



PROGRAMA DE BACHILLERATO EN MÚSICA

Trabajo de investigación conducente al grado de bachiller en música

**“CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES DEL  
REPERTORIO PARA CUARTETO DE GUITARRAS  
COMPUESTO EN PERÚ”**

Presentado por  
**Marco Agustín Baltazar Laguna**

Programa académico de Interpretación Musical  
Carrera de Guitarra

Asesor  
Omar Ponce

Lima, 18 de abril de 2020

# CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES DEL REPERTORIO PARA CUARTETO DE GUITARRAS COMPUESTO EN PERÚ

Marco Agustín Baltazar Laguna

## RESUMEN:

El presente trabajo aborda las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en los últimos veinticinco años, analizado desde los aspectos formales, melódicos, armónicos y tímbricos. Asimismo, se relata la historia de los cuartetos surgidos en el país y se describe su relación con las tendencias musicales que se han presentado en la composición académica, distinguiendo una tendencia vanguardista que corresponde al siglo XX y múltiples tendencias surgidas hacia el siglo XXI, de lo cual se determina la idea de una pluralidad estética en la composición para cuarteto de guitarras en el Perú.

**Palabras clave:** Estética musical, Cuarteto de guitarras, Composición musical, Guitarra clásica, Música peruana.

## ABSTRACT:

The present research work addresses the aesthetic-musical characteristics of the guitar quartet repertoire composed in Peru in the last twenty-five years, analyzed from the formal, melodic, harmonic and timbral aspects. It also recounts the history of the quartets that emerged in the country and describes their relationship with the musical trends that have been presented in the academic composition, distinguishing an avant-garde trend that corresponds to the 20th century and multiple trends that emerged towards the 21st century, from which determines the idea of an aesthetic plurality in the composition for guitar quartet in Peru.

**Keywords:** Musical Aesthetics, Guitar quartet, Musical composition, Classical guitar, Peruvian music.

## ÍNDICE

<b>TEXTO PRELIMINAR</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
1. EL GUITARRISTA CLÁSICO Y LOS CUARTETOS DE GUITARRA EN EL PERÚ	4
1. 1. La formación del guitarrista clásico en el Conservatorio Nacional de Música	4
1.2. Surgimiento de cuartetos de guitarra como impulso a la generación de un nuevo repertorio	5
<b>2. CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES</b>	<b>7</b>
2. 1. Pluralidad estética en la composición para cuartetos de guitarra en el Perú	7
2. 2. Características musicales	11
2.2.1. Características formales	11
2.2.1.1. Características formales del repertorio vanguardista	11
2.2.1.2. Características formales del repertorio del siglo XXI	12
2.2.2. Características melódicas	21
2.2.2.1. Características melódicas del repertorio vanguardista	21
2.2.2.2. Características melódicas del repertorio del siglo XXI	23
2.2.3. Características armónicas	24
2.2.3.1. Características armónicas del repertorio vanguardista	24
2.2.3.2. Características armónicas del repertorio del siglo XXI	27
2.2.4. Características tímbricas	29
2.2.4.1. Características tímbricas del repertorio vanguardista	30
2.2.4.2. Características tímbricas del repertorio del siglo XXI	31
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>34</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>35</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>37</b>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo corresponde a la finalización de mi formación profesional, desarrollado en el curso de Investigación 2, impartido en 2019. Es el resultado de mi experiencia como guitarrista clásico del cuarteto de guitarras *Eunoia*, interpretando parte de estas obras. En este contexto, surgió en mí la inquietud de averiguar acerca de este inexplorado corpus de obras musicales.

No existiendo investigaciones sobre los ensambles de guitarra en el país, ni sobre su repertorio y las tendencias estéticas presentes en su desarrollo, este trabajo, tiene por objetivo determinar cuáles son aquellas características estético-musicales más resaltantes.

En este sentido, habiendo observado que la actividad artística de los cuartetos ha generado además la producción de repertorio específico para este formato, se ha planteado la pregunta ¿Cuáles son las características estético-musicales del repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú de 1994 al 2019?, concluyendo en que éstas son muy diversas dentro de la tendencia vanguardista y contemporánea que abarca esta producción, manifestando así, el contexto de pluralidad estética que atraviesa actualmente la composición peruana.

Espero con esta investigación realizar principalmente tres aportes: primero, contribuir al conocimiento de este repertorio por parte de los intérpretes de guitarra clásica, para que difundan estas piezas; segundo, abrir un nuevo campo de investigación para que musicólogos e investigadores profundicen más adelante en el análisis de este complejo de obras y sus tendencias estéticas; y tercero, brindar información a los compositores, para que conozcan cómo escribieron sus predecesores peruanos para el instrumento y el formato, y logren una escritura idiomáticamente depurada.

Para realizar la parte analítica, he empleado procedimientos del análisis musical, que es llave esclarecedora del comportamiento de los elementos musicales en este repertorio, develando así, sus características estéticas.

Finalmente, elaborar este trabajo ha sido un primer paso para abrir un nuevo camino en el conocimiento y comprensión del repertorio guitarrístico, teniendo como sueño, ver algún día al cuarteto de guitarras como una conformación muy importante en la historia de la música peruana.

## **1. EL GUITARRISTA CLÁSICO Y LOS CUARTETOS DE GUITARRA EN EL PERÚ**

### **1. 1. La formación del guitarrista clásico en el Conservatorio Nacional de Música**

La enseñanza de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música, según el testimonio de docentes, exalumnos y estudiantes, puede ser dividida en tres etapas: la primera, que comprende aproximadamente desde 1960 hasta 1980, tiene como principal exponente al maestro Juan Brito; la segunda, que comprende desde 1980 hasta 1990, se caracteriza por la partida de alumnos al extranjero; y la tercera, que comprende desde 1990 hasta hoy, tiene como figura a Óscar Zamora y a sus alumnos, muchos de ellos, maestros del Conservatorio Nacional de Música hoy en día.

Una demostración nos la da Octavio Santa Cruz, quien en su texto *La guitarra en el Perú* (Santa Cruz, 1992) sostiene que hubo una migración general de guitarristas clásicos entre los años 1980 y 1990, señalando que “parten en viajes de estudio, Dennys Fernández a Brasil, Javier Eche copar a Francia, Óscar Zamora a España, Ricardo Barreda a Argentina. A su retorno cada uno de ellos compartirá de alguna manera su experiencia, sea con alumnos o amigos” (p. 142).

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

### **1. 2. El surgimiento de cuartetos como impulso a la generación de repertorio**

Los cuartetos de guitarra se forman en el Perú desde 1994, siendo Aranjuez el primero. Fue fundado por Óscar Zamora, el cual estimuló a los compositores peruanos para que compusieran para dicha conformación. A lo largo de estos años, se han formado aproximadamente trece agrupaciones, y el repertorio ha crecido considerablemente.

Sobre el aporte de Zamora en la formación de cuartetos de guitarra, Octavio Santa Cruz menciona que “En el aspecto docente, Zamora estimula el trabajo grupal ensayando obras para dos, tres y más guitarras” (Santa Cruz, 1992, p. 142).

El cuarteto *Aranjuez* fue fundado por este maestro junto a sus alumnos Jorge Caballero, Luis Malca y Ernesto Mayhuire en 1994. Éste tuvo fines tanto didácticos como difusores de la música académica escrita por compositores peruanos. Ellos

llegaron a estrenar música de Gonzalo Garrido Lecca, Federico Tarazona y Jaime Oliver.

En 1995, se forma en el Conservatorio Nacional de Música el cuarteto de guitarras *Temple Diablo*, integrado por Hugo Castillo, Omar Vargas, Claudio Tello y Camilo Pajuelo. Esta agrupación se dedicó a la difusión de música tradicional peruana, mediante arreglos o adaptaciones. Raúl García Zárate da cuenta de ello en el cuadernillo que escribió para el disco *Temple Diablo* de la agrupación, indicando que este ensamble se creó en 1995 en el taller de guitarra andina que dirigió en el Conservatorio Nacional de Música. (García Zárate, Raúl (2003). En el librito del disco "*Temple Diablo*").

Esta época vio nacer a tres cuartetos más, esta vez fuera de Lima: *Condorcunca*, fundado en Ayacucho por Rómulo o Quispe Loayza; *Trujillo*, instituido en Trujillo por Daniel Ravelo y *Ars Nova*, formado en Trujillo en 1996 por Marco Reyna Vereau, Ruby Epifanía, Sonia Rodríguez y Ernesto Portugal.

Mientras se expandía esta práctica en el interior del país, en el 2005 surgieron dos cuartetos: *Simpay* en Huancayo, conformado por Erick Escalaya, Manuel Álvarez, Daniel Álvarez y Freddy Romero; y *Ethos* en Trujillo, integrado por Marco Reyna, Didmar Salinas, David Muñoz y Paulo Cesar Infante. El primero, muy importante debido a que difundió la música peruana, tanto popular como erudita. Es notable su estreno y grabación de la obra *El mordente*, del guitarrista Jorge Vega Ugaz (2016).

El cuarteto *Cuerda Viva* fue fundado en el Conservatorio Nacional de Música en 2011. Sus integrantes eran David More, Aaron Alva, Guillermo Hirano y Edgar Arocena. A pesar de su corta duración, estrenaron *Cuarteto negro* (2011) del compositor peruano Benjamín Bonilla. En ese mismo año, se forma en Tacna el cuarteto *Cavata*, compuesto por Walter Arpasi, Saddam García, Joel Jayo Uzuriaga y Randhi Hurtado Sandoval. Fue importante el estreno que realizaron de la pieza *Serenata Peruana* de la guitarrista Virginia Yep en 2015.

Finalmente, entre el 2015 y 2017, se origina en Lima el Cuarteto *Eunoia*, por Marco Baltazar, Max Carbajal, Francisco López y Sandro Zelaya, y el cuarteto *Huaraz*, fundado por Michael Palma, Rocío Reyes, Abraham Calderón y Jorge Portocarrero. *Eunoia* realizó la grabación de la obra *Ichuq parwanta N°4* (2005) del compositor Aurelio Tello en 2019.

No todos estos ensambles continuaron su labor artística o de difusión del repertorio, no obstante, algunos de ellos plasmaron su testimonio musical en grabaciones fonográficas. A continuación, se presenta una cronología de los cuartetos surgidos entre 1994 y 2019.

Cronología de los cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2019			
Nombre	Ciudad	Año	Continuidad
1) <i>Aranjuez</i>	Lima	1994	No
2) <i>Temple Diablo</i>	Lima	1995	No
3) <i>Ars Nova</i>	Trujillo	1996	No
4) <i>Condorcunca</i>	Ayacucho	No encontrado	No
5) <i>Trujillo</i>	Trujillo	No encontrado	No
6) <i>Arguedas</i>	Lima	2005	No
7) <i>Simpay</i>	Huancayo	2005	No
8) <i>Ethos</i>	Trujillo	2005	No
9) <i>Naylamp</i>	Chiclayo	2007	No
10) <i>Cuerda Viva</i>	Lima	2011	No
11) <i>Cavata</i>	Tacna	2011	Si
12) <i>Eunoia</i>	Lima	2015	No
13) <i>Huaraz</i>	Huaraz	2017	Sí

*Cronología de los cuartetos de guitarra formados entre 1994 y 2019. Fuente: realización propia.*

Al término de esta investigación, solo dos cuartetos se encuentran en actividad: *Cavata* y *Huaraz*.

## **2. CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES DEL REPERTORIO**

### **2. 1. Pluralidad estética en la composición para cuartetos de guitarra en Perú**

En los últimos veinticinco años, la composición académica peruana se ha caracterizado por albergar la pluralidad estética. En el contexto de esta investigación se entenderá por la convivencia de un gran número de tendencias estéticas que, a su vez, están compuestas por diversos elementos estilísticos y temáticos en la composición musical.

Éste fue un fenómeno expandido mundialmente en el siglo XX, así lo indica el musicólogo Enrico Fubini, en su libro *El siglo XX, entre música y filosofía*, señalando: "... ya estaba presente en la primera mitad del siglo XX un vivaz

pluralismo que podía quizás dejar presagiar aquel pluralismo todavía más acentuado que caracteriza la música de nuestros días” (Fubini, 2004, p. 123)

Posteriormente el autor explica qué significa para él esta multiplicidad, indicando que “Lo múltiple es un término neutro que sólo alude a la presencia de muchos estilos, a una pluralidad de posibles experiencias, a la falta de lenguaje único y dominante” (Fubini, 2004, p. 124).

Esta falta de lenguaje único y dominante es algo que ha caracterizado a la música para cuarteto de guitarras compuesta en el país. Al respecto, la musicóloga Clara Petrozzi, en su tesis *Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper*, indica:

Estéticamente, los “hijos” de los compositores de la vanguardia de los años sesenta y setenta se han rebelado frente a la actitud vanguardista de rechazo a la tradición y no solamente incluyen elementos diatónicos o tonales en sus composiciones (Garrido-Lecca, Velarde), sino que retoman elementos rechazados por la vanguardia, como el uso de melodía y contrapunto, la narratividad e, incluso, la música programática (Cuentas) (Petrozzi, 2010, p. 55).

Principalmente, este repertorio ha seguido dos líneas: la primera, de tendencia vanguardista; y la segunda, enmarcada en la postmodernidad, abierta a todo tipo de corrientes y lenguajes.

Del complejo de obras encontrado, sólo dos siguen tendencias de vanguardia: *Cuarteto Negro* de Benjamín Bonilla y *Lavandera* (2011) de Jorge Falcón. En el resto, se han detectado tendencias modernistas, nacionalistas, neoclasicistas, expresionistas, y neoromanticistas. Se comentará brevemente cada una de ellas.

*Ichuq Parwanta N°4* (2005) de Aurelio Tello, presenta sentires nacionalistas en su concepción, pero técnicas de vanguardia en su composición.

*Amazonas* (2018) de Douglas Tarnawiecki, presenta una raíz nacional en el origen del material melódico, desarrollado con la técnica académica de la armonía ampliada.

La marinera *Lago del Sueño* de Omar Ponce es de clara tendencia tradicionalista y está fuertemente impregnada a la música popular puneña.

*Lavandera* (2011) de Jorge Falcón, que presenta un lenguaje modernista y vanguardista, es la única pieza donde el concepto nacionalista está ausente.

*Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla emplea un lenguaje totalmente de vanguardia. Si bien la obra tiene un concepto nacional, inspirándose en la música popular afroperuana, su lenguaje de composición presenta una estética fuertemente expresionista.



*Marinera* (2018) de Mark Contreras está concebida dentro de un sentir nacionalista, basándose en material rítmico y melódico de la música popular costeña. Sin embargo, su tratamiento no-tonal, es típico del modernismo.

*El mordente* de Jorge Vega Ugaz manifiesta una tendencia nacionalista, aunque con claras influencias de la música popular y del jazz.

*Serenata peruana* (2015) de Virginia Yep está concebida dentro la estética nacionalista, con claras raíces en la música popular costeña.

En *Chaclacayo* de Julio Casas, cada pieza aborda diferente tendencia estética. El primer movimiento es de corte neoclásico, el segundo es de tendencia neoromántica, el tercero sigue líneas vanguardia, y el cuarto es de claro sentir nacionalista, tanto en el material como en la forma, melodía y armonía.

*Qantu* de Carlos Hayre es una pieza de alusión a la multiculturalidad del país, tomando elementos de la música popular andina, costeña y del jazz.

*Cuarteto tropical* de Federico Tarazona presenta un concepto nacionalista, aunque desarrollado empleando técnicas de composición vanguardista.

*Danza y Coral* (2014) de Jorge Caballero está concebida en un lenguaje nacional y latinoamericano, demostrado tanto en la rítmica como en el material de origen. Sin embargo, su tratamiento sigue la estética neoclásica, usando la forma sonata y un coral. Esta combinación de rasgos estéticos es característica de las obras de la post-modernidad.

De esta producción, no se tuvo acceso a las partituras de las obras de los siguientes compositores: Luis Justo Caballero, Octavio Santa Cruz, Mario Orozco, Gonzalo Garrido-Lecca, Federico Tarazona, Jaime Oliver e Iván Paucar.

Un cuadro que muestra las tendencias surgidas en la composición de obras para cuarteto de guitarras es el siguiente:

Tendencias estéticas en el repertorio para cuarteto de guitarras en el Perú							
Lista de Obras	Vanguardismo	Modernismo	Expresionismo	Neorromanticismo	Neoclasicismo	Nacionalismo	Presencia de la Música Popular o Tradicional
Danza y Coral- Jorge Caballero					x	x	
Cuarteto Tropical- Fedenco Tarazona	x	x				x	x
Qantu-Carlos Hayre						x	x
Chaclacayo- Julio Casas	x			x	x	x	x
Serenata peruviana- Virginia Yep						x	x
El mordente- Jorge Vega Ugaz						x	x
Marinera-Mark Contreras Weiss		x				x	x
Lavandera- Jorge Falcón	x	x			x		
Lago del sueño- Omar Ponce						x	x
Amazonas- Douglas Tarnawiecki						x	x
Ichuq Parvanta N°4-Aurelio Tello	x	x				x	x
Cuarteto Negro- Benjamin Bonilla	x	x	x			x	s

*Tendencias estéticas presentes en el repertorio para cuartetos de guitarra en el Perú. Fuente: realización propia.*

De lo clasificado en el cuadro precedente se obtienen claramente tres conclusiones:

Primero, casi todo este complejo presenta múltiples tendencias estéticas en una misma pieza, éste es una constante en la concepción musical de la post-modernidad.

Segundo, gran parte de las obras sigue una línea leve, moderada o total de sentir nacionalista, sea como concepto, procedimiento de composición u origen del material compositivo. Además, en muchas de ellas tiene notable presencia la música popular o tradicional.

Probablemente esto revela un estatus de relación e inherencia entre un sentir de identidad nacional y la expresión guitarrística en la composición peruana; siendo evidente que este instrumento está históricamente integrado a las diferentes prácticas y expresiones musicales del país, y los músicos formados académicamente no se han apartado de ellas.

Tercero, en este contexto tradicionalista, el neoclasicismo ha sido una tendencia ligeramente presente y el neo-romanticismo, la menos explorada.

## 2. 2. Características musicales

### 2.2.1. Características formales

#### Diversidad formal en el repertorio

La obra para cuarteto de guitarras está integrada por piezas de formas libres, binarias, ternarias y sonatas. El presente trabajo analizará los principales casos.

#### 2.2.1.1. Características formales del repertorio vanguardista

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

*Lavandera* de Jorge Falcón utiliza la forma sonata (Schoenberg, 1994, p. 241) como modelo de construcción, teniendo dos particularidades: primero, la sección del desarrollo inicia con un tema nuevo, segundo, los dos temas aparecen en orden inverso en la recapitulación. (Ver anexo N°1 para visualizar la partitura completa).

Esquema formal de la obra <i>Lavandera</i> de Jorge Falcón								
Secciones	Exposición			Desarrollo	Transición a la Reexposición	Reexposición		Coda
	Sección principal	Puente	Sección secundaria			Reexposición de la sección secundaria	Reexposición de la sección principal	
Compases	1-25	26-43	44-66	Primera Fase : 67-88 Segunda Fase : 89-109 Tercera Fase : 110-128 Cuarta Fase : 129-150	151-175	176-190	191-211	212-251

*Esquema formal de la forma sonata de la obra Lavandera de Jorge Falcón. Fuente: realización propia.*

## 2.2.1.2. Características formales del repertorio del siglo XXI

### La forma sonata en *Danza y Coral* (2014) de Jorge Caballero

Esta pieza está escrita en una clara, ordenada y concisa forma sonata. Su principal diferencia es que reemplaza la coda por un coral.

Para el compositor:

Los sujetos principales de la misma son tomados de dos composiciones de Jorge Morel: el primer tema del *Concierto Rapsódico*, y su muy popular obra "Danza Brasileira" [...] *Danza y Coral* fragmenta y reconstruye los elementos esenciales de los temas de Morel utilizados como punto de partida. (J. Caballero, comunicación personal, 28 de agosto, 2019).

Esto revela un concepto de identidad latinoamericana en la obra, siendo la única de este complejo en no aplicar un nacionalismo peruano, sino latinoamericano.



*mi7* (con la quinta aumentada)

*la menor*

Figura 1. Tema principal del *Concierto Rapsódico* de Jorge Morel. Fuente: realización propia.

C \* del "Concierto Rapsódico"

*mim7 doM7 lam9 sol11*

*lam mim*

6

Figura 2. Comparación de temas entre el *Concierto Rapsódico* de Jorge Morel y *Danza y Coral* de Jorge Caballero. Fuente: Jorge Caballero, Jorge Morel y realización propia.

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

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



Figura 3. Tema principal en el comienzo de la Danza brasileira de Jorge Morel. Fuente: Jorge Morel.

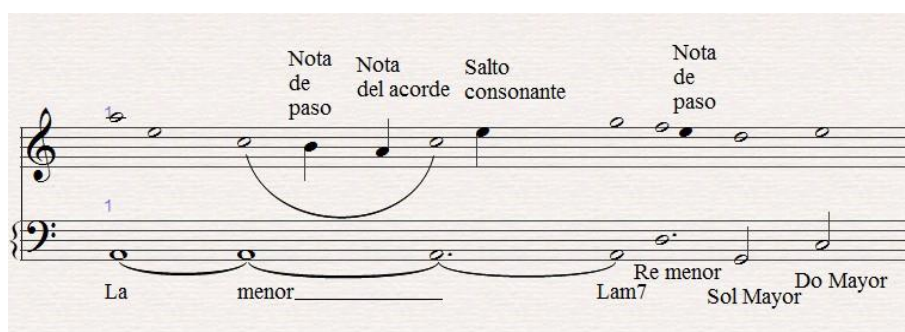
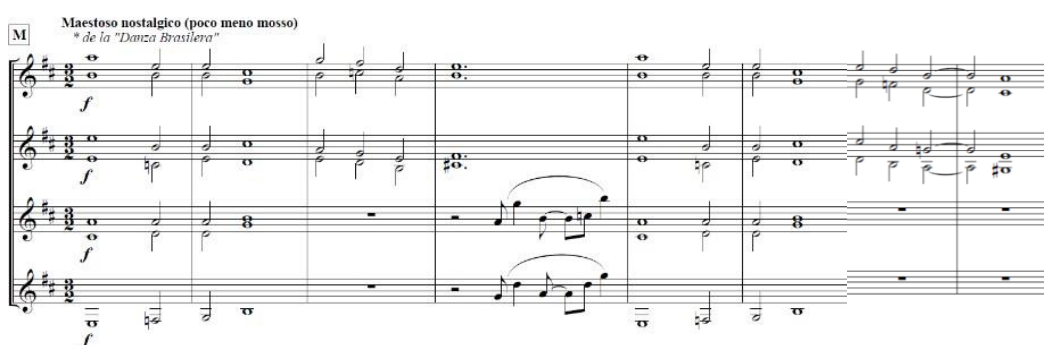


Figura 4. Análisis melódico del tema de la Danza brasileira de Jorge Morel. Fuente: realización propia.



lam9 rem13 mim7 solum4 mim11 re11 mi11

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

En la reducción melódica, mostrada en el segundo cuadro, las notas principales están sin plica. Coincidentemente, Caballero las ha conservado y rearmonizado.

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

Esquema formal de la obra <i>Danza y Coral</i> de Jorge Caballero		
Secciones	Compases:	Comentarios:
Sección Principal	1-16	-El motivo introductorio es una derivación rítmica del primer tema.  -El primer tema, que utiliza una rítmica de 3+3+2 típica de las danzas latinoamericanas, comienza en el compás 7.
Puente	17-24	-Está construido sobre una variante rítmica del primer tema.
Sección Secundaria	25-45	-Contiene el tema del concierto Rapsódico de Jorge Morel, cambiado de métrica, rearmónico y una cuarta justa más abajo, es decir en <i>Mi menor</i> .  -No contiene una sección conclusiva, sin embargo los compases 44 y 45, introducen el ritmo de la sección principal.
Desarrollo	Transición al desarrollo: 46-52  1ra fase: 53-90  2da fase: 91-112  3ra fase: 113-128	-El desarrollo es bitemático desde un principio.  -La segunda fase del desarrollo se centra principalmente en el segundo tema.  -La tercera fase sirve de transición a la reexposición, presentando el material de los primeros compases por aumentación rítmica.
Reexposición de la sección Principal	129-140	-Presenta claramente el motivo inicial. Sin embargo, el primer tema se presenta recortado, no mostrando sus 4 primeros compases.  -La reexposición está un tono más arriba que la exposición, es decir de <i>re mayor</i> a <i>mi mayor</i> .
Reexposición del puente	141-160	-Está mucho más extendido y desarrollado que en la exposición.  -Incluye una modulación de <i>mi mayor</i> a <i>mi menor</i>
Reexposición de la sección secundaria	161-179	-El segundo tema, en <i>mi menor</i> , conserva la tonalidad original en que fue presentado.  -Este es un signo de la preponderancia temática y armónica que tiene el tema de Jorge Morel en la obra de Caballero. Asimismo, el acorde de <i>mi menor</i> se transforma en <i>mi mayor</i> en el compás 176, haciendo más suave la transición a la tonalidad del coral: <i>la menor</i> (relación tonal de <i>mi mayor</i> y <i>la menor</i> ).
Coral	180-215	-Presenta, en su tonalidad original, las notas principales del tema de la Danza Brasileira de Jorge Morel. Este tema es rearmónico y desarrollado junto con el motivo inicial de la pieza.

*Esquema formal de la forma sonata de la obra Danza y Coral de Jorge Caballero. Fuente: realización propia.*

En conclusión, *Danza y Coral* de Jorge Caballero, que es una pieza nutrida por el nacionalismo latinoamericano y el neoclasicismo, constituye una de las obras más claras, sólidas y creativas que posee el repertorio para cuarteto de guitarras en el país.

**La forma Rondó: *Ichuq Parwanta N°4* de Aurelio Tello**

*Ichuq Parwanta N°4* (Flor de Ichu), fue concebida con base en la transcripción que realizó Rodolfo Holzmann de un huayno homónimo del Cuzco. Para construirla, Tello tomó como material la sección A y B de la música original.

Ichuq Parwanta, Wayno (Cuzco)

The musical score is presented in a single system with multiple staves. It begins with a tempo marking of 96 and the instrument 'Quena'. Section A (measures 3-13) and Section B (measures 32-41) are marked with a boxed 'A' and 'B' respectively. Section A'' (measures 14-23 and 42-56) is marked with a boxed 'A'' and includes a 'Canto' section (measures 14-23 and 42-56). The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and changes in meter from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Figura 6. Análisis formal de la transcripción del huayno Ichuq Parwanta. Fuente: Rodolfo Holzmann y realización propia.

Este huayno tiene la siguiente forma binaria A B A" B A". Esto explica el origen de la forma rondó en la composición de Tello, y el respeto que tuvo por el material original.

Quena

Adagio  
cantabile

*ff*

5

*rit.....*

Figura 7. Comparación de la sección A del huayno Ichuq Parwanta y el tema introductorio de Ichuq Parwanta N°4. Fuente: realización propia.

La comparación entre estas dos secciones nos arroja que Tello mantuvo el tema introductorio, llamado “quena” por Holzmann (Holzmann, 1966, p. 62), del huayno original, a excepción del final, que lo recortó y adaptó.

14 Canto

19

♩=90

*mp*

4

Figura 8. Comparación de la sección B del huayno Ichuq Parwanta y el tema del estribillo de Ichuq Parwanta N°4. Fuente: realización propia.



Tello usa este tema como estribillo en su rondó. En la presente comparación se observan las diferencias rítmicas, que le dan más variedad y vitalidad, y la agregación de terceras mayores.

Quena

Adagio

*cantabile*  
**f**

Figura 9. Comparación de la sección A del huayno *Ichuq Parwanta* y la sección A" de *Ichuq Parwanta N°4*. Fuente: realización propia.

La sección A" de *Ichuq Parwanta N°4*, reexpone el tema de la introducción con una connotación más sentida, honda y compleja (Schoenberg, 1994, p. 233). Esta sección contiene el punto climático de toda la pieza en la nota aguda *la*. En la comparación de secciones, se nota el alargamiento realizado por Tello, esto se debe al reposo necesario por el arribo tan agudo que tuvo el punto climático.

La construcción formal de Tello consistió en insertar el tema que Holzmann tituló "Canto" como estribillo entre cada sección de la pieza. La siguiente imagen compara formalmente las dos obras.

## Comparación formal de *Ichuq Parwanta N°4* y el huayno original

The figure displays a formal comparison of the musical structure between *Ichuq Parwanta N°4* and the original huayno. The score is organized into several sections, each with a label in a box above it:

- Introducción:** The starting section of the piece.
- A tema de la quena:** The first quena theme.
- B tema del canto:** The first canto theme.
- C:** A section with no specific label, likely a continuation or bridge.
- B° tema del canto:** The second canto theme.
- D:** Another section with no specific label.
- B°° tema del canto:** The third canto theme.
- A° tema de la quena:** The second quena theme.
- B° tema del canto:** The fourth canto theme.
- A° tema de la quena:** The third quena theme.
- B tema del canto:** The fifth canto theme.

The musical notation includes staves for quena and canto, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The original huayno parts are shown in a lighter, semi-transparent style to facilitate comparison with the *Ichuq Parwanta* version.

Figura 10. Comparación formal cronológica de *Ichuq Parwanta N°4* y el huayno original. Fuente: realización propia.

Como resultado, se obtiene la forma rondó A B C B" D B"" A" B""". En este esquema, se describe más detalladamente.

Esquema formal de la obra <i>Ichuq Parwanta N°4</i> de Aurelio Tello		
Secciones	Compases:	Comentarios:
Introducción	1 al 4	Material proveniente del tema de la quena.
Sección A	5 al 10	Tema de la quena.
Sección B	11 al 19	Tema del canto por terceras mayores.
Sección C	20 al 36	Sección diferencial. -Ritmización de la letra original del huayno. -Uso de escalas por tonos enteros.
Sección B"	37 al 78	Desarrollo del tema del canto mediante sucesivas repeticiones y agregaciones en la instrumentación.
Sección D	79 al 87	Sección diferencial de reposo, basada en el material de la introducción.
Sección B""	88 al 131	Tema del canto desarrollado de forma canónica.
Sección A"	132 al 138	Tema de la quena desarrollado en una compleja trama armónica, organizada por series de Fibonacci. -Es la sección climática de la pieza.
Sección B"""	138 al 160	Coda de la obra, basada en el tema del canto.

*Esquema de la forma rondó de la obra Ichuq Parwanta N°4 de Aurelio Tello. Fuente: realización propia.*

En conclusión, la obra fue construida con base en la transcripción de Rodolfo Holzman, respetando la música y la aparición recurrente del tema del canto. Tello resolvió esto usando la forma rondó A B C B" D B"" A" B"" en su composición.

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

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

Panorama formal del repertorio para cuarteto de guitarras.		
Obra:	Autor:	Forma:
<i>Cuarteto Negro</i>	Benjamín Bonilla	Libre: A B C D
<i>Chaclacayo</i>	Julio Casas	Obra compuesta por cuatro movimientos: I. Entre las cañas: binaria A B II. Acacias: libre A B C III. Soñé que la muerte vivía: libre A B A" C D IV. Km. 19: libre A B C A"
<i>Danza y Coral</i>	Jorge Caballero	Sonata, seguida de un coral.
<i>Marinera</i>	Mark Contreras	Libre: A B C
<i>Lavandera</i>	Jorge Falcón	Sonata
<i>Qantu</i>	Carlos Hayre	Binaria: A B
<i>Lago del sueño</i>	Omar Ponce	Binaria: A B Ambas secciones terminan con un mismo estribillo (véase Anexo N°2)
<i>Cuarteto tropical</i>	Federico Tarazona	Libre: A B C D C" E
<i>Amazonas</i>	Douglas Tarnawiecki	Libre: A B C D E F
<i>Ichuq Parwanta N°4</i>	Aurelio Tello	Rondó: A B C B" D B"" A" B""
<i>El mordente</i>	Jorge Vega	Libre A B A" C B" A" Tanto la repetición de A y B son incompletas.
<i>Serenata Peruana</i>	Virginia Yep	Ternaria: A B A

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

De las formas analizadas, se concluye que seis son formas libres, tres binarias, dos sonatas, una ternaria y un rondó. Esto devela la relación entre la postmodernidad y el uso libre de la forma musical en la actualidad.

## 2.2.2. Características melódicas

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

### 2.2.2.1. Características melódicas del repertorio vanguardista

A diferencia del repertorio contemporáneo, el vanguardista no coloca como protagonista la melodía, sino el timbre. Sin embargo, cuando está presente, ella puede ser de origen serial, dodecafónico o producto de escalas sintéticas.

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

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



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

#### *Cuarteto Negro* de Benjamín Bonilla y las escalas sintéticas.

El autor utiliza escalas sintéticas (Persichetti, 1985, p. 41), la mayoría de su invención, en esta obra.

Tambora: Puente      Aro Menor cuerdas Superior      Tambora: Aro Menor cuerdas Inferior      Aro Menor cuerdas Inferior

(dejar vibrar) (nudillos) (dejar vibrar) (dedos)

Figura 12. Escala sintética en los compases 135 y 136 de la obra *Cuarteto Negro*. Fuente: Benjamín Bonilla. pág. 12.

Esta primera escala, inventada por el compositor, tiene siete sonidos, no alcanza la octava y es asimétrica en su construcción: un tono, tres semitonos, una tercera menor y medio tono. En el compás siguiente la escala se transporta una cuarta justa.

En el siguiente ejemplo, se observan dos compases politonales (Persichetti, 1985, p. 37) que usan la misma escala en cuatro alturas diferentes, cada una separada por una segunda mayor o menor.



Figura 13. Politonalidad de escalas sintéticas en los compases 151 y 152 de la obra *Cuarteto Negro*. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 14.

Posteriormente, Bonilla emplea tres escalas distintas, la escala dórica y dos derivaciones. En este ejemplo, la escala dórica de *sol* asciende, y la primera derivación, que es rebajando un semitono al quinto grado, desciende.



Figura 14. Escala dórica y su derivación en el compás 155 de *Cuarteto Negro*. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 17.

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



Figura 15. Escala dórica y su segunda derivación en el compás 158 de *Cuarteto Negro*. Fuente: Realización propia, pág. 17.

### 2.2.2.2. Características melódicas del repertorio del siglo XXI

Éste contiene gran riqueza melódica, exhibiendo múltiple uso de escalas, sean tonales, modales o sintéticas.

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

Los primeros siete compases de la pieza *Entre las cañas* de esta suite, utiliza un

contrapunto de falsas imitaciones en modo eólico. Según el autor, para expresar sus recuerdos al aprender sobre la música antigua.



Figura 16. Contrapunto en modo eólico en los primeros seis compases de la pieza *Entre las cañas* de la Suite Chaclacayo. Fuente: Julio Casas, pág. 1.

### La simultaneidad de escalas en *Ichuq Parwanta N 4* de Aurelio Tello

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

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



Figura 17. Multiplicidad de escalas en los cuatro compases finales de la obra *Ichuq parwanta N°4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores FONCA, pág. 12.

En conclusión, la composición melódica en la obra para cuarteto de guitarras en el Perú se distingue por tres usos de escalas: el primero es tonal, expuesto en la obra de Jorge Vega, Omar Ponce, Virginia Yep y Roberto Terry; el segundo es modal, presente en la obra de Julio Casas y Aurelio Tello, y el tercero, por grupos de notas y series dodecafónicas, en la obra de Benjamín Bonilla y Jorge Falcón.

### 2.2.3. Características armónicas

En general, este repertorio utiliza la tonalidad. Solamente tres piezas manejan otros sistemas armónicos: *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla y *Lavandera* de Jorge Falcón, que emplean la armonía por cuartas y las escalas sintéticas e *Ichuq Parwanta N° 4* de Aurelio Tello, que usa diferentes escalas superpuestas.

#### 2.2.3.1. Características armónicas del repertorio vanguardista

Dentro de la obra vanguardista para cuarteto de guitarras, habitan sistemas distintos a la tonalidad, como la composición por grupos de notas, el serialismo, la armonía modal y por cuartas.

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

En esta pieza, el compositor escribe dos acordes por cuartas de forma consecutiva: el primero, *mi, la, re, sol*, en el estado de primera inversión, el segundo, *si, mi, la, re*, en el mismo estado.

Figura N° 18. Uso de acordes por cuartas en los compases 147 y 148 de la obra *Lavandera* de Jorge Falcón. Fuente: Jorge Falcón, pág. 11.



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

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

El uso de la guitarra con cuerdas al aire y los acordes por cuartas muestra que la afinación de la guitarra con cuerdas al aire, *mi, la, re, sol, si, mi*, fue fundamental en el planteamiento del compositor para usar la armonía por cuartas (Persichetti, 1985, p. 37). Esto es evidente desde el primer compás.

Figura N° 19. Uso de acordes por cuartas en el primer compás de la obra *Cuarteto Negro*. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 1.

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

Figura N° 20. Uso de acordes por cuartas en el sexto compás de la obra *Cuarteto Negro*. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 2.

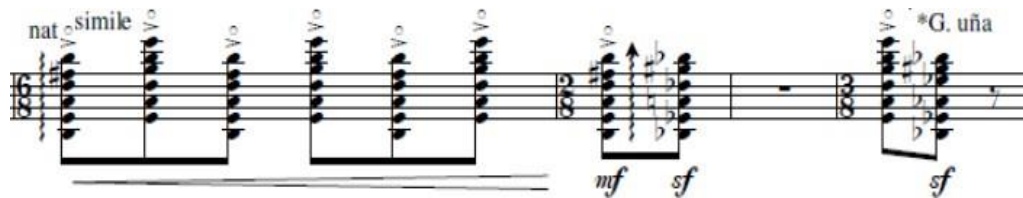


Figura N° 21. Uso paralelo de acordes por cuartas justas en el compás 47 de la obra Cuarteto Negro. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 6.

Estos acordes no siempre están contruidos por cuartas justas a lo largo de la obra. En el siguiente ejemplo, la tercera guitarra toca *mib* o *re#*, *sol#*, *do* y *fa*, es decir una construcción de una cuarta justa, disminuida y justa. Cabe resaltar que la cuarta guitarra hace un acorde por cuartas justas, generando politonalidad.

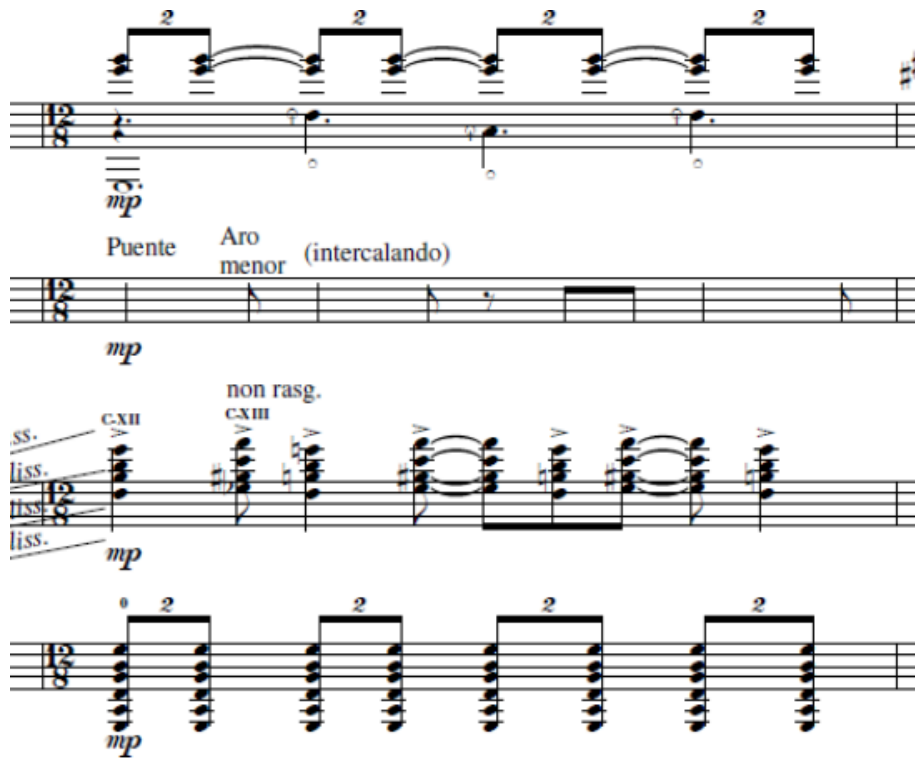


Figura N° 22. Uso de acordes por cuartas de diferente construcción en el compás 30 de la obra Cuarteto Negro. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 2.

### Uso simultáneo de sistemas armónicos

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

**A tempo**

The image shows a musical score for four staves in 12/8 time. The first two staves feature a melody with accents and a fortissimo (ff) dynamic. The third staff has a bass line with accents and a fortissimo (ff) molto espressivo dynamic. The fourth staff has a bass line with accents, a fortissimo (ff) dynamic, and glissando (gliss.) markings. The score is for measures 162 and 163.

Figura N° 23. Uso simultáneo de la modalidad y la armonía por cuartas en los compases 162 y 163 de la obra *Cuarteto negro*. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 16.

En conclusión, el repertorio vanguardista se distingue por el uso de escalas sintéticas, politonalidad, polimodalidad, armonías por cuartas y sistemas armónicos simultáneos.

### 2.2.3.2. Características armónicas del repertorio del siglo XXI

#### *El mordente* y la armonía ampliada

Casi todo este conjunto de obras utiliza la tonalidad ampliada (Schoenberg, 1974, p. 16). Es el caso de *El mordente* de Jorge Vega Ugaz que, influenciado por el jazz, emplea acordes de hasta siete sonidos con total libertad y coherencia armónica, que nunca escapan de las funciones tonales.

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



Figura N°24. Acorde de si 13 en el compás 9 de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega, pág. 2.

El sexto compás, escrito en la tonalidad de *mi* mayor, presenta un acorde de *la* menor novena con séptima –tomado de la tonalidad de *mi* menor– como subdominante menor, produciendo una pequeña cadencia plagal entre el último y primer tiempo de los compases 9 y 10.



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

En conclusión, en este complejo de obras, la armonía puede tomar dos caminos: el primero es la tonalidad y el segundo, otros sistemas y técnicas. Éstos no son rígidos, puesto que una pieza puede contener múltiples sistemas. Por ejemplo, *Soñé que la muerte vivía*, de *Chaclacayo* de Julio Casas, combina pasajes tonales

con otros que contienen acordes por cuartas y clústers.

Figura N°26. Uso de acordes por cuartas en la cuarta guitarra y de clústers en las otras, entre compases 107 y 110 en *Soñé que la muerte vivía* de la Suite Chaclacayo de Julio Casas. Fuente: Julio Casas, pág. 8.

#### 2.2.4. Características tímbricas

La tímbrica ha sido bastante explorada por los compositores en la música para guitarra, resultando usos muy particulares en cada obra. Tal como lo menciona Michel Amoric en su tesis doctoral *Especificidades del repertorio contemporáneo de la guitarra*, "... se manejan dos lógicas de pensamiento compositivo: la primera es llamada instrumentalista y es la que privilegia el patrimonio gestual del instrumento, y la segunda es la que considera la guitarra como un objeto sonoro" (Amoric, 2000, p.5).

Por estas dos rutas, se ha decantado la obra para cuarteto de guitarras en el país. No son rígidas, pudiendo presentarse ambas en una pieza musical. Es el caso de *Lavandera* de Jorge Falcón, que en un contexto instrumental técnicamente tradicional, incorpora golpes en la caja para simular la caída de gotas de agua en una tina.

Figura N° 27. Uso de la percusión en los compases 246, 247 y 248 en *Lavandera* de Jorge Falcón. Fuente: Jorge Falcón, pág. 11.

### 2.2.4.1. Características tímbricas del repertorio vanguardista

Frecuentemente, éste expone a la guitarra como objeto sonoro, tal como ocurre en *Cuarteto negro* de Benjamín Bonilla.

#### Cuarteto Negro de Benjamín Bonilla.

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

Cuarteto Negro  
Tempo  $\text{♩} = 50$  (con ambas manos)

87 **E** Festivo  $\text{♩} = 120$   
Aro menor Puente  
M.I. M.D.  
*mf*

Dejar el slide

Dejar el slide

Dejar el arco y colocar a posición normal de la guitarra

*pp* *mesto*

*pp* *mesto*

*pp* *mesto*

Figura N° 28. Uso de la percusión entre los compases 87 y 89 en *Cuarteto Negro* de Benjamín Bonilla. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 11.

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

arco (nat)

gliss.

m.iz.

Sul A

h.o. p.o. h.o. p.o.

*mp* molto legato e cantabile

Figura N° 29. Uso del arco de cello en la cuarta guitarra en el compás 37 de *Cuarteto Negro* de Benjamín Bonilla. Fuente: Benjamín Bonilla, pág. 6.

### 2.2.4.2. Características tímbricas del repertorio del siglo XXI

En comparación con el vanguardista, el repertorio del siglo XXI revela un uso menos radical de la guitarra como objeto sonoro, combinándolo con recursos tradicionales del instrumento (v. g. la obra *El mordente* de Jorge Vega Ugaz).

#### *El mordente* de Jorge Vega Ugaz

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

**EL MORDENTE**  
Dedicada al maestro Carlos Hayre

Coco Vega

♩ = 82

The musical score for 'El Mordente' is presented in four staves. The first two staves are empty, representing the guitar's melodic and harmonic lines. The third staff contains a rhythmic pattern of 'x' marks, labeled 'perc. en la tapa...' (percussion on the headplate). The fourth staff contains a similar rhythmic pattern, labeled 'perc. en aro y tapa...' (percussion on the rim and headplate). The tempo is marked as ♩ = 82. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8.

Figura N° 30. Uso de la percusión en el principio de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega, pag. 1.

78

The musical score for 'El Mordente' continues with four staves. The first staff shows a melodic line with a 'fff' dynamic marking. The second staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks. The third staff shows a melodic line. The fourth staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks with a '2' above each note, indicating a doublet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8.

Figura N° 31. Uso de la percusión en el penúltimo compás de la pieza *El mordente*. Fuente: Jorge Vega, pág. 11.

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



Figura N° 32. Textura homofónica de sonoridad novedosa en los compases 28 y 29 de *El mordente*. Fuente: Jorge Vega, pág. 3.

### ***Ichuq Parwanta N°4* de Aurelio Tello**

Estas dos tendencias en simultáneo son aplicadas al principio de esta obra. La primera guitarra funciona como instrumento de percusión, mientras que la cuarta interpreta una melodía pentátona con la técnica del trémolo, imitando a una mandolina.

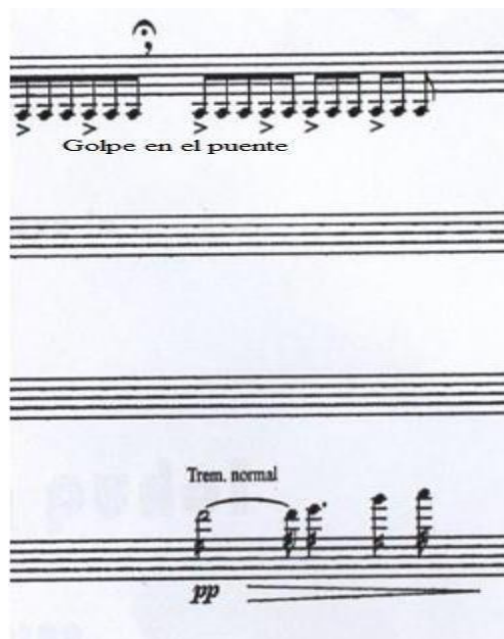


Figura N° 33. Usos de la guitarra como instrumento de percusión y mandolina en el primer compás de *Ichuq Parwanta N°4*. Fuente: Sistema Nacional de Creadores



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

The image shows a musical score for four guitars, labeled Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4. The score is written in treble clef and includes a tempo marking 'Adagio' and a dynamic marking 'crescibile'. Gtr. 1 has a dynamic marking 'f' and plays a melodic line with natural harmonics. Gtr. 2, 3, and 4 have dynamic markings 'pp' and play sustained chords or single notes, creating a contrapuntistic texture. The score consists of seven measures.

Figura N° 34. Textura contrapuntística de armónicos naturales entre los compases 132 y 137 de la pieza *Ichuq parwanta* N°4. Fuente: Sistema Nacional de Creadores FONCA, pág. 9.

Efectivamente, el repertorio contemporáneo concilia estas dos formas de ver el instrumento, sin distinción. Del complejo de obras abordado, ninguna abandona en su totalidad el uso de la guitarra en sus marcos estéticos de raíz tradicional.

## CONCLUSIONES

- El repertorio para cuarteto de guitarras compuesto en el Perú en los últimos veinticinco años se ha caracterizado por la pluralidad estética, es decir, la multiplicidad de lenguajes sin haber uno preponderante.
- La formación del guitarrista clásico en el Conservatorio Nacional de Música tuvo como figura al maestro Óscar Zamora, quien impulsó el estudio, composición de obras peruanas para la guitarra clásica, y la formación de cuartetos. Hasta el 2019, se han fundado trece.
- Esta pluralidad estética se expresa en las múltiples tendencias dentro de una sola obra. Gran parte de ellas tiene –sea leve, moderado o alto– un sentir nacional o cierta presencia de la música popular y tradicional. Probablemente, esto revele una notable relación entre el sentir de identidad nacional y la expresión guitarrística en la composición peruana. Casi una cuarta parte del repertorio sigue tendencias de vanguardia o modernistas. El neoclasicismo ha sido una tendencia ligeramente presente, y el neo-romanticismo, la menos explorada.
- De las formas analizadas, se encontraron que seis son formas libres, tres binarias, dos sonatas, una ternaria y un rondó. Esto devela la relación entre la postmodernidad y el uso mayoritario de formas libres en la composición musical para cuarteto de guitarras en el país.
- El tratamiento melódico en este complejo de obras ha sido diverso, los compositores han usado la modalidad y escalas tonales en el repertorio del siglo XXI y escalas sintéticas y series melódicas en el de vanguardia.
- La gran mayoría de estas piezas son tonales, destacando el uso de la armonía ampliada en el repertorio del siglo XXI, y el uso de diferentes sistemas y texturas armónicas en el de vanguardista.
- La tímbrica ha sido un aspecto muy explorado en este repertorio, sobresaliendo el uso de la guitarra no sólo como instrumento cordófono, sino como idiófono de uso percusivo o de uso mixto. Sin embargo, ha prevalecido el uso tradicional, en mayor o menor medida, en la totalidad de obras.
- Finalmente, se concluye que este repertorio está fuertemente marcado por la multiplicidad de tendencias estéticas, manifestando un contexto de pluralidad creativa en la música actual.

## REFERENCIAS

Amoric, M. (2000). *Spécificités du répertoire contemporain de la guitare* (tesis de doctorado). Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Francia.

Fubini, E. (2004). *El siglo XX, entre música y filosofía*. (J. Cuenca, Trad.). Valencia: Editorial Universitat de València.

García, R. (2003). En el librito del disco "*Temple Diablo*" [CD]. Lima: Iempsa.

Gomez, P. (2016). *Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A guide for composers and guitarists)* (Disertación de doctorado). UC San Diego, California.

Forte, A. y Gilbert, S. (1992 [1982]). *Introducción al análisis schenkeriano*. (P. Purroy, Trad.). Barcelona: Editorial Labor.

Guestrin, N. (2015). La guitarra en la música sudamericana. *Revista Musical de Venezuela*, 8(19), 1-109.

Holzmann, R. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.

Persichetti, V. (1985 [1961]). *Armonía del siglo XX*. (A. Santos, Trad.). Madrid: Real Musical Editores.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* (tesis de doctorado). Finlandia: Editorial Universidad de Helsinki, Departamento de musicología.

Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 5(2), 43-59. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Pisano, L. (2003 [1202]). *Liber Abaci*. (L. Sigler, Trad.). Estados Unidos de América. Florida: Editorial Springer.

Santa Cruz, O. (1992). *La guitarra en el Perú* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Schoenberg, A. (1974 [1911]). *Tratado de armonía*. (R. Barce, Trad.). Madrid: Real Musical Editores.

Schoenberg, A. (1994 [1967]). *Fundamentos de la composición musical*. (A. Santos, Trad.). Madrid: Real Musical Editores.

# ANEXOS

## ANEXO N° 1. PARTITURA DE LA OBRA LAVANDERA DE JORGE FALCÓN.

**Lavandera**  
(Para cuarteto de guitarras) J. L. Falcón V.

$\text{♩} = 108$

2

Lavandera

21

31

Lavandera

41  $\text{♩} = 50$

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *p*

Gtr. 4 *p*

55

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *p*

4

Lavandera

60

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3 *f*

Gtr. 4 *f*

*mf*

65  $\text{♩} = 66$

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3 *f*

Gtr. 4 *f*

*accel. 3*

*accel. 3*

*accel. 3*

*accel. 3*

*p*

*p*

*p*

Musical score for measures 70-74, featuring four guitar staves (Gtr. 1-4). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals.

Musical score for measures 75-79, featuring four guitar staves (Gtr. 1-4). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

Musical score for measures 80-83, featuring four guitar staves (Gtr. 1-4). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

Musical score for measures 84-87, featuring four guitar staves (Gtr. 1-4). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. A tempo marking of  $\text{♩} = 50$  is present. The music includes triplets and other complex rhythmic figures.

Lavandera

7

92  $\text{♩} = 108$

Musical score for measures 92-101. It features four guitar staves (Gtr. 1-4). Gtr. 1 has a melodic line with dynamics *mf* and *pp*. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *pp*. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *pp*. There are triplets and slurs throughout the piece.

102

Musical score for measures 102-110. It features four guitar staves (Gtr. 1-4). Gtr. 1 has a melodic line with dynamics *ff*. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with dynamics *ff*. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*. There are slurs and accents throughout the piece.

8

Lavandera

110

Musical score for measures 110-114. It features four guitar staves (Gtr. 1-4). Gtr. 1 has a melodic line with dynamics *p*. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mp*. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *pp*. There are slurs and accents throughout the piece.

115

Musical score for measures 115-120. It features four guitar staves (Gtr. 1-4). Gtr. 1 has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *mp*. Gtr. 4 has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *mp*. There are slurs and accents throughout the piece.



Lavandera

9

♩ = 50

Musical score for measures 124-132. Four guitar staves (Gtr. 1-4) are shown. Measure 124 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics: *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Trills are indicated with 'tr.' above notes. Trills in measures 128 and 132 are marked with a '3' and a slur. A *p* dynamic is present in measure 130. The piece concludes with a double bar line in measure 132.

Musical score for measures 133-143. Four guitar staves (Gtr. 1-4) are shown. Measure 133 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. Trills are marked with 'tr.'. Trills in measures 135 and 141 are marked with a '3' and a slur. The piece concludes with a double bar line in measure 143.

10

Lavandera

♩ = 66

Musical score for measures 144-152. Four guitar staves (Gtr. 1-4) are shown. Measure 144 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*. Trills are marked with 'tr.'. Trills in measures 146 and 150 are marked with a '3' and a slur. The piece concludes with a double bar line in measure 152.

Musical score for measures 153-161. Four guitar staves (Gtr. 1-4) are shown. Measure 153 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *f*. Trills are marked with 'tr.'. Trills in measures 155 and 159 are marked with a '3' and a slur. The piece concludes with a double bar line in measure 161.

Musical score for guitar parts 1-4, measures 158-163. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *p*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for guitar parts 1-4, measures 163-166. The score continues the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *p* and *pp*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for guitar parts 1-4, measures 167-172. The score continues the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *mf* and *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for guitar parts 1-4, measures 172-177. The score continues the complex rhythmic pattern. The dynamics are marked as *p* and *pp*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A tempo marking of  $\text{♩} = 50$  is present.

184 *accel.*

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*p* *mf* *f*

191  $\text{♩} = 108$

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*ff* *f* *p*

209

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*ff* *f* *mf* *p*

208

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*pp* *p*

217

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*mf*

224

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*f* *ff*

229

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*mf* *p* *pp* *f*

241

Caja, como gotas en una tina vacia *rit.*

Gr. 1  
Gr. 2  
Gr. 3  
Gr. 4

*ff* *mf* *p* *pp*

**ANEXO N° 2. ESTRIBILLO DE LA MARINERA LAGO DEL SUEÑO DE OMAR PONCE.**

Guit. 3

*mf Cantabile*



Marco Agustín Baltazar Laguna

DNI: 76194533

Lima, 18 de abril de 2020