

Un concurso, un saxo, dos obras y dos premios

A competition, a saxophone, and two compositions

Autor:

Leonardo Mendoza Salazar

<https://orcid.org/0009-0003-6306-3797> | leo_m.s@hotmail.com

Resumen

Este artículo expone de manera detallada el proceso compositivo de las obras ganadoras del II CONCURSO DE COMPOSICIÓN PARA SAXOFÓN CLÁSICO CON ELEMENTOS DE LA MÚSICA PERUANA – 2025. El análisis no solo describe la obra, sino que permite que el lector se acerque a ella entendiendo los procesos compositivos que han dado como resultado dichas composiciones. Se examinan algunas las técnicas empleadas como la imitación, tanto en la escritura para el saxofón como en la incorporación y “mezcla” de materiales sonoros peruanos, abarcando desde el uso de modos melódicos andinos o ritmos nortños marinerísticos hasta el uso de citas o alusiones a géneros tradicionales. Asimismo, el texto desglosa los recursos compositivos estructurales y armónicos, explorando los planteamientos musicales de diversa índole que sustentan cada pieza. Estos enfoques pueden ser programáticos, abstractos, narrativos o geográficos, siempre con el objetivo común de “fusionar”, en cierto sentido, la tradición académica del saxofón (considerada ésta de corte clásico) con la rica herencia musical del Perú, revelando así el innovador mestizaje sonoro que caracteriza a las obras premiadas en esta convocatoria.

Palabras clave

Composición, proceso, fusión.

Abstract

This article details the compositional process of the winning works from the II COMPOSITION CONTEST FOR CLASSICAL SAXOPHON WITH ELEMENTS OF PERUVIAN MUSIC – 2025. The analysis not only describes the work, but also allows the reader to approach it by understanding the compositional processes that resulted in said compositions. It examines the specific techniques employed, both in writing for the saxophone and in integrating Peruvian sonic materials, ranging from the use of Andean melodic modes or northern marinerísticos rhythms to the incorporation of quotes or allusions to traditional genres. Furthermore, the text breaks down structural and harmonic compositional resources and explores the musical approaches of various kinds that underpin each piece. These approaches can be programmatic, abstract, narrative, or geographical, always with the common goal of fusing the academic tradition of the saxophone (considered to be of a classic style) with Peru's rich musical heritage, thus revealing the innovative sonic blend that characterizes the award-winning works in this call.

Keywords

Composition, process, fusion.

Introducción

El desarrollo del repertorio para saxofón clásico en el Perú, y en gran parte de Latinoamérica, se ha enfrentado históricamente a una dualidad, incluso un dicotomía que ubicaría a la llamada “música culta” (o clásica) y la “música popular” (o inculta o del pueblo): por un lado, existe un vasto y exigente corpus de obras del canon académico universal, entendiendo aquí por las obras que han sido escritas por compositores que en su mayoría han estudiado en un conservatorio, y por otro, una riqueza musical manifestada en el país de origen del compositor que raramente “dialoga” de forma orgánica y estructural con la técnica y la estética del instrumento. Esta brecha plantea un problema artístico y pedagógico fundamental: la necesidad urgente de generar un repertorio contemporáneo original que, sin renunciar a las posibilidades técnicas del saxofón moderno, se nutra de manera genuina y creativa de los elementos patrimoniales locales. Superar la mera cita superficial o el arreglo de melodías preexistentes para alcanzar una verdadera fusión compositiva es un desafío central. Es en este contexto donde iniciativas como el II CONCURSO DE COMPOSICIÓN PARA SAXOFÓN CLÁSICO CON ELEMENTOS DE LA MÚSICA PERUANA - 2025 adquieren su máxima relevancia, al incentivar y visibilizar soluciones musicales concretas a esta problemática.

Por ende, este artículo tiene como objetivo principal dar a conocer y analizar en profundidad el fascinante proceso creativo que dio origen a las dos obras ganadoras del certamen mencionado anteriormente. Se trata de un estudio que pretende ir más allá del mero resultado final, adentrándose en el laborioso y a menudo complejo camino que los compositores transitan desde la chispa inicial de la idea hasta la concreción de la partitura y su presentación ante el jurado. Para ello, el análisis se estructura metódicamente en tres fases fundamentales que abarcan el ciclo vital completo de cada composición: la concepción, la elaboración y los resultados, tanto en su dimensión de obra concluida como en su evaluación dentro del concurso.

Es así que, en la primera fase, la *concepción*, explora el génesis de cada obra. En este punto, el artículo se centra en desentrañar la inspiración y las intenciones artísticas iniciales de los compositores. ¿Qué los motivó a participar en un certamen que exige la fusión de la tradición académica del saxofón con elementos peruanos? ¿Cuál fue el punto de partida conceptual? En el caso del compositor ganador, en su obra, “Estudio Ahuaynado”, para saxofón solo en Bb, se investiga la decisión de centrarse en un estudio técnico (estudio) y cómo se eligió integrar el carácter o elementos rítmicos del huayno, un género andino, probablemente buscando un desafío interpretativo que amalgame o junte a la técnica saxofonística con los ritmos y gestos melódicos de la música local. Para “No hay marinera sin cortejo”, compuesta para el dúo de saxofón en Bb y piano, el foco inicial es en el título, una suerte de programa que intenta representar el accionar de la pareja de baile, un cortejo que es propio de la marinera, un género de la costa peruana, y cómo se representó, desde el inicio, la relación dialogante y de “cortejo” entre los dos instrumentos.

La segunda fase, el *proceso compositivo*, constituye el núcleo técnico del análisis. Aquí se examinan minuciosamente las decisiones y herramientas empleadas para transformar la idea conceptual en música escrita. El artículo desglosa las técnicas compositivas específicas: cómo se aborda la estructura formal, el desarrollo motivico, la armonía (en el caso del dúo) y, de manera crucial, la integración de los elementos peruanos. Esto implica analizar el tratamiento del material temático (¿se usa una melodía tradicional, se crea una original con modos característicos?), el manejo del ritmo (¿hay heterometrías, sínkopas o células rítmicas propias del huayno o la marinera?), y la exploración de las posibilidades técnicas e interpretativas del saxofón (uso del vibrato, fraseo, ataques, registros extremos, etc.) para hacer alegorías sonoras que pretenden representar afectos vinculados a la música de referencia. Se analiza también cómo, en el dúo, el piano no es un mero acompañante, sino un participante musical activo que complementa, “responde” y enriquece la propuesta del saxofón, construyendo juntos una suerte de “interacción dialogante” (haciendo metáfora del lenguaje).

Finalmente, la tercera fase se dedica a los *resultados*. Este segmento tiene una doble vertiente. Por un lado, considera la obra como producto finalizado: una partitura que representa la cristalización de todo el proceso anterior y que lleva en sí misma las instrucciones para su interpretación. Por otro lado, y de manera fundamental dentro del contexto de este artículo, se analiza la consecuencia inmediata de este proceso: el éxito en el concurso mencionado. Se reflexiona sobre cómo las decisiones tomadas en la concepción y la elaboración fueron percibidas y valoradas por el jurado, qué aspectos (originalidad en la fusión, dominio de los parámetros técnicos y de posibilidades del saxofón, efectividad en la integración de lo peruano, coherencia formal) pudieron resultar decisivos para la premiación.

En última instancia, el artículo busca demostrar que el triunfo de “Estudio Ahuaynado” y “No hay marinera sin cortejo” no fue fortuito, sino por el resultado lógico de un proceso compositivo consciente, riguroso e innovador, que supo honrar tanto las exigencias del instrumento como la riqueza del patrimonio musical peruano, contribuyendo así al repertorio contemporáneo con dos obras de significativo valor artístico y cultural.

Metodología

La metodología seguida para la realización de estas dos obras compositivas se estructuró, en líneas generales, en dos fases o enfoques principales que, aunque pueden entenderse como secuenciales, mantuvieron en la práctica un diálogo constante y retroalimentado. La primera fase, fundamental y de carácter investigativo, consistió en la *inmersión auditiva* y el *estudio analítico* de un corpus diverso de obras escritas para saxofón, así como de obras de otras formaciones instrumentales que han combinado técnicas de la tradición europea con las músicas locales, sea el caso de compositores de la talla de: Édgar Valcárcel, Celso Garrido Lecca, Armando Guevara Ochoa, Theodoro Valcárcel, entre otros.

Este proceso no se limitó a una escucha pasiva, sino que se orientó a desentrañar las soluciones técnicas, formales y expresivas que otros compositores han desarrollado para el instrumento. El objetivo era internalizar el cómo se hace uso del saxofón desde su aparición hasta la fecha (ello implica sus posibilidades técnicas, dinámicas, articulatorias, su registro, sus colores en sus distintos rangos, etc.), para así contar con un amplio espectro de recursos que pudieran ser empleados y reinterpretados de manera original.

La segunda fase, eminentemente creativa y práctica, fue el *momento de la escritura y concreción musical*. Aquí, el bagaje adquirido en la fase de escucha se puso al servicio de una intención compositiva ya definida: crear, respectivamente, una obra inspirada en el *huayno* y otra en la *marinera*. Este no fue un proceso de transcripción o imitación literal, sino de interpretación (de las músicas de referencia), reelaboración, adaptación y mezcla. El compositor implicado se sentó a escribir con el desafío de plasmar la esencia rítmica, melódica y emotiva de estos géneros peruanos dentro de las estructuras y exigencias de la música de concierto para saxofón. Fue en esta etapa donde las decisiones conceptuales como el carácter del *huayno* para un estudio técnico o la interacción “dialogante” del “cortejo” en la *marinera*, encontraron su forma concreta en la partitura, dando lugar a una síntesis personal entre el legado académico del instrumento y la identidad sonora del Perú.

Resultados

Es pertinente considerar y analizar dos tipos de resultados fundamentales derivados de este proceso compositivo, cada uno con su propia naturaleza y consecuencias. El primer resultado es de carácter interno y autónomo, correspondiendo al momento en que, luego de un intenso periodo de elaboración, la obra alcanza su forma final. Esta etapa culmina con una escucha crítica por parte del compositor, un acto de evaluación o autocrítica donde se confronta la partitura terminada con la idea musical original. En este punto decisivo, el compositor debe juzgar si la obra ha logrado concretar sus intenciones estéticas y técnicas, o si, por el contrario, requiere un último pulido, ajustes en la orquestación, la claridad de las indicaciones o el desarrollo de sus materiales. Es una instancia de autocrítica y validación que define la versión que será presentada al mundo exterior, en este caso, enviada a concurso. Este resultado primario es, en esencia, la conclusión de la obra generada por el compositor y la autonomía que adquirirá dicha obra cuando decida hacerla pública.

El segundo resultado es de carácter externo y evaluativo, y está representado por el veredicto emitido por el jurado calificador del concurso. Este resultado, aunque independiente, puede verse influenciado por la solidez y convicción alcanzada en el primer resultado. La evaluación de los jueces, basada en criterios como la originalidad, el manejo del instrumento, la coherencia formal y la efectividad en la integración de los elementos peruanos, constituye una validación pública y experta. En este caso específico, el éxito fue rotundo: ambas obras compuestas, “Estudio Ahuaynado” (para saxofón solo) y “No hay marinera sin cortejo” (para saxofón y piano), lograron alzarse con el primer premio en sus respectivas categorías. Este triunfo no solo corona el esfuerzo compositivo, sino que también valida la metodología empleada y consagra a las obras como contribuciones significativas al repertorio que el certamen buscaba fomentar.

Por consiguiente, se plasma el resumen y detalles de las obras ganadoras del concurso de composición para saxofón clásico con elementos de la música peruana.

Estudio Ahuaynado

La obra “Estudio Ahuaynado” es para saxo alto solo, está basada en los ritmos y melodías del huayno (dicha es la razón del título), pero también tiene partes técnicas propias de las obras que llevan el rótulo de “estudio”, donde se muestra la capacidad técnica del instrumentista, así como de su virtuosismo. Entonces, esta obra está cargada de elementos del huayno (tanto rítmica como melódicamente) y de recursos técnicos para generar un estudio que permita hacer un “huayno virtuoso” (si se puede decir así).

En cuanto a la estructura de la obra, podemos decir que consta de 3 secciones bien marcadas. La primera plantea la serie de recursos que se usarán en el transcurso de la obra como: mordentes, síncopas, articulaciones (stacatto, marcato, etc.) que permitan hacer alegorías del carácter del huayno, así como de sus acentuaciones y ritmos.

Luego se da una sección más calmada (segunda parte) donde se plantea un canto (usando escala pentátona y acciaturas) que evoca los cantos andinos, o hace alegorías a ellos que van conjugándose con ritmos más rápidos para generar tensión; esos recursos se aprovechan para desembocar en la tercera parte que, dentro de la estructura del huayno, podríamos asumir como la “fuga ahuaynada”, donde se retoma el tema principal de la primera sección pero realizando sutiles cambios en la línea melódica implicando otras armonías, ergo se desarrolla de otra manera y se explotan los recursos de la primera parte para generar el clímax final resultando en el desenlace de esta tercera parte.

Por último, podemos agregar que, aunque la obra dure un poco más de 3 minutos; sin embargo, al escucharla uno llega a perder la noción del tiempo y esto es debido a la cantidad de notas realizadas por el saxo (sobre todo en las secciones rápidas), ello da la impresión de escuchar una obra de mayor duración, lo cual nos permite considerar que su duración es justa y necesaria como está planteada.

Obra “Estudio Ahuaynado” – Saxofón solo en Bb

Técnicas compositivas

- Planteamiento motivico

La obra “Estudio Ahuaynado” consta de dos motivos relacionados en la primera y segunda sección (figura 1 y 2). Dichos motivos serán desarrollados, imitados, transformados, variados, etc de tal modo que no caiga en monotonía, así como se harán recursos de adornos como los mordentes, las escalas, arpeggios, fragmentaciones, acciaturas, etc. (figura 3).



Figura 1: Primer motivo.



Figura 2: Segundo motivo



Figura 3: Adornos

- Imitación

Se dará en varios sentidos la imitación, tanto a nivel motivico así como de gestos melódicos, cambios en el metro, articulaciones usadas, etc. (figura 4)



Figura 4: Procedimientos de imitación de varios recursos.

Ritmo tomado del huayno

El planteamiento de esta obra toma, principalmente, los ritmos que se realizan en el huayno, sea el caso de: negra y dos corcheas; corchea con negra y corchea; los ritmos de negras y corcheas articuladas en staccato también aportan a la gracia de la danza y su ritmo (figura 5, 6, 7 y 8).

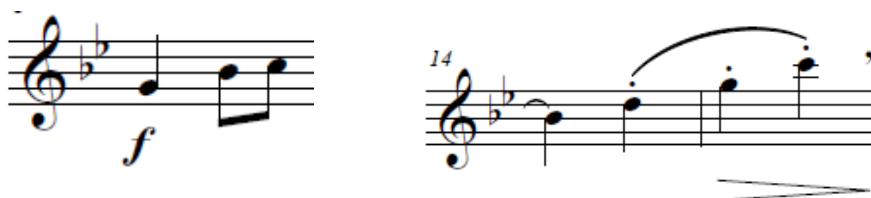


Figura 5 y 6: Ritmo del huayno y negras articuladas en staccato ligado, respectivamente.

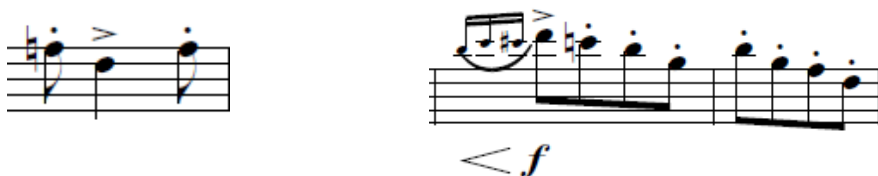


Figura 7 y 8: Ritmo del huayno y corcheas en staccato.

Estructura de la obra

La obra está pensada y planteada en 3 secciones, donde la primera y la tercera estarían relacionadas en el uso del material, mientras que la parte central sería de un tempo más lento (como un yaraví) donde el saxo “canta” de forma más lírica (figura 9, 10 y 11).



Figura 9: Fragmento de la primera parte.



Figura 10: Fragmento de la segunda parte. Canto más lírico



Figura 11: Fragmento de la tercera parte.

Instrumentos involucrados

El concurso en mención planteaba dos categorías: La primera era una obra escrita para saxofón alto en Bb y, la segunda, para saxofón alto en Bb y piano. La obra “Estudio Ahuaynado” está escrita para la primera categoría.

Registro usado de los instrumentos

El registro usado para esta obra abarca sus rangos límites del saxo alto (figura 12 y 13).



Figura 12: Nota más grave usada C4



Figura 13: Nota más aguda usada, F#6

Dinámicas

El rango dinámico usado es desde las **pp** hasta **fff**.

Articulaciones

Para esta obra, las articulaciones usadas han sido: Staccatos, staccatos ligados, marcatos, legatos, portatos, tenutos, etc.

No hay marinera sin cortejo

La obra “No hay marinera sin cortejo” es para saxo alto y piano. Está basada en los ritmos y melodías de la marinera. El título describe una de las características principales de esta obra que, musicalmente hablando, se la ha planteado como una interacción entre las líneas melódicas del saxo y las del piano.

Dicho de otro modo, ambos instrumentos interactúan en sus líneas a través de procesos de: imitación motívica, contrapunto, pregunta y respuesta, etc; estos recursos nos permitirían hacer una alegoría del cortejo marinerístico que se da en el baile entre la mujer y el hombre. Bien se sabe que la marinera tiene 2 partes formales (con o sin introducción), pero en esta obra se plantea 4 partes, sin embargo, cada una de ellas hace referencia a elementos desarrollados en las distintas marineras.

El piano inicia la obra haciendo una introducción planteada sobre la tonalidad de Eb, casi hasta predecible, pero que en el transcurso de la obra esta tonalidad quedará olvidada porque se usarán recursos modulatorios, así como el uso de escalas fuera del llamado “sistema tonal”; luego se planteará un tema (mediante un motivo) realizado por el saxo que se imitará, haciendo modulaciones, a otros grados de la escala de origen donde el piano a veces imitará estos motivos y en otros momentos será soporte armónico con ritmos propios de la marinera.

Un elemento poco usual al plantear una marinera es el cambio de compás y, en esta obra, se lo utiliza en reiteradas ocasiones pero que no distorsionan al baile, sino que les empuja a fluir. rítmicamente. Antes de la segunda parte, el piano hace un nexo alternando solo dos acordes en distintas posiciones. desembocando a un momento más calmado donde merma el ritmo y solo habría alusiones a la marinera, con un carácter más tranquilo, prevaleciendo la textura “melodía y acompañamiento”, sin embargo, el piano de vez en cuando realiza unos “puntos sonoros” que permiten adentrar al oyente en una “atmósfera” un tanto distinta a la marinera, pero manteniendo sus recursos y elementos.

Paulatinamente, va incorporándose más elementos marinerísticos que desarrolla el piano en su momento “solista” pero con unas sonoridades más “sombrias” generadas por la introducción de más disonancias (tanto melódica como armónicamente). Estos recursos van desarrollándose para llevarnos a una tercera parte, recobrando el tempo primo, de la cual podríamos decir que es el momento del “zapateo” o hace alusión a ello, donde hay una coordinación a la 8va (a veces a la 10ma) entre el piano y el saxo recordando la coordinación entre los bailarines antes de la fuga. Toda esta parte es contrapuntística en esencia y es donde se ponen de manifiesto muchos recursos

marinerísticos (sus bajos, líneas, armonías, melodías, etc.).

Por último, en la cuarta parte evidenciada con la típica llamada del bombo y platillo (generada con un bajo y un acorde haciendo dos tiempos en $\frac{3}{4}$ en el piano) se retoma el primer tema haciendo cambios sutiles en el acompañamiento así como en las armonías y llevándolo por otros “lares sonoros” que permiten desarrollar esos recursos planteados al inicio (incluso incorporando unas secuencias contrapuntísticas que recuerdan al barroco, haciendo círculo de 5tas), dándole un final a la obra de manera impetuosa y decidida.

Obra “No hay marinera sin cortejo” – Saxofón en Bb y piano

Técnicas compositivas

- **Planteamiento motivico**

La obra “No hay marinera sin cortejo” consta de un motivo que va imitándose y adaptándose a las diferentes armonías usadas en el transcurso de la obra de la cual esta vez acompañará, a la línea principal, el piano (figura 14).



Figura 14: Motivo planteado por el saxofón alto.

Imitación

La imitación para esta obra tendrá un énfasis sobre el motivo planteado por el saxo, pero, en esta ocasión, el piano también tomará un papel contrapuntístico de imitación de dicho motivo y transformándolo, ello permite que haya un fluir de la música y un empuje hacia adelante. Estas imitaciones se darán durante el transcurso de la obra (figura 15).

Figure 15 shows a musical score for two instruments: Alto Saxophone (A. Sx.) and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The saxophone part (A. Sx.) starts at measure 9 and features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. The piano part (Pno.) starts at measure 9 and features a rhythmic accompaniment with dynamics *ff*, *mf*, and *mp*. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 15: El motivo en el saxo, imitado en el piano y a veces a dúo como en el compás 15.

Ritmo tomado de la marinera

Sabemos que cada danza en el Perú tiene sus propios ritmos. La marinera también se caracteriza por unas combinatorias rítmicas muy peculiares a las cuales se harán alusión, así como se las usaron para la construcción de la obra en mención. (figura 16).

Figure 16 shows a musical score for two instruments: Alto Sax (Alto Sax) and Piano (Piano). The score is in 8/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The tempo is marked as 85 Galante. The Alto Sax part (Alto Sax) is in 8/4 time and features a melodic line. The Piano part (Piano) is in 8/4 time and features a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *sub. p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 16: Ritmo de la marinera usado para la construcción de la obra mencionada.

Estructura de la obra

Si bien se sabe que la marinera está compuesta en dos partes, por lo general; en esta obra se plantean 3 secciones, de las cuales la primera y la tercera serían análogas a las dos partes de la marinera original y, la segunda parte o sección, sería un momento más calmado y contrastante donde baja el ritmo apelando a esa marinera que se detiene en un momento dado antes de la fuga y cada cierta frase vuelve a aparecer ese momento calmado. Dicha marinera es “así baila mi trujillana”. Pero, en esta oportunidad, la obra “no hay marinera sin cortejo” asume ese momento calmado para plantear una sección completa contrastante frente a las otras dos secciones (figura 17, 18 y 19).

Alto Sax

Piano

♩ = 85 Galante

f

sub. p

Figura 17: Fragmento de la primera parte

A. SX.

Pno.

♩ = 72 Calmado

mp

p

(8va)

Figura 18: Fragmento de la segunda parte. La más calmada

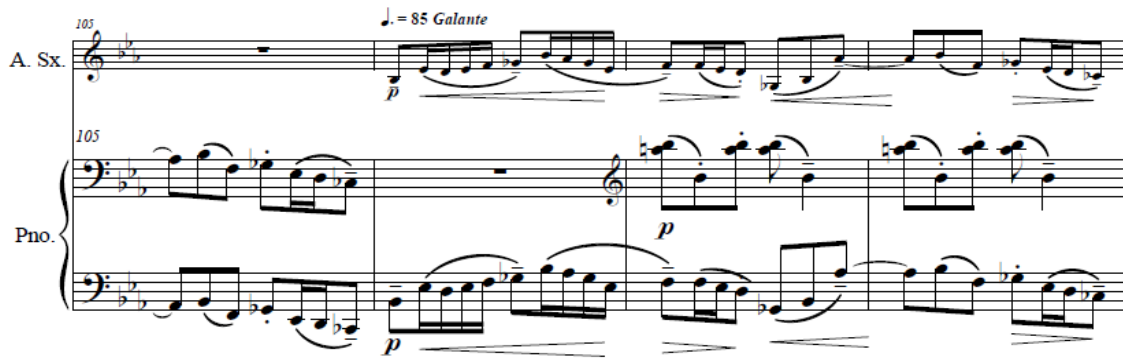


Figura 19: Fragmento de la tercera parte. La “fuga”

Instrumentos involucrados

El concurso en mención planteaba dos categorías: La primera era una obra escrita para saxofón alto en Bb y, la segunda, para saxofón alto en Bb y piano. La obra “No hay marinera sin cortejo” está escrita para la segunda categoría.

Registro usado de los instrumentos

El registro usado para esta obra abarca sus rangos límites del saxo alto (figura 20) así como un rango amplio del piano (figura 21 y 22).



Figura 20: Nota más grave usada C#4 y la más aguda F#6

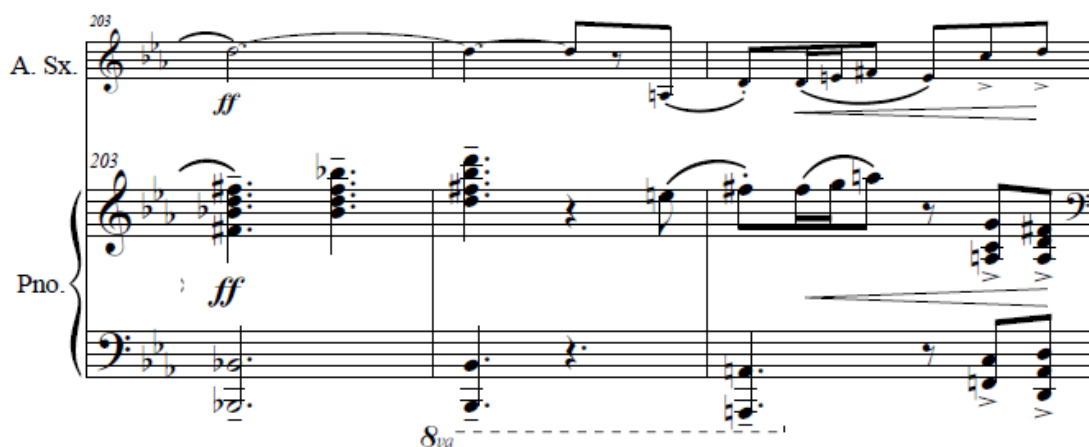


Figura 21: Nota más grave usada A0



Figura 22: Nota más aguda usada, A7

Dinámicas

El rango dinámico usado es desde las **pp** hasta **fff**.

Articulaciones

Para esta obra, las articulaciones usadas han sido: Staccatos, staccatos ligados, marcatos, legatos, portatos, tenutos, etc.

Conclusiones

La célebre frase atribuida a Pablo Picasso, quien al ser interrogado sobre el fenómeno de la inspiración respondió: “No creo en la inspiración, pero si la hubiera, debe encontrarme trabajando”, encapsula una verdad fundamental aplicable al proceso compositivo analizado. Esta afirmación trasciende la anécdota para erigirse como un principio rector: la creación musical significativa no es producto de una espera pasiva, no surge de la nada o por un raptó divino, sino del resultado directo de un compromiso activo, disciplinado y reflexivo con el oficio. En el contexto de la composición, “trabajar” implica sumergirse en un esfuerzo intelectual y práctico constante, que va mucho más allá de la mera escritura de notas. Es un proceso de dedicación profunda que exige pensar, repensar y tomar decisiones conscientes sobre una multitud de elementos interconectados.

Este trabajo meticuloso se despliega en la deliberación de los planteamientos conceptuales que dan coherencia a la obra, en la búsqueda y experimentación con sonoridades específicas que definan su carácter, y en la exploración de combinaciones musicales infinitas. El compositor debe tejer con cuidado las melodías, diseñar y variar los ritmos, construir y modular las armonías, decidir sobre las texturas que mejor sirvan a la representación o alegoría deseada y, crucialmente, dominar las posibilidades y límites de la instrumentación elegida, como en este caso el saxofón y el piano. Cada elección es un paso en la construcción de un universo sonoro coherente y personal. Es este trabajo de taller, esta artesanía aplicada con paciencia y criterio, lo que constituye la verdadera base de la creación. Y si bien este esfuerzo podría o no ser un fin en sí mismo, propio de la satisfacción íntima del compositor, en ocasiones genera frutos que trascienden lo personal. Este riguroso “encontrarse trabajando” es, con frecuencia, el preludio de noticias gratificantes que validan el proceso: el reconocimiento al ganar un concurso prestigioso, como el aquí descrito, o la oportunidad invaluable de que las obras compuestas sean estrenadas, compartidas con intérpretes y público, e ingresen así al diálogo vivo del repertorio contemporáneo.

Referencias

Las fuentes que se ha considerado como recursos y fuente de inspiración son algunas obras que proponen diversos autores en una especie de “fusión” donde, por un lado, puede apreciarse sonoridades tomadas de la tradición occidental y, por otro, sonoridades “peruanas” basadas en su “folklore”. Entre ellas tenemos:

Valcárcel T. (1930). Piezas Inkaicas para piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=B8Q3inAEmec>

Holzmann H. (1942). Pequeña Suite para piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=kZAbhS92G70>

Lecca G. (1980). Danzas populares andinas para violín & piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=7QyLVd8ZJPU>

Valcárcel T. (1930-1942). Concierto Indio para violín & orquesta.
<https://www.youtube.com/watch?v=MMVvvr0U9FA>

Lavalle D.(1917). Vals Quenas para piano.
<https://www.youtube.com/watch?v=tfM53DizCqA>

Guevara A. (s/f). Vilcanota para Cuarteto de cuerdas.
<https://www.youtube.com/watch?v=OP4es5wyp2w>

Benites, J. (1980). Así baila mi trujillana.
<https://www.youtube.com/watch?v=mnqlV2cLah0>