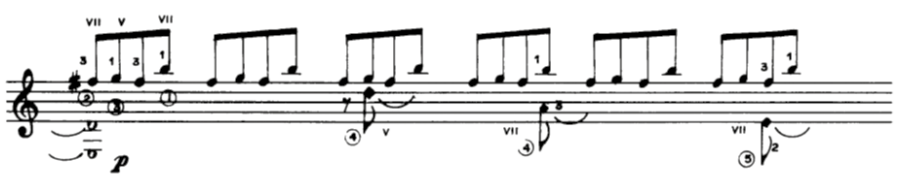


Una interpretación formal diferente podría describir esta segunda parte como un "segundo tema", debido a su prominencia formal y el claro contraste colorístico que crea con respecto a la primera parte. Aunque no hay aquí un verdadero "material temático" en un sentido clásico, el mundo sonoro creado por 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.
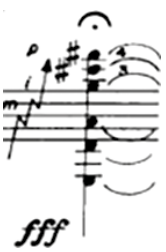
El papel del modo mestizo en el desarrollo del primer tema ("trenzado")
Como discutimos anteriormente, el modo mestizo y su verticalización en una sonoridad de siete notas fue de importancia recurrente en el *Dúo Concertante*. En el movimiento inicial de *Simpay*, este modo (en su mayor parte) no se 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.

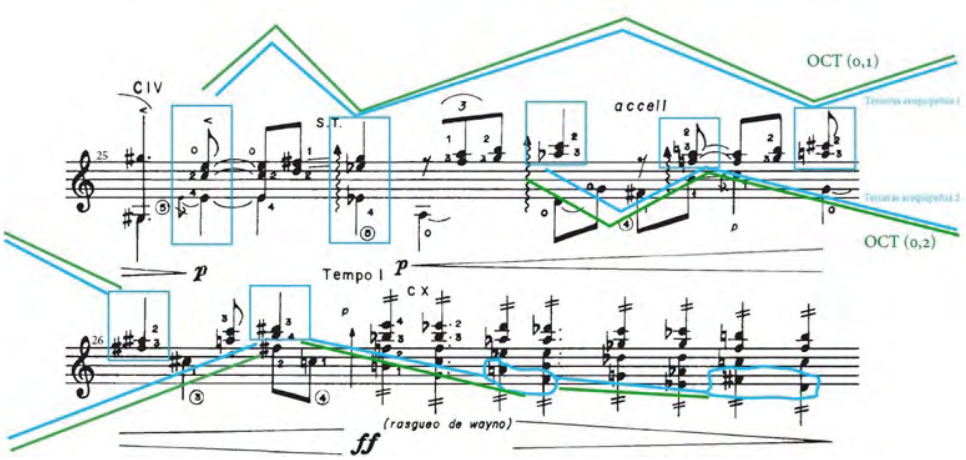
Cuando el tema "Ayacucho" (que está basado en una sencilla tríada de *do* mayor) ocurre por primera vez, es seguido por un pasaje octatónico y, poco después, retorna

(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*
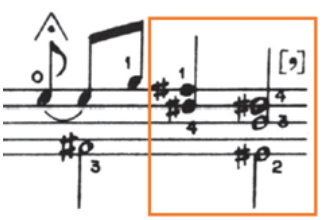


Nota. Diferentes instancias de terceras arequipeñas (en celeste) son transpuestas por intervalos de tercera menor hasta completar dos colecciones octatónicas superpuestas.

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*

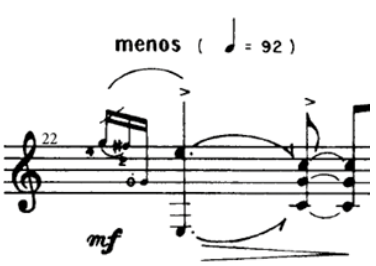


Nota. Resaltando el acorde místico.

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



Zoila Vega Salvatierra
(Arequipa, 1973)

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

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

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

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

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

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

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

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

CC BY NC ND

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

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

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

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

1. Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para Holzmann

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El mismo compositor describe así su experiencia en 1984:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a. El tratamiento melódico

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

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

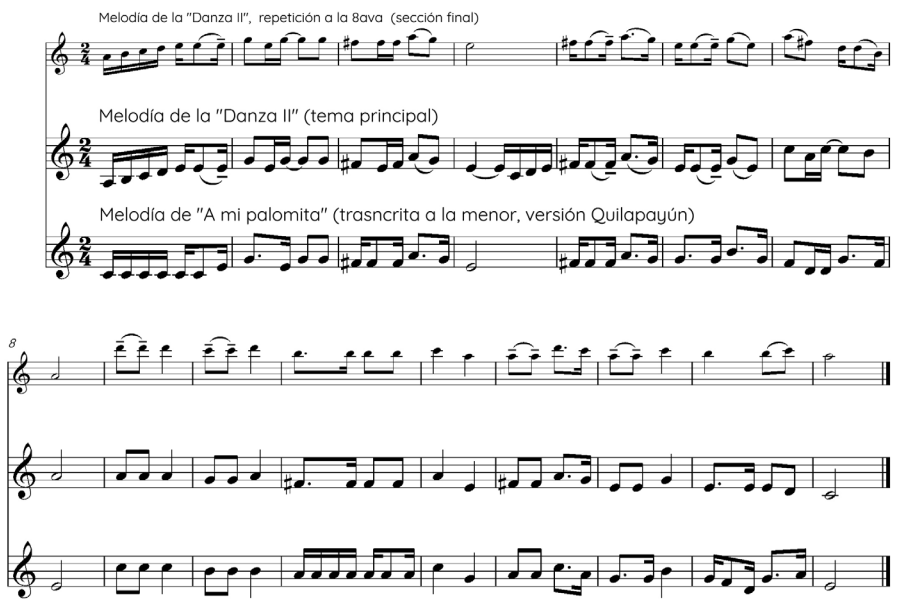
Las citas musicales tienen, a su vez, una serie de reelaboraciones, intercambios y aprovechamiento de recursos cuya singularidad hace que valga la pena detenerse en ellos. Por lo tanto, me referiré primero a los movimientos que emplean referencias identificables (Danzas II y III) y luego a aquellos que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

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

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

Figura 1

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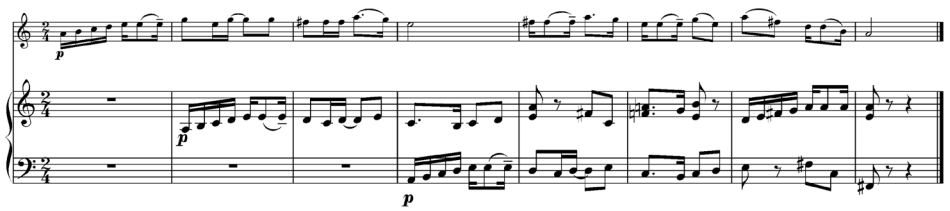


Nota. Se emplea la transcripción, subida por Lorna Palma Álvares: https://es.scribd.com/document/635807934/A-mi-palomita

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

Figura 2

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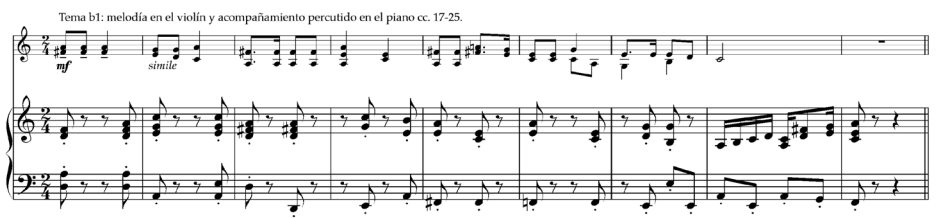


Más adelante, para resaltar el estribillo y contrastarlo con la melodía inicial, prefiere una serie de escrituras de acordes para darle mayor fuerza y énfasis. En el primer caso, la melodía es confiada al violín con acompañamiento de piano (Figura 3a); en el segundo ocurre a la inversa (Figura 3b) y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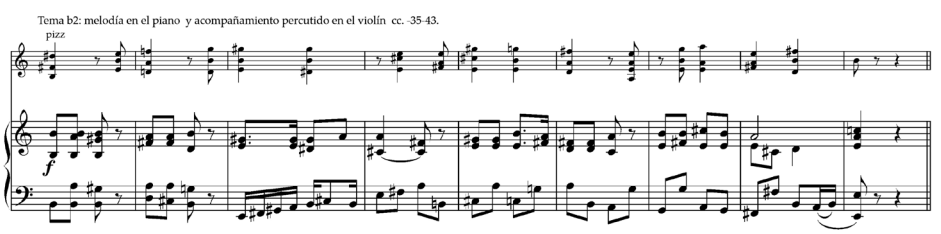
Figura 3

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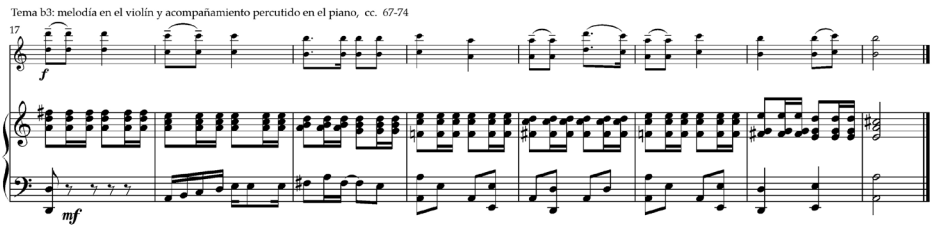
3a



3b



3c



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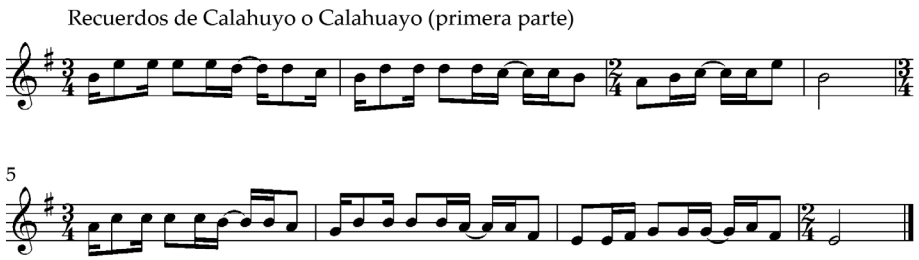
Véase que los acordes presentan algunas notas ajenas que aumentan la sensación de rudeza y tensión y que, en las tres ocasiones, una cita breve y sutil de la primera melodía, sea en la voz superior o grave del piano, enlaza ambos temas y le confiere unidad y coherencia al movimiento.

En la Danza III la melodía está tomada, según la editorial, de una canción andina conocida como "Recuerdos de Calahuayo". Una indagación más profunda llevó a un conflicto nominal sobre el verdadero título de la canción. En la colección de Miguel N. Anglés, un antiguo hacendado de Puno avecindado en Arequipa (Torres, s.f.), el título se conserva como *Calahuyo,*(Colección Miguel Anglés, 2022) un huayno pandillero recopilado por el mismo Miguel que hace referencia a la hacienda de propiedad de su familia. Según el testimonio de su propio nieto, Miguel recogió la melodía y creó la letra que entona el grupo Cumbres cuyo texto no he podido transcribir del video que contiene su versión (grupo Cumbre 2018) Otros grupos, como Los Incas, también grabaron la canción bajo este título en 1973 (Los Incas, 2021). De acuerdo con el músico e investigador de música altiplánica Pedro Rodríguez Chirinos, se trataría de una melodía tradicional que, en su opinión, proviene de las zonas de Quiabaya, en la provincia de Larecaja, o Charazani, en la provincia de Bautista Saavedra, ambas ubicadas en el departamento de La Paz, Bolivia, cerca a la orilla oriental del Lago Titicaca, y basa su suposición en el estilo de siku de esta melodía que él menciona como khantu (P. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2025).
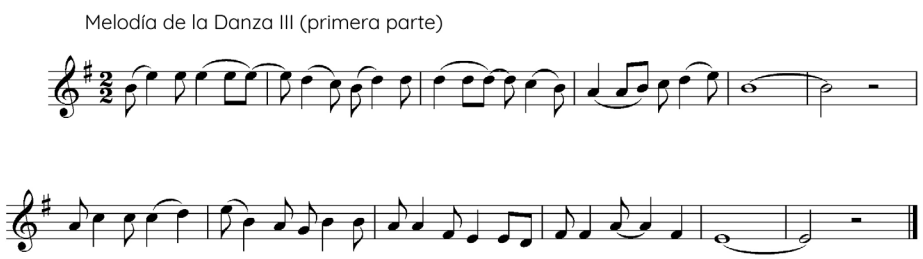
En este movimiento, Garrido-Lecca emplea recursos muy diferentes a los utilizados en la Danza II. También está dividido en tres secciones, una de exposición, otra de contraste y una tercera de reexposición. En la primera, donde se presenta la melodía original, el compositor recurre a la técnica de la aumentación para crear una unidad rítmicamente contrastante con los otros movimientos, un tipo más lento, más cadencioso (véase Figuras 4a y 4b).[12] En cambio, en la segunda parte de la melodía, Garrido-Lecca la transporta a *do* menor, pero con modificaciones significativas en la escritura rítmica (véase Figuras 4c y 4d). Nuevamente, se observa la aplicación de las recomendaciones de Holzmann sobre el transporte de los motivos melódicos y el juego de alturas de los materiales originales para romper la monotonía de un solo registro.

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

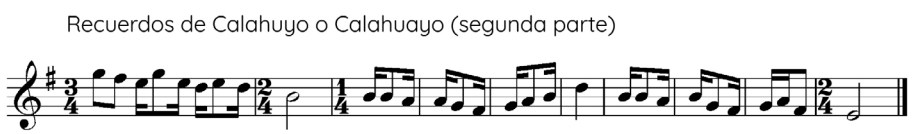
4a - Melodía de "Recuerdos de Calahuayo"[13]



4b - Melodía en la Danza III cc.
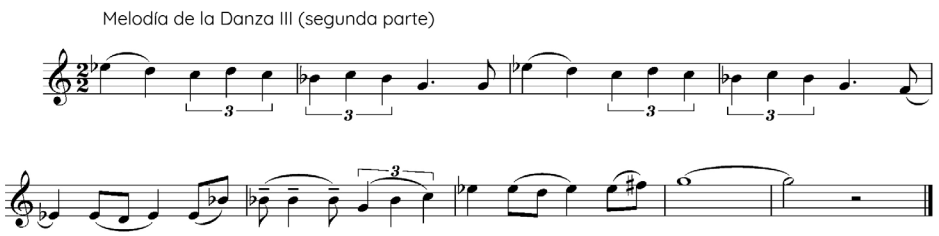


4c - Segunda parte de la melodía de "Recuerdos de Calahuayo"
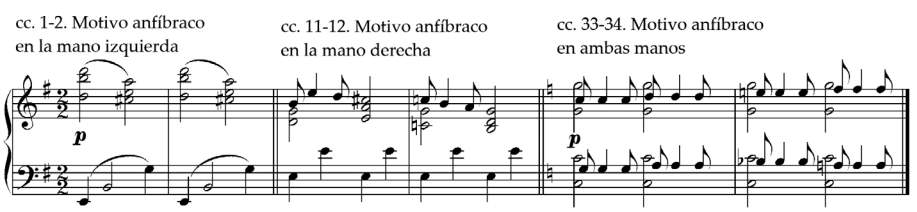


12. Este es el único movimiento rítmicamente contrastante de esta versión. En la adaptación para orquesta, Garrido-Lecca incluye un quinto movimiento lento entre la primera y segunda danza. Por el contrario, la versión para flauta y guitarra de 1999 conserva los cuatro movimientos originales de la versión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

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



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

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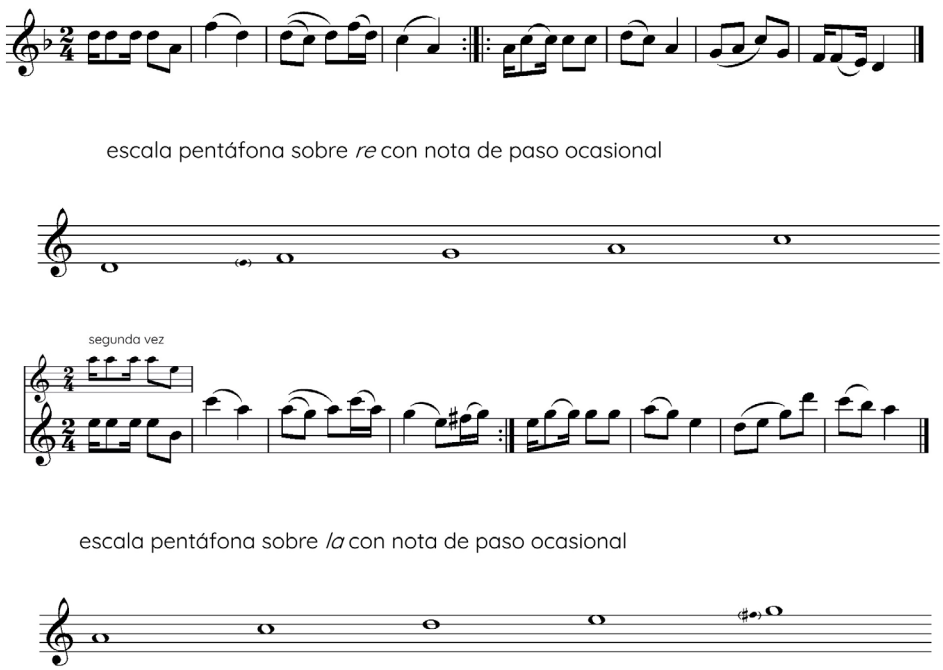


En cambio, las Danzas I y IV ponen en juego lo que el mismo Garrido Lecca llama en la entrevista citada líneas arriba "folclore imaginario" y crea nuevos elementos melódicos que le sirven de punto de partida para jugar con una serie de recursos técnicos alrededor de motivos muy sencillos.

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

Figura 6

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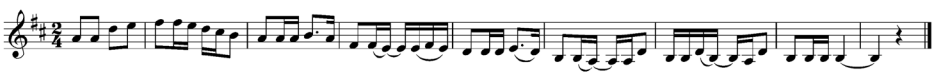


Esta es una de las sugerencias de Holzmann, a la que se hizo referencia líneas arriba, sobre la forma de tratar las melodías pentáfonas sin caer en lo que llamó "monotonía": el transporte de la melodía original a varios centros tonales. En seguida veremos cómo Garrido-Lecca aplica la misma estrategia,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

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

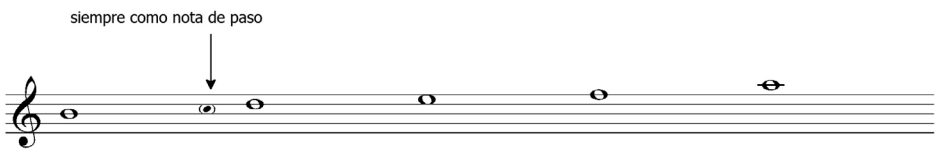
En la Danza IV, Garrido-Lecca recrea una melodía a partir de algunos motivos empleados en las anteriores, especialmente variación de combinaciones de corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas. En dicha melodía, juega con los centros tonales para lograr mayor diversidad y riqueza del material melódico.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

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



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

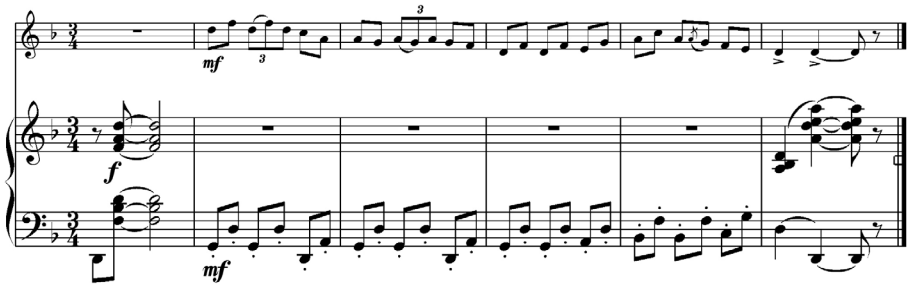
Figura 8
Escala pentáfona de la melodía de la Danza IV



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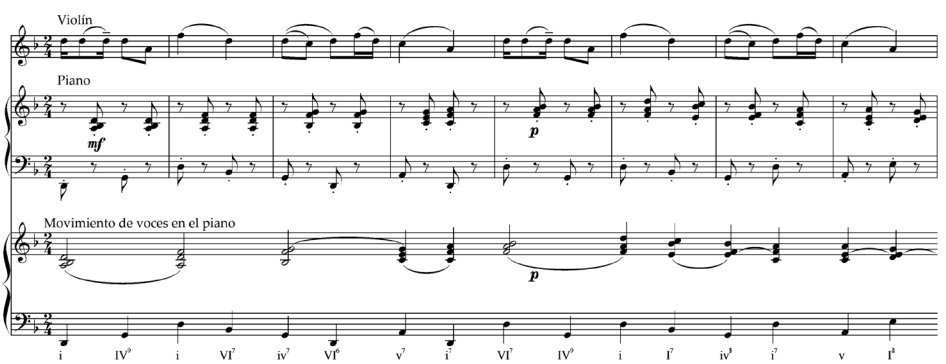
Es en la dimensión armónica y polifónica donde Garrido-Lecca ensaya una diversificación de recursos que se alternan entre los más sencillos y los más elaborados. Por ejemplo, en la Danza I, el primer acorde presenta la tónica con el sexto grado añadido, lo que crea una sensación de inestabilidad. A continuación,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

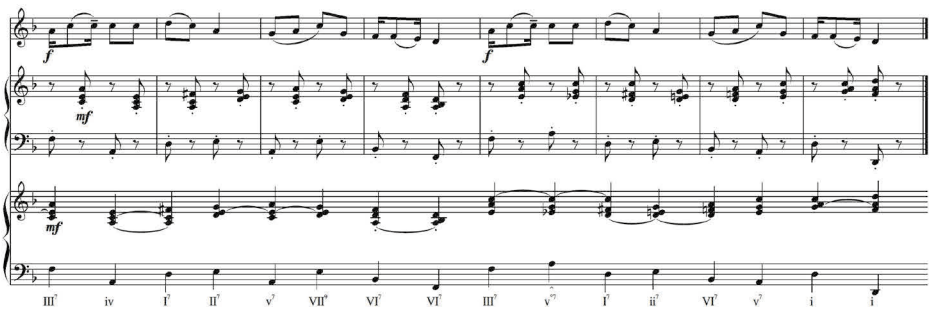
Figura 9
Introducción de la Danza I, cc. 1-6



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

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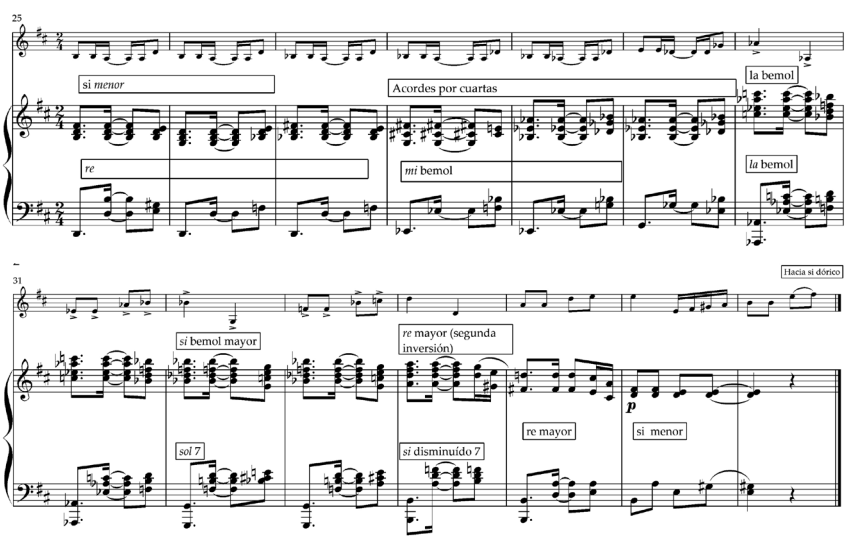




Nota. El último sistema muestra el movimiento de las voces y el cifrado de acordes para mostrar la progresión armónica.

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

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

Figura 11

"Danza IV" cc, 25-38
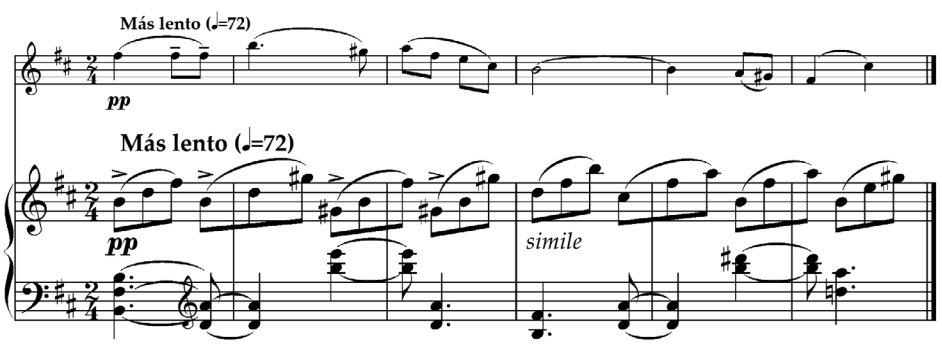


Como se observa, Garrido-Lecca combina una escritura armónica compleja y alterna momentos de tensión y distensión armónica con acordes diferentes que tienen en común las notas de la melodía. Esto mantiene una sensación de conexión, aunque ambas manos vayan por distintos senderos armónicos. Esta estrategia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

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

Figura 12

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

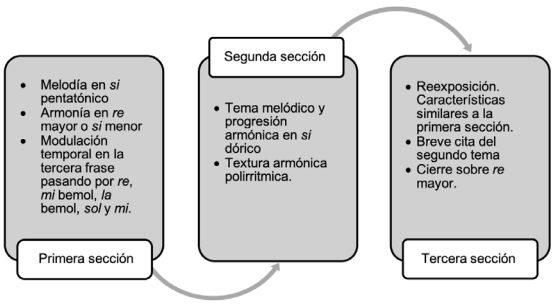


Esta sección plantea desafíos específicos a los intérpretes que a veces se pasan por alto en una lectura analítica. Como ha señalado el pianista Diego Puertas, en el patrón de la mano derecha, es la primera nota del conjunto la que lleva mayor énfasis, y así se evita una falsa acentuación del agudo.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

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

Figura 13

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. A modo de cierre

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

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

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

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

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

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

Rol de autores CrediT

ZVS	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por la autora de este trabajo.
Conflicto de interés	La autora declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, *Trío para un nuevo tiempo* y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista musical chilena*, *69*(223), 21-46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

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

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

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

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

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

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

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena*, *55*(196), 7-26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

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

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

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

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

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

CODA

Reseñas

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

Jonathan García Arias. (2024). *El saxofón en el Perú, Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.* Lima, Fundación PERUSAX.

Aurelio Tello
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

Es un hecho incontrovertible que el saxofón, esa suerte de clarinete de metal que inventó Adolphe Sax hacia la década de 1840, encontró su lugar propio en agrupaciones distintas a la orquesta sinfónica. Lo acogieron las bandas de armonía, las orquestas de baile, las bandas militares, los conjuntos de jazz y en el siglo XX se volvió uno de los instrumentos de mayor alcance y difusión. En el caso de nuestro país, el saxofón ha alcanzado la condición de instrumento tradicional por estar ligado a diversas expresiones folclóricas, al extremo de que su sonoridad –la de la familia completa de saxofones– ha tipificado a algunas de ellas, como las que se cultivan en el Valle del Mantaro.

La perentoria necesidad de conocer cómo ocurren los hechos musicales en nuestro país ha llevado al saxofonista Jonathan García Arias a llevar adelante una investigación sobre su instrumento, del cual es un conocido virtuoso. Con el apoyo de la Universidad Nacional de Música "Daniel Alomía Robles" de Huánuco, desarrolló un proyecto que, al final, entrega conocimientos que se tornan indispensables para construir una idea integral de la música en el Perú, volcados en el libro que aquí se comenta.

El saxofón en el Perú, Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX está organizado en tres capítulos, una Introducción, unas Conclusiones y una Recomendación. En el primero aborda el contexto musical del Perú después de la colonización, cómo se desarrolló la música militar en Europa primero y en el Perú después, y como sucedió la actuación de las bandas durante la Guerra del Pacífico. El segundo capítulo sirve para hacer un trazo histórico del saxofón, desde sus orígenes hasta su aceptación como recurso imprescindible para la formación de bandas militares. El capítulo tercero está dedicado a ver el papel que este instrumento ha representado y representa en las bandas del ejército peruano y la decisiva presencia del músico filipino José Sabas Libornio Ibarra para la inserción del saxofón en la música de nuestro país.

Como citar: Tello, A. (2026). Jonathan García Arias. (2024). *El saxofón en el Perú, Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX*. Lima, Fundación Perusax. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(2), 327-329.

CC BY NC ND

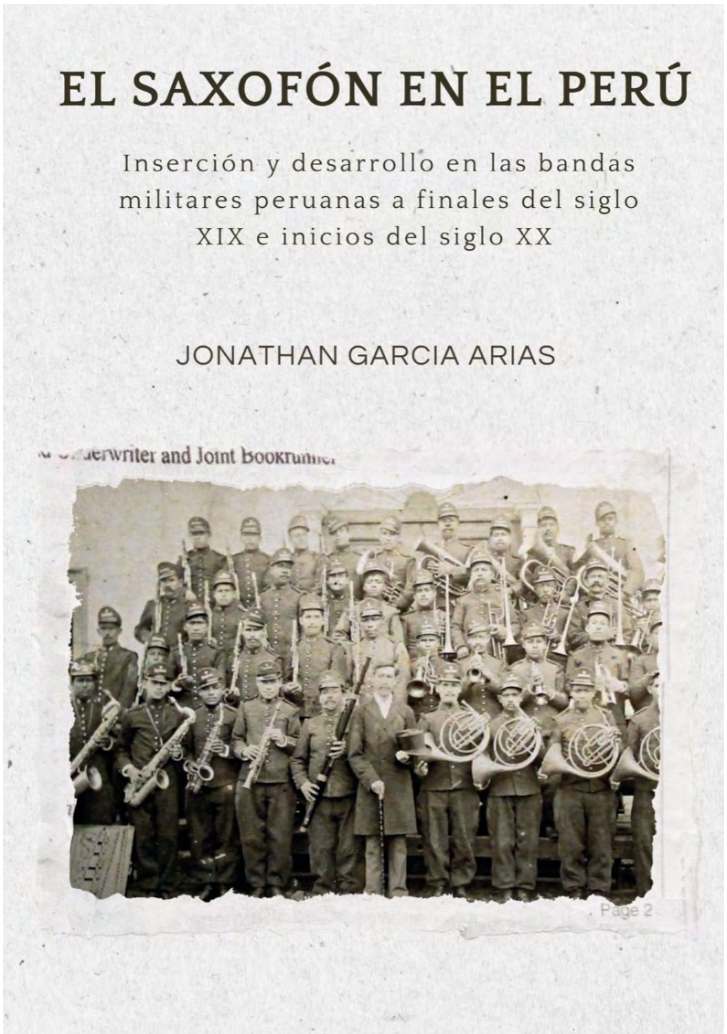
Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.319

En sus ciento diez páginas, el libro de Jonathan García revela cómo se traza un proyecto de investigación acotado a un punto específico, demuestra que no es posible investigar sin la consulta de fuentes primarias y secundarias –sobre todo en estos tiempos en que nadie quiere parecer positivista– y enseña que se hace investigación para aportar conocimientos que no teníamos. En el planteamiento del problema, el autor se hace una pregunta clave: "¿Cuál es la historia del saxofón en las bandas militares en el Perú a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX?". De ésta, desprende las preguntas secundarias que derivan en objetivos específicos: "¿Cuál es el contexto histórico de las bandas militares del Perú en el siglo XIX? ¿Cuándo se integró el saxofón en las bandas militares del Perú? ¿Quiénes son los saxofonistas que generaron mayor influencia en las bandas militares en el Perú a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX?".

En la Introducción, el autor explica la relevancia social de su libro, ya que "busca mejorar y sumar a la calidad de trabajos de investigación actuales". Asimismo, afirma que "este trabajo contiene valiosa información histórica sobre el proceso del saxofón y sus inicios en las bandas militares en el Perú". En efecto, tras la lectura del libro, nos encontramos ante un estudio de gran nivel y que ofrece información de primera mano, que agrega conocimiento a lo que ya sabíamos hasta el momento en que se realizó la investigación y abre una ruta por la cual tendrían que transitar futuros proyectos musicológicos. Un aspecto que enriquece el trabajo de García es su estado del arte, es decir, la revisión de antecedentes que abordan al saxofón como objeto de estudio. Para este apartado, se acerca a trabajos nacionales e internacionales, de Europa y América, a fin de establecer las conexiones entre el Perú y el mundo.

Hablando del contenido, hay aspectos significativos que constituyen notables aportes al conocimiento que teníamos de la música en nuestro país: el papel de los músicos durante la guerra con Chile, por ejemplo, auscultado en el primer capítulo; o el desarrollo técnico del saxofón y su papel en las bandas militares, en el segundo capítulo; o, acaso lo más importante del libro, la enriquecedora presencia de José Sabas Libornio en la música peruana, contratado por el gobierno de Nicolás de Piérola en 1896. A Sabas se le debe la composición de la Marcha de Banderas que se toca en todas las ceremonias oficiales donde se saluda al pabellón nacional y la autoría de la marcha que acompaña la procesión del Señor de los Milagros. El tercer capítulo agrega información gráfica donde se ve a Sabas Libornio al frente de las bandas de las cuales fue director.

La consulta en archivos públicos y privados y la adecuada hermenéutica de los documentos que Jonathan García tuvo a la vista, hizo posible que el investigador llegara a conclusiones precisas y puntuales sobre un instrumento como el saxofón, que ya forma parte indesligable de los hechos sonoros que ocurren en un país tan diverso como el Perú.


EL SAXOFÓN EN EL PERÚ
Inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX
JONATHAN GARCIA ARIAS

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

Tomás de Torrejón y Velasco: *La púrpura de la rosa.* (1976). Robert Stevenson, editor. Lima, Instituto Nacional de Cultura / Organización de Estados Americanos.

Aurelio Tello
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

En marzo de 1976, (han transcurrido 50 años) el entonces Instituto Nacional de Cultura del Perú apoyó el proyecto que un lustro antes había iniciado la Biblioteca Nacional del Perú para dar a conocer la que constituye la ópera más antigua de nuestro continente: *La púrpura de la rosa*, del maestro de capilla de la catedral de Lima, Tomás de Torrejón y Velasco, con libreto de Pedro Calderón de la Barca. Los manuscritos de esta obra habían sido encontrados en el Fondo Reservado de la BNP en 1944, después del incendio que asoló a esta institución un año antes.

Los manuscritos de Torrejón (MS C1469 de la BNP) se conservan en notación mensural, lo que demandó un trabajo paleográfico que se encomendó al eminente musicólogo Robert Stevenson, quien ya había dado a conocer fragmentos de la obra en su libro *Music of Peru* (1960). Su aparición significó un paso gigantesco en el conocimiento de la música de la época virreinal y un aporte importante para el estudio de la música vinculada al drama en el Perú barroco. Stevenson, además, contextualizó la creación de esta obra en el marco general de las comedias escritas en el mundo hispanoamericano entre los siglos XVII y XVIII y dejó sentadas las bases para posteriores trabajos de investigación en torno a la música para el teatro.

La publicación comprende una Nota inicial de Estuardo Núñez, a la sazón Director de la Biblioteca Nacional, quien comenta sobre el proyecto editorial que se propuso tras el descubrimiento de los manuscritos. Sigue una Nota introductoria escrita por Javier Malagón Barcelo, Director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, que pormenoriza aspectos de la biografía de Stevenson y resalta el papel difusor de los bienes culturales de los países de nuestra región por parte de la OEA. Del Prefacio se encargó el director de orquesta Guillermo Espinosa, Jefe de la Unidad Técnica de Música y Folklore de la OEA. Allí precisó la labor que desempeñaron diversos directores de la Biblioteca Nacional, entre ellos Jorge

Como citar: Tello, A. (2026). Tomás de Torrejón y Velasco: *La púrpura de la rosa.* (1976). Robert Stevenson, editor. Lima, Instituto Nacional de Cultura / Organización de Estados Americanos. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 331-333.

CC BY NC ND

https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.320

Basadre que integró el manuscrito a los bienes bibliográficos que preserva la BNP y Estuardo Núñez, que materializó la gestión editorial de la obra. Asimismo, da cuenta del trayecto performático de fragmentos de la ópera en ciudades como Moscú, Madrid y Viena y de la grabación en disco de algunas escenas que realizó el director Roger Wagner.

Ya en el plano propiamente musicológico, Robert Stevenson incluyó en esta edición su artículo "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII". La valoración que hace del papel que cumplieron libretistas como Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, coloca al imperio español y a sus colonias en el primer plano de producción operística del Siglo de Oro. También da cuenta del alto de realización escénica que llevaron a cabo escenógrafos como Cósimo Lotti. Asimismo, habla de la proyección de las obras escénicas calderonianas que pasaron del siglo XVII al XVIII a través de compositores como José Peyró. En un acápite, aprovecha de resumir el argumento de la historia que cuenta La púrpura de la rosa: la fábula de los amores de Venus y Adonis y los celos de Marte. El artículo de Stevenson hace un recuento historiográfico de las investigaciones publicadas en torno al teatro de Calderón de la Barca y aborda el aspecto de los elencos encargados de la representación de obras como *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan* y del instrumental empleado en el teatro.

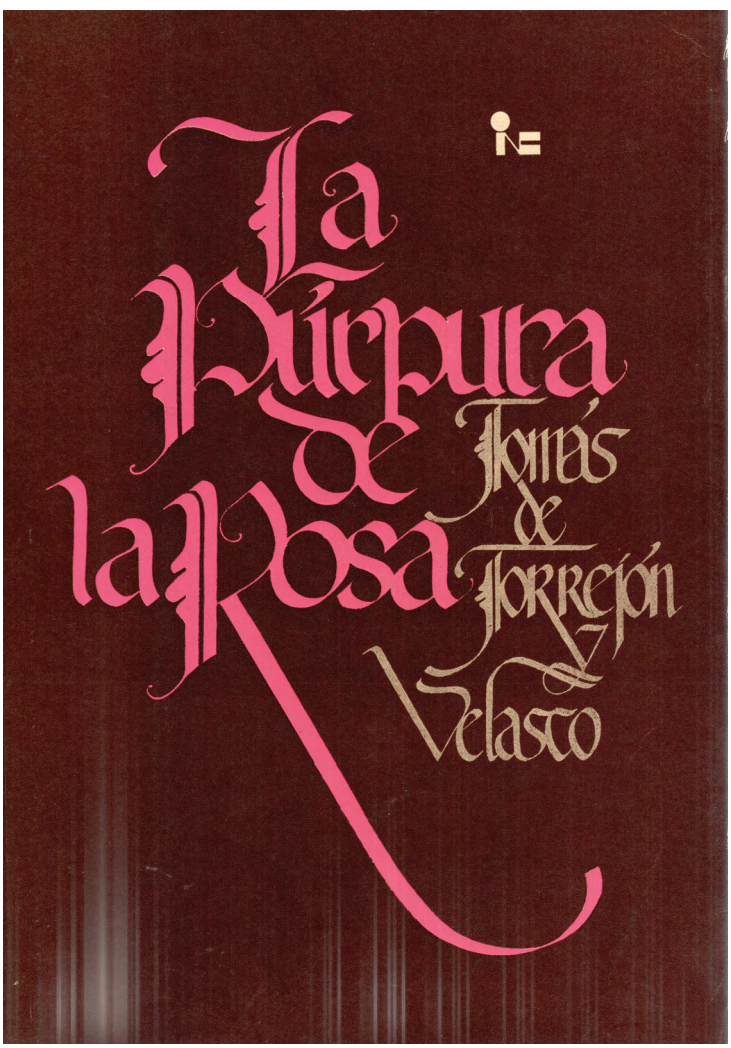
Un segundo aporte de Stevenson es el capítulo dedicado a los "Orígenes del teatro lírico peruano". En él cita nombres de obras, autores, intérpretes y teatros a lo largo del siglo XVII peruano, destacando la presencia de Lucas Ruiz de Ribayaz en la Lima colonial. Un apartado notable está dedicado a la figura del compositor de *La púrpura*…, Tomás de Torrejón y Velasco. Todo lo que podía saberse de este notable maestro español avecindado en el Perú desde 1667, cuando formó parte del séquito del virrey Pedro Antonio Fernández de Castro y Andrade, X conde de Lemos, está recogido en esta edición de la ópera, incluyendo su catálogo de obras. Otro apartado es el de "Otras producciones de música teatral en 1689-1720", donde las figuras notables son Lorenzo de las Llamosas, autor de una zarzuela *También se vengan los dioses* y Roque Ceruti, maestro de capilla de la catedral de Lima e introductor del estilo italiano en el Perú. Por último, hay una sección dedicada al siglo XVIII, donde la presencia de Bartolomé Massa resulta notable por la actividad teatral que desplegó en tiempos del virrey Amat y Juniet. Stevenson aprovecha de entregar datos sobre la música en la Audiencia de Charcas y en la ciudad del Cusco. Finalmente, hay unas páginas dedicadas a una reseña codicológica del manuscrito de *La púrpura*…, con descripciones de diverso tipo, como las partes que sobreviven, la notación, el cifrado en el acompañamiento, la *semitonia subintellecta*, las tonalidades y pequeños apuntes sobre la loa, que se canta previa a la ópera. El estudio de Stevenson está publicado también en inglés, lo que facilitó su consulta en ámbitos no hispanos.

El resto de la edición es el dibujo musical, en notación moderna, aunque manuscrita, de la música de la ópera, que empieza con la Loa a Felipe V y sigue con la comedia que cuenta la fábula mitológica de Marte, Venus y Adonis. Stevenson recogió fielmente lo que ofrecen los manuscritos: las partes cantadas, a solo o en coro, y el acompañamiento dispuesto como una línea de bajo instrumental, con realización del continuo en la Loa, pero sin ella en la ópera.

Cincuenta años después de esta publicación podemos ver que la repercusión que tuvo fue enorme: Despertó el interés de la comunidad musical dedicada a la música antigua por interpretar no sólo la ópera, sino otras transcripciones de música catedralicia, conventual o profana de América Latina; planteó problemas de interpretación porque este tipo de manuscritos están desprovistos de indicaciones de tempo, dinámica, agógica, ornamentaciones que los cantantes y músicos del siglo XVII resolvían en función de una tradición aprendida

desde la oralidad; también tuvo incidencia en torno a cómo efectuar una transcripción en notación moderna en relación al compás de proporción sesquiáltera, traducida por lo general en compás binario compuesto y no en un compás simple ternario; un aspecto igualmente destacado fue el de la aplicación del texto ya que implicaba una toma de decisión: o se hacía de manera diplomática o se hacía de manera normalizada, pero además decidiendo si debía haber o no una estricta correspondencia entre los acentos prosódicos y los musicales.

Cinco décadas después se han hecho diversas ediciones de esta ópera, tanto para proyectos escénicos como discográficos, pero, sin ninguna duda, la que hizo el doctor Stevenson fue crucial dado que abrió el sendero por el que han transitado musicólogos como Bernardo Illari, Louise Stein, René Clemencic, Josep Sobrer, Víctor Rondón, Alejandro Reyes y yo mismo, que subí a escena la ópera completa en 1991 en la Ciudad de México y que 35 años después la dirigiré en el Teatro Segura de Lima.



Junio 2026 – Lima, Perú

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156-164 - Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Página web: www.tareagrafica.com
Teléfono: (01) 244-6647
Junio 2026 Lima - Perú

***Antec**: Revista Peruana de Investigación Musical*, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música del Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre la música, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana. Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que *Antec* presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.

Universidad Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación

Av. Emancipación 180. Cercado de Lima, Perú. Tel.: (+511) 426 9677, Anexo 2162
E-revista: revistas.unm.edu.pe E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe