



CELSO GARRIDO-LECCA

SÍNTESIS MUSICAL DE DOS PUEBLOS

NELSON NIÑO VÁSQUEZ



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE VALPARAÍSO
VICE RECTORÍA ACADÉMICA

Perú⁴⁵⁴; Instituto de Arte Contemporáneo de Lima⁴⁵⁵; Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina⁴⁵⁶; Sala La Musiquería de Buenos Aires⁴⁵⁷; Sala Isidora Zegers de la Universidad de Chile (homenaje a la pianista Elvira Savi)⁴⁵⁸; Sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile⁴⁵⁹; Sala Isidora Zegers (quinta temporada de conciertos)⁴⁶⁰; Centro Cultural ESAN de Lima⁴⁶¹; Gewölbekeller de Stadtbücherei de Weimar, Alemania⁴⁶²; Tercer Festival de Guitarra de Montevideo, Uruguay⁴⁶³; Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile⁴⁶⁴; Sala Isidora Zegers (Presentación del CD *Simpay*)⁴⁶⁵; Universidad Arcis, Santiago de Chile⁴⁶⁶; Goethe-Institut, Santiago de Chile⁴⁶⁷; Iglesia Parish de Santa Ana, Táchira, Venezuela⁴⁶⁸; Sala Máster, Radio Universidad de Chile⁴⁶⁹; y Sala Isidora Zegers (homenaje a Garrido-Lecca).⁴⁷⁰

⁴⁵⁴ "Música de Celso Garrido-Lecca y Pedro Humberto Allende en Perú", *Revista Musical Chilena* 190 (julio-diciembre 1998): 96.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ver "Allende y Garrido-Lecca en Buenos Aires", *Revista Musical Chilena* 190 (julio-diciembre 1998): 96-97.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 191 (enero-junio 1999): 94.

⁴⁵⁹ "Biblioteca Nacional", *Revista Musical Chilena* 191 (enero-junio 1999): 90.

⁴⁶⁰ "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 191 (enero-junio 1999): 94.

⁴⁶¹ "Orlandini interpretó a Garrido-Lecca en Lima", *Revista Musical Chilena* 192 (julio-diciembre 1999): 100.

⁴⁶² "Giras del guitarrista Luis Orlandini y del Cuarteto de Guitarras de Chile", *Revista Musical Chilena* 194 (julio-diciembre 2000): 107-108.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 195 (enero-junio 2001): 80-81.

⁴⁶⁵ "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 200 (julio-diciembre 2003): 117.

⁴⁶⁶ "Otras salas y recintos", *Revista Musical Chilena* 201 (enero-junio 2004): 104.

⁴⁶⁷ "Instituto Goethe", *Revista Musical Chilena* 201 (enero-junio 2004): 99-100.

⁴⁶⁸ Ver "Luis Orlandini en giras por Europa y Sudamérica", *Revista Musical Chilena* 201 (enero-junio 2004): 110.

⁴⁶⁹ "Universidad de Chile, Sala Master de Radio Universidad de Chile", *Revista Musical Chilena* 204 (julio-diciembre 2005): 112.

⁴⁷⁰ "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 206 (julio-diciembre 2006): 110-111.

Tabla 7.1. Resumen de *Simpay* para guitarra sola de Celso Garrido-Lecca.

1er mov. <i>Agitado</i>	2do mov. <i>Calmo, sin rigor</i>	3er mov. <i>Rústico con vigor</i>
Presentación de varios elementos musicales asociados con la guitarra andina.	El "acorde místico" de Garrido-Lecca es presentado por primera vez.	Se utiliza un patrón de afinación específico de la tradición ayacuchana.
El "Modo B, menor" pentatónico y el "Modo Aa mayor" mestizo son claramente identificables.	Ritmos sincopados predominan a lo largo del movimiento.	Énfasis en acordes percusivos señalados bajo la indicación de "tambora".

Dúo Concertante para charango y guitarra

El dúo de charango y guitarra es ya un ensamble estándar en la tradición musical andina mestiza. En 1966, el trío Domínguez-Favre-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 2001.⁴⁷¹

"Mis llamitas" revela un diálogo constante entre charango y guitarra. Entre otras características esta pieza exhibe varios cambios de tempo, el uso de calderones que introducen pausas entre las diferentes secciones de la composición, el uso de trémolos rápidos en la primera cuerda de ambos instrumentos, la presentación de melodías pentatónicas por parte de la guitarra y el charango, el uso de *glissandos* y *acciaccaturas*. En particular, el charango evidencia algunas de sus características idiomáticas más sobresalientes como el rasgueo rápido y prolongado ("trémolo rasgueado") y una versión resumida de esta misma herramienta técnica conocida como "repique",⁴⁷² desde el punto de vista melódico, el charango presenta temas en cuartas y terceras paralelas. En la pieza aludida, Cavour y Domínguez dejan un espacio libre para el desarrollo de la guitarra y utilizan acordes percusivos (tamboras) en el acompañamiento del charango.

⁴⁷¹ Durán y Pedrotti, *Método de charango*, 113-119.

⁴⁷² Durán y Pedrotti, *Método de charango*, 62-63.

En 1991, Celso Garrido-Lecca compuso su *Dúo concertante* para charango y guitarra. Aunque la partitura publicada fue dedicada al virtuoso charanguista chileno Ítalo Pedrotti, quien estrenó la obra, debe mencionarse que Garrido-Lecca no compuso esta pieza con algún intérprete en mente. De acuerdo con el propio Pedrotti, fue el musicólogo chileno Rodrigo Torres quien sirvió de puente entre compositor e intérprete, una vez que la obra estaba ya concluida. Pedrotti había tenido una experiencia previa el 15 de octubre de 1989 estrenando otro dúo para guitarra y charango llamada *Ileana* escrita por el compositor chileno Vladimir Wistuba-Álvarez.⁴⁷³ Cuando Pedrotti se enfrentó por primera vez a la partitura de Garrido-Lecca, se sintió absolutamente impresionado, pues nunca había visto una pieza tan virtuosa escrita para charango; ella demandaba no solo una técnica superior en el instrumento, sino también un alto nivel de conocimientos en lectura musical. Basado en su interés por abrir nuevas posibilidades para el instrumento, Pedrotti aceptó el desafío de interpretar esta pieza, convirtiéndose en el primer charanguista que lo hizo.

Escrita en un solo movimiento, *Dúo concertante* contiene un total de 212 compases, divididos en dos partes equivalentes a partir del compás 106. La primera parte se encuentra subdividida en el compás 53 y presenta una segunda subdivisión en el compás 68. La segunda parte de esta composición está basada en una forma tradicional de los Andes conocida como "yaraví y fuga".⁴⁷⁴ El yaraví se extiende entre los compases 106 y 115, mientras la fuga se inicia en el compás 116 y culmina en el compás 194 con la presentación de una Coda. El material melódico de esta pieza está tomado principalmente a partir de tres fuentes: modos pentatónicos, modos mestizos y el "acorde místico" de Garrido-Lecca. Varios otros elementos de la música andina son identificables, incluyendo "terceras arequipeñas", armónicos, melodías descendentes y una recurrente referencia al estilo de ejecución de la guitarra andina.

En *Dúo concertante*, tanto la guitarra como el charango son utilizados de manera muy idiomática, en una efectiva combinación de tradición e innovación que respeta la sonoridad natural de estos instrumentos dentro de un lenguaje musical contemporáneo. En esta pieza, Garrido-Lecca escogió las afinaciones más tradicionales de ambos instrumentos, correspondientes a la guitarra española y al charango mestizo.

⁴⁷³ *Ileana* fue estrenada durante el Tercer Encuentro de Música Contemporánea organizado por Anacrusa. Ver Cáceres "La agrupación musical Anacrusa", 110.

⁴⁷⁴ El yaraví fue popular entre la clase media del Cusco a comienzos del siglo veinte. Fue acompañado por piano, guitarra o por ensambles instrumentales conformados por queñas, violines y mandolinas. Era una pieza instrumental y lenta que no se bailaba; considerado como un género para ser escuchado con atención, se utilizó como interludio en reuniones sociales donde primaban el huayno mestizo y la marinera. Dentro de este contexto, la fuga fue adicionada al yaraví como segundo movimiento, una sección más rápida que usualmente correspondía a un huayno y que cumplía el rol de restaurar el carácter festivo del encuentro social. Ver Raúl Romero, "La música tradicional y popular", en *La música en el Perú*, ed. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica (Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1988), 245-46.

importante recordar que si ordenamos las cuerdas abiertas de la guitarra en forma de escala ascendente, nos encontramos con un "Modo B, menor" pentatónico (ver fig. 7.4). En el caso del charango, sus cuerdas abiertas forman un cuasi "Modo D, menor" pentatónico, donde solo restaría el sonido Re (ver fig. 7.12).⁴⁷⁵

Figura 7.12. Afinación de charango en "La menor" y "Modo D, menor" pentatónico con su fundamental duplicada a la octava superior.



En la afinación estándar de la guitarra predomina el intervalo de cuarta justa, compartiendo las alturas de cuatro de las cinco órdenes del charango (Mi, Sol, La, Mi). Por otro lado, la afinación del charango mestizo enfatiza los intervalos de terceras mayores y menores. Garrido-Lecca capitaliza todos estos elementos propios de las afinaciones de ambos instrumentos y los utiliza inteligentemente en la organización de las alturas en esta composición.

La obra comienza con uno de los tres modos fundamentales de esta pieza, el cual es presentado en la forma de un acorde por charango y guitarra juntos (ver fig. 7.13). Las alturas involucradas en este acorde corresponden a uno de los modos mestizos andinos identificado por Raúl y Marguerite d'Harcourt bajo el nombre de "Modo Bb, menor".⁴⁷⁶ El charango es introducido con un rasgueo rápido y prolongado conocido como "trémolo rasgueado", que corresponde a la característica técnica más idiomática y distintiva de este instrumento. Este primer acorde es ejecutado varias veces a lo largo de los primeros seis compases en dinámicas diferentes y contrastantes.

Comenzando en el compás 68, este "acorde mestizo" es presentado varias veces por el charango solo, en momentos muy significativos: cerrando la primera parte de la composición, al inicio de la fuga y al comienzo de la coda. Existe una total congruencia entre este modo mestizo y el cordófono andino, pues ambos son el resultado del sincretismo musical de elementos españoles e indígenas. Presentando esta escala en forma de acorde, pareciera que el charango declarara justamente su carácter mestizo a través de ello (ver fig. 7.14).

⁴⁷⁵ La clasificación de modos pentatónicos andinos propuesta por Raúl y Marguerite d'Harcourt fue discutida previamente en el capítulo 3.

⁴⁷⁶ La clasificación de modos mestizos andinos propuesta por Raúl y Marguerite d'Harcourt fue discutida previamente en el capítulo 3.

Figura 7.13. "Modo Bb, menor" mestizo, de acuerdo con Raúl y Marguerite d'Harcourt y *Dúo concertante*, cc. 1-5.

Figura 7.14. *Dúo concertante*, c. 68 (solo charango).

Un elemento musical bastante usual en las obras de Garrido-Lecca es la presentación simultánea o sucesiva de diferentes tipos de escalas pentatónicas anhemitónicas. Inmediatamente después del "acorde mestizo" de los primeros compases, una primera escala pentatónica es presentada por la guitarra entre los compases 7 y 13. Esta escala, identificada por los esposos d'Harcourt como "Modo D", será subsecuentemente imitada por el charango un semitono más abajo, entre los compases 14 y 15 (ver fig. 7.15). En los compases 45 y 46 dos escalas pentatónicas son establecidas por la guitarra, identificadas según la taxonomía de los esposos d'Harcourt como "Modo D" y "Modo E", respectivamente. Ambas escalas pentatónicas están conectadas en una línea melódica descendente, característica distintiva de la música andina (ver fig. 7.16). En el compás 47, el charango presenta su escala pentatónica más natural (Modo D) en forma ascendente (ver fig. 7.17); esta escala fue previamente observada en los compases 14-15 y será también empleada en otras secciones de esta pieza. Otras escalas pentatónicas pueden ser identificadas en la línea del charango entre los compases 56-57 (ver fig. 7.18) y 60-61 (ver fig. 7.19).

Figura 7.15. *Dúo concertante*, cc. 6-18.

Figura 7.16. *Dúo concertante*, cc. 45-46.

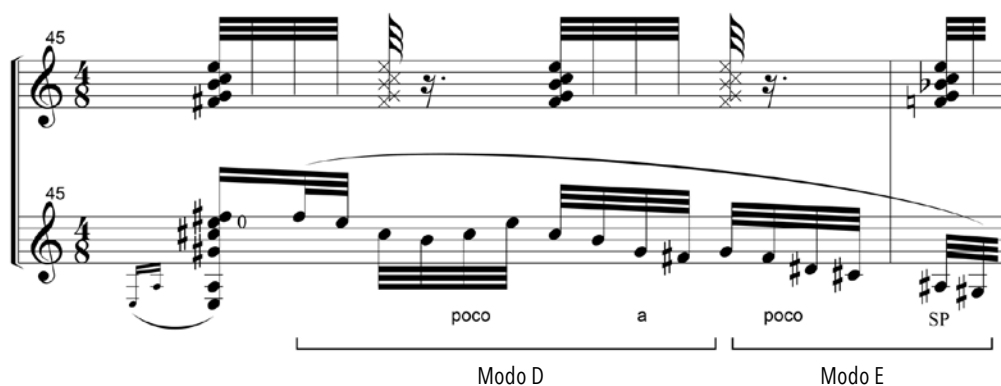


Figura 7.17. *Dúo concertante*, c. 47 (solo charango).



Figura 7.18. *Dúo concertante*, cc. 56-57 (solo charango).



Figura 7.19. *Dúo concertante*, cc. 60-61 (solo charango).



Adicionalmente a las escalas mestiza y pentatónica, el "acorde místico" de Garrido-Lecca constituye una tercera fuente importante de alturas para esta composición. Este acorde es presentado por primera vez por la guitarra en el compás 27 en forma de una melodía descendente, aludiendo probablemente a

una de las preferencias andinas descritas por los esposos d'Harcourt.⁴⁷⁷ Esta primera versión del "acorde místico" de Garrido-Lecca está formada por los sonidos Fa-Mi-Re-Sib (ver fig. 7.20).

En el compás 53 una nueva sección, más lenta, se inicia con la presentación sucesiva del "acorde místico" de Garrido-Lecca en tres diferentes versiones por parte de ambos instrumentos, el charango y la guitarra.⁴⁷⁸ En el primer pulso del compás 53, este acorde consiste en los sonidos Mi-Re#-Do#-La; en el siguiente pulso, este acorde es transpuesto a Sol-Fa#-Mi-Do. En el primer pulso del compás 54, una tercera presentación del "acorde místico" es producida por las alturas Sib-La-Sol-Mib (ver fig. 7.21). Una idea similar se observa entre los compases 88 y 90 donde el charango presenta el "acorde místico" en tres diferentes versiones sucesivas, en forma de arpeggios; los dos primeros son seguidos por un intervalo de tritono, mientras el tercero concluye con una tercera menor. Estas tres versiones aparecen organizadas según intervalos ascendentes de terceras menores como puede observarse en la figura 7.22.

Figura 7.20. *Dúo concertante*, c. 27 (solo guitarra).



Figura 7.21. *Dúo concertante*, cc. 52-54.



⁴⁷⁷ d'Harcourt, *La Música de los Incas*, 133.

⁴⁷⁸ Para un análisis correcto de estos acordes, no deben considerarse las *acciaccaturas* del bajo, las cuales corresponden a ornamentos melódicos.

Figura 7.22. El "acorde místico" de Garrido-Lecca en tres versiones y *Dúo concertante*, cc. 88-90.



Como fuera visto previamente en la figura 7.22, la guitarra presenta terceras paralelas mayores y menores, en clara alusión a una tradición musical mestiza del departamento peruano de Arequipa. Esta característica es conocida localmente como "terceras arequipeñas" y ha sido también utilizada por otros compositores peruanos como un signo nacionalista.⁴⁷⁹ Una alusión similar a las "terceras arequipeñas" se observa en la línea de la guitarra en el compás 35 (ver fig. 7.23). Aunque el compositor presenta usualmente esta alternancia de terceras mayores y menores de manera armónica, el charango lo expresa de manera melódica al final de la segunda sección, entre los compases 62 y 66 (ver fig. 7.24).

Figura 7.23. *Dúo concertante*, cc. 34-35 (solo guitarra).



⁴⁷⁹ Un compositor representativo en el uso de este recurso musical es Enrique Iturriaga. Ver Gerard Béhague, *Music in Latin America; an Introduction* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979), 311.

Figura 7.24. *Dúo concertante*, cc. 62-67 (solo charango).



Una serie de elementos musicales asociados con la tradición guitarrística andina pueden ser observados a lo largo de esta composición. Una frase breve de la guitarra que se extiende entre los compases 19 y 21 ilustra varios elementos propios de esta práctica interpretativa, incluyendo *appoggiaturas* en la sexta cuerda, *glissandos* en la segunda y un trémolo rápido en la primera (ver fig. 7.25). La segunda parte de la composición, basada en una forma andina conocida como "yaraví y fuga", comienza en el compás 106 con una sección sola de guitarra, bajo la indicación "Lento, sin rigor". Este segmento se caracteriza por su tempo lento, dinámicas suaves (indicaciones de *piano* y *pianissimo*) y por un cierto grado de libertad, el cual se construye gracias a la falta de líneas de compás. El gesto pentatónico inicial de la guitarra incluye uno de los elementos más típicos de la tradición guitarrística andina, que es el uso de ornamentos en la forma de *acciaccaturas* de tres, cuatro o cinco alturas (ver fig. 7.26).⁴⁸⁰

En relación al charango mestizo, Garrido-Lecca no solo combina melodías y rasgueos en esta composición, sino que también emplea la afinación natural en octavas de su tercera cuerda, lo cual constituye una característica distintiva del instrumento. Entre los compases 49 y 50, el charango presenta quintas descendentes en *glissando*, mientras la guitarra enfatiza dos importantes intervallos melódicos: la cuarta aumentada y la tercera menor (ver fig. 7.27)

⁴⁸⁰ Estos ornamentos están escritos en forma descendente, lo cual podría ser considerado como incorrecto o extraño por un guitarrista familiarizado con la tradición musical occidental.

Figura 7.25. *Dúo concertante*, cc. 19-21 (solo guitarra).



Figura 7.26. *Dúo concertante*, c. 106.

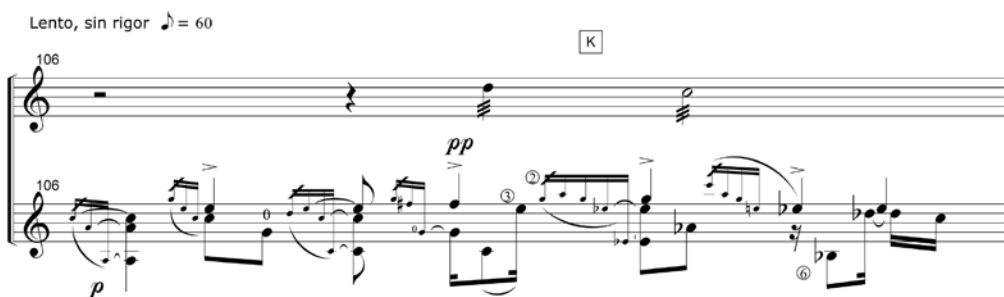


Figura 7.27. *Dúo concertante*, cc. 49-50.



Desde el año 1985, Garrido-Lecca ha trabajado regularmente con las afinaciones naturales de los instrumentos de cuerda porque ellas implican ciertos tipos de escalas pentatónicas anhemitónicas. En *Dúo concertante*, las cuerdas más bajas de la guitarra son constantemente utilizadas en el acompañamiento del charango, como se ilustra en la figura 7.28. Los acordes quebrados interpretados por el charango entre los compases 79 y 80 ejemplifican el uso que hace el compositor de sus cuerdas abiertas, al mismo tiempo que la guitarra ejecuta un "acorde místico" de Garrido-Lecca consistente en los sonidos Fa-Mi-Re-Sib (ver fig. 7.29). La sonoridad de las cuerdas abiertas del charango es también emulada en el registro

agudo del instrumento, presionando todas las cuerdas en un mismo traste. Entre los compases 101 y 102, nos encontramos con la presentación más aguda de este acorde ejecutado con un rasgueo rápido en el traste 14, uno de los más extremos del instrumento (ver fig. 7.30).

El compás 116 marca el comienzo de la fuga bajo la indicación "Muy rápido". El charango ejecuta el "acorde mestizo" similarmente a como fue ejemplificado previamente en la figura 7.14, mientras la guitarra presenta una melodía basada en la sonoridad de sus cuerdas abiertas. Adicionalmente, esta melodía contiene varios elementos asociados con la tradición guitarrística andina: gestos descendentes, *acciaccaturas*, *glissandos* y ligaduras (ver fig. 7.31).

Entre los compases 173 y 176 encontramos dos líneas melódicas descendentes. La melodía del charango es ejecutada solo con sus cuerdas abiertas, mientras aquella que realiza la guitarra puede ser interpretada como una escala pentatónica correspondiente al "Modo E" de la taxonomía propuesta por los esposos d'Harcourt (ver fig. 7.32). Comenzando en el compás 183, el charango presenta su melodía por segunda vez, pero en su registro agudo a través de armónicos derivados de sus cuerdas abiertas. Esto corresponde a una forma característica de ejecución del charango mestizo⁴⁸¹ y constituiría otro uso idiomático del instrumento en esta composición (ver fig. 7.33).

Figura 7.28. *Dúo concertante*, cc. 72-73.



⁴⁸¹ Durán y Pedrotti, *Método de charango*, 60.

Figura 7.29. *Dúo concertante*, cc. 79-80.

Figura 7.30. *Dúo concertante*, cc. 100-102 (solo charango).

Figura 7.31. *Dúo concertante*, cc. 116-118.

Figura 7.32. *Dúo concertante*, cc. 173-176.

Figura 7.33. *Dúo concertante*, cc. 182-186 (solo charango).

Ciertamente el acorde final de *Dúo concertante* es el complemento perfecto del inicial. Este “acorde de cuerdas abiertas” fue previamente presentado por el charango de diferentes maneras: como melodía, arpeggio, acorde en diferentes transposiciones, en diferentes octavas a través del uso de armónicos, etc. Esta última presentación del acorde es enfatizada con acentos, articulación *staccato*, dinámica *fortissimo* y la indicación *secco* entre paréntesis. Si el primer acorde indica el carácter mestizo de la música andina, este último acorde enfatiza elementos musicales más relacionados con lo nativo. Este acorde “casi” pentatónico que se produce por las cuerdas abiertas del charango es acompañado por la guitarra, la cual duplica dos notas del charango con el uso de sus cuerdas abiertas más graves (ver fig. 7.34).

Figura 7.34. *Dúo concertante*, cc. 209-212.

Tabla 7.2. 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	cc. 116-194	cc. 195-212
			Yaraví	Fuga	Coda
"Acorde mestizo" (guitarra y charango).	"Acorde místico" de Garrido-Lecca (guitarra y charango).	"Acorde mestizo" (solo charango).	Sección lenta. Elementos de la tradición guitarrística andina.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango). Cuerdas abiertas y armónicos.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango). Cuerdas abiertas (guitarra y charango).

Dúo concertante fue estrenado el 17 de noviembre de 1992 por el charanguista Ítalo Pedrotti y el guitarrista Mauricio Valdebenito.⁴⁸² Esto ocurrió en un concierto para guitarra titulado "De Narváez a Garrido-Lecca", ofrecido por Valdebenito en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. A través de una conversación telefónica sostenida con el autor el 4 de octubre de 2008, Pedrotti aseguró que esta pieza fue estrenada frente a un público muy heterogéneo, incluyendo la presencia de músicos académicos, populares y folklóricos, convirtiéndose instantáneamente en un verdadero suceso. Esto es confirmado por el crítico musical Federico Heinlein, quien agrega que *Dúo concertante* debió repetirse inmediatamente.⁴⁸³ De acuerdo con Pedrotti esta obra fue posteriormente ejecutada en Mendoza, Argentina, y en las ciudades chilenas de Temuco y Concepción; fue también interpretada frente al eminente guitarrista inglés John Williams, al momento en que éste ofrecía una *master class* en la Universidad Católica de Chile. De acuerdo con información proporcionada por la *Revista Musical Chilena*, *Dúo concertante* fue también interpretado el 10 de diciembre de 1993 por el guitarrista Sergio Sauvalle y el charanguista Ítalo Pedrotti en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.⁴⁸⁴ Esta obra

⁴⁸² De acuerdo con la *Revista Musical Chilena*, esta composición fue estrenada el 30 de octubre de 1992. Esta fecha no concuerda con la información publicada en los periódicos *La Segunda* del 16 de noviembre y *El Mercurio* del 20 de noviembre de 1992. Ver "Presentaciones en la Biblioteca Nacional", *Revista Musical Chilena* 179 (enero-junio 1993): 129-30.

⁴⁸³ Federico Heinlein, "De Narváez a Garrido-Lecca", *El Mercurio*, 20 de noviembre de 1992.

⁴⁸⁴ Ver "Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers", *Revista Musical Chilena* 181 (enero-junio 1994): 133-34.

fue estrenada en Perú en noviembre de 2011 por los músicos locales David More (guitarra) y Benjamín Bonilla (charango).⁴⁸⁵

Antes de componer su *Dúo concertante*, Celso Garrido-Lecca había ya incorporado charango en su *Cantata Popular Kuntur Wachana* (1977), en la versión orquestal de *Danzas populares andinas* (1983) y en *El movimiento y el sueño* para orquesta, coro, cinta y dos narradores (1984). Después de *Dúo concertante*, Garrido-Lecca compuso una pieza para charango y orquesta de cuerdas titulada *Musicharán*. De acuerdo con información proporcionada por la *Revista Musical Chilena*, *Musicharán* fue estrenada el 27 de octubre de 2004 en el Centro Cultural Matucana 100 de Santiago de Chile por el conocido charanguista Horacio Durán y la Orquesta Moderna de Chile, bajo la dirección de Luis José Recart.⁴⁸⁶

Resumen

De los múltiples instrumentos de cuerda introducidos por los españoles durante la época colonial, fue la guitarra la que se dispersó ampliamente en Sudamérica, siendo particularmente adoptada por la población mestiza de la región andina. En el proceso de adaptación de este instrumento a los requerimientos del repertorio local, apareció un número de estilos de ejecución regionales que se desarrollaron en forma paralela a la tradición europea. El charango, uno de los instrumentos de cuerda más representativos de la cultura andina y un importante ícono para la música latinoamericana, constituye uno de los más claros ejemplos de sincretismo musical entre la cultura española y la nativa. Aunque el origen de este instrumento es todavía incierto, sí sabemos que nació a imitación de las antiguas guitarras traídas por los españoles a Sudamérica.

La guitarra andina y el charango, expresiones del amalgamamiento musical entre las culturas europea y andina, fueron expresamente utilizados por Garrido-Lecca en dos obras de cámara del período 1985-2000. Análogamente a estos instrumentos y a sus estilos de interpretación, el tercer período compositivo de Garrido-Lecca está marcado por la mezcla de elementos musicales provenientes de diversos orígenes. En este sentido, *Simpay* y *Dúo concertante* no solo constituyen dos obras representativas de su producción musical, sino que también ejemplifican claramente el carácter sintético y sincrético de su tercer período compositivo.

Basado en una exhaustiva investigación acerca del estilo de ejecución de la guitarra en Ayacucho, Garrido-Lecca sintetiza en *Simpay* elementos musicales tomados de la tradición andina a través de un lenguaje

⁴⁸⁵ Ver <http://www.youtube.com/user/circomper?feature=watch> (consultada el 27 de mayo de 2015).

⁴⁸⁶ "Escuela Moderna de Música", *Revista Musical Chilena* 203 (enero-junio 2005): 108.

musical occidental contemporáneo. A lo largo de esta obra de cámara se encuentran muchos elementos musicales asociados con el estilo guitarrístico andino, incluyendo el uso de escalas pentatónicas y mestizas, ritmos y patrones de afinación andinos, uso de armónicos, rasgueos rápidos, ornamentos melódicos en forma de *acciaccaturas* y *glissandos*, una clara división entre melodía y acompañamiento, etc.

Como en muchas obras maduras de Garrido-Lecca, *Simpay* y *Dúo concertante* exhiben consistentes contrastes musicales entre frases y movimientos. *Simpay* está construido enteramente por pequeñas frases musicales contrastantes, las cuales son separadas usualmente a través de breves descansos o calderones. Por otro lado, 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.

En *Dúo concertante*, ambos instrumentos de cuerda son utilizados por el compositor de una forma muy tradicional. El tratamiento del charango es consecuente con la tradición mestiza en el uso de cuerdas de nylon, en su preferencia por la afinación más usual en "La menor" y en la combinación que se hace de trémolo rasgueado con pasajes melódicos, arpeggios y sonidos armónicos. El compositor también otorga líneas melódicas en octavas a la cuerda central del charango, sabiendo aprovechar con ello una de las características propias de este instrumento en su versión mestiza.

La guitarra en *Dúo concertante* muestra una muy interesante mezcla de elementos occidentales y andinos. Aunque el compositor prefiere la afinación estándar del instrumento, incorpora también varios elementos técnicos asociados con la tradición guitarrística andina. Estos elementos han sido notados en los ejemplos musicales escogidos, pudiendo recordar aquí el uso de *acciaccaturas*, *glissandos*, ligaduras, trémolos, etc. Adicionalmente, el compositor basó la segunda parte de esta obra en una forma musical tradicional de los Andes conocida como "yaraví y fuga" y además citó un distintivo signo de la música peruana conocido como "terceras arequipeñas".

Desde un punto de vista metafórico, *Dúo concertante* tiene también una connotación simbólica: la reconciliación entre España y el Nuevo Mundo, ambos representados respectivamente por la guitarra y el charango. Se trata de una especie de unión simbólica de madre e hijo en un diálogo permanente que reconoce la igualdad de ambos protagonistas.

Curiosamente, esta obra fue estrenada y grabada por un charanguista chileno en el año 1992. Este hecho demuestra cuán rápido fue incorporado el charango a la vida musical chilena en un lapso de solo veintiséis años (1966 a 1992) y prueba también que el charango no debiera ser considerado hoy solo como un patrimonio cultural de Bolivia, Perú y Argentina.