



TRANS 20 (2016)  
ARTÍCULOS / ARTICLES

## El arpa en Huamanga: ¿tradición y estilo musical acordes a los retos del siglo XXI?

Claude Ferrier (Kalaidos University of Applied Sciences)

<p><b>Resumen</b> La vigencia y la supervivencia de expresiones musicales tradicionales con raíces en un pasado más o menos lejano y su evolución a través del tiempo es desde hace algunas décadas una temática clave inseparable de la etnomusicología. ¿De qué manera el público y los músicos van a manejar las tradiciones que consumen o practican? ¿Cómo se sitúa cada individuo en el marco de estos procesos, a veces muy virulentos? ¿Tienen los músicos que defender con garras y dientes el legado de sus antepasados, o más bien iniciar procesos de adaptación y modernización de estilos antiguos? Estas interrogantes dan origen a este artículo, que trata de brindar un panorama actual de la tradición del arpa en Huamanga, Ayacucho (Perú), y de los retos que enfrenta la música de esta ciudad desde hace dos décadas, después de la oscura época de la violencia política que dejó abiertas heridas sentimentales, espirituales y musicales.</p>	<p><b>Abstract</b> The validity and survival of traditional musical expressions rooted in a more or less distant past and its evolution over time is – after having been reintroduced into our discipline by adaption of historical (re-) studies – a key theme of ethnomusicology. How are the audience and the musicians going to manage the traditions they consume or practice? How does each individual place himself in the context of these – sometimes highly virulent – processes? Do the musicians have to defend the legacy of their ancestors tooth and nail, or should they rather initiate processes of adaptation and modernization of ancient styles? These questions stand at the origin of this article which tries to provide a current overview of the harp tradition in Huamanga, Ayacucho (Peru), and the challenges faced by the music of this city since two decades, after the dark years of political violence, which have left still open sentimental, spiritual and musical wounds.</p>
<p><b>Palabras clave</b> Arpa, Huamanga, Ayacucho, Perú, Huayno.</p>	<p><b>Keywords</b> Harp, Huamanga, Ayacucho, Peru, Huayno music.</p>
<p><b>Fecha de recepción:</b> octubre 2015 <b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2016 <b>Fecha de publicación:</b> diciembre 2016</p>	<p><b>Received:</b> October 2015 <b>Acceptance Date:</b> May 2016 <b>Release Date:</b> December 2016</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## El arpa en Huamanga: ¿tradición y estilo musical acordes a los retos del siglo XXI?<sup>1</sup>

Claude Ferrier (Kalaidos University of Applied Sciences)

---

### Introducción

Afortunadamente, la cantidad de estudios que tratan del arpa en la región andina como tema principal, subsidiario o marginal va aumentando. Lo mismo sucede con la música del departamento de Ayacucho. Por este motivo, y considerando el marco reducido y regional del artículo, no presentaré una reseña histórica del instrumento ni de su vigencia en el Perú y en Ayacucho<sup>2</sup>. Me limitaré entonces a mencionar asuntos de carácter general o histórico solo en la medida en que aportan nuevos elementos o completan algún aspecto de trabajos anteriores. Cabe, sin embargo, volver a señalar las peculiaridades musicales e interpretativas regionales existentes no solo en Perú, sino también en menor escala en el mismo departamento de Ayacucho: la ejecución del arpa en la capital, Huamanga, difiere sustancialmente de sus variantes provinciales, ellas mismas con rasgos interpretativos específicos.

Desde una perspectiva personal, profundicé en el estudio práctico del arpa huamanguina entre 1984 y 1986 a partir de los discos *Music of the Incas* (1976), *The Inca Harp: Laments and Dances of the Tawantinsuyu*, *The Inca Empire* (1982), y *Harp and Strings from Peru* (s/f) asimilando el estilo del maestro arpista Antonio Sulca Lozano: es por eso que la mayoría de los ejemplos musicales que se encuentran en el capítulo dedicado al estilo de Huamanga de *El Arpa Peruana* (Ferrier 2004: 70-83) y en el presente trabajo reflejan su manera de tocar. En lo que atañe al arpa de Lucanas, una de las provincias del departamento de Ayacucho, el proceso fue similar, siendo mi referencia en este caso el conjunto *Los Danzantes de Puquio* y su arpista, el maestro Modesto Tomayro, el popular “*Mollichá*” (Ferrier 2004: 53-69).

Treinta años después, la lectura del trabajo de Joshua Tucker (2013)<sup>3</sup> y, en abril de 2015, varios encuentros con el arpista Otoniel Ccayanchira Pariamanco en la ciudad de Huamanga, así como una entrevista con Rosauro Medina Romaní en Lima, me brindaron nuevos elementos para seguir completando el gigantesco y complejo rompecabezas que conforma el panorama de la música huamanguina y de su peculiar estilo de arpa.

Según mi parecer, este texto puede ser leído desde tres perspectivas diferentes. En primer lugar, puede ser visto como el riguroso análisis musicológico de un estilo musical andino (el huayno huamanguino interpretado con arpa), incluyendo su desarrollo en los últimos ochenta años. Sin embargo, esta perspectiva resulta de inmediato demasiado restrictiva. En segundo lugar, se podría considerar como una investigación sobre los distintos matices que toma este estilo musical en una misma ciudad, región o Nación. Esta pesquisa evidencia algunas relaciones y contradicciones entre ciudad y campo, entre tradición indígena y mestiza, entre corrientes tradicionales y corrientes

---

<sup>1</sup> Agradezco a Otoniel Ccayanchira Pariamanco por su calurosa acogida en su casa de Huamanga, su disponibilidad y amistad, y por sus comentarios y propuestas de mejoras respecto al presente texto. De igual manera, agradezco a Rosauro Medina Romaní por aceptar mi invitación para actuar en la Escuela de Folklore *José María Arguedas* en el año 2002, y por nuestro ameno encuentro del 2015 en Lima, siempre compartiendo nuestra pasión por el arpa. Gracias a Daniel Rüegg en Zúrich por aclararme algunos aspectos antropológicos importantes para una mejor comprensión de los procesos observados. Y otra vez en Lima, gracias a Deysi Vicuña y Luis Salazar por sus sugerencias y correcciones de estilo.

<sup>2</sup> Como referencias sobre el arpa en la región andina y la música en el departamento de Ayacucho, véase Olsen (1986-87), Vásquez/Vergara (1988), Schechter (1992), Vilcapoma (1999), Ulfe (2004), Arce (2006 y 2007), Saint-Sardos (2011 y 2013), Tucker (2013) y Ferrier (2004, 2008, 2009, 2010 y 2012).

<sup>3</sup> En esta obra encontré la confirmación y explicitación de muchos conceptos, hechos e ideas que hacían parte de mis conocimientos previos. También descubrí en ella numerosos elementos nuevos que ampliaron notablemente mi competencia respecto a la historia de la música ayacuchana. Considerando los innumerables puntos en común, en muchos casos he desistido en citar la obra, pues la influencia del trabajo de Tucker sobre este estudio está sobreentendida.

(pos)modernas de trascendencia nacional. En este marco destaca en el contexto etno(músico)lógico el debate sobre tradición, modernidad y especialmente folklorización, como lo está promoviendo por ejemplo Michelle Bigenho (2007: 247-272; más particularmente 251) respecto a otra expresión musical que, en un sentido amplio, también se puede calificar de andina, ubicando su ensayo en un espacio nacional e internacional.

En este ámbito destacan también las consideraciones que presenta Joshua Tucker (2010: 135-9) en su reseña del estudio de Zoila Mendoza (2008) sobre folklore en Cuzco, donde esta autora observa la participación activa de la parte indígena de la población en el manejo de las tradiciones y así su integración en los procesos de creación de una identidad regional: siguiendo sus pasos (e implícitamente los de Mendoza), se podrían discutir de manera controversial y contraponerle el trabajo de Marisol de la Cadena (2000) sobre *mestizos indígenas*, que trata además del mismo fenómeno en la misma región del Cuzco. De la Cadena, contrariamente a Mendoza, ve a las élites mestizas cuzqueñas, ocupadas en apropiarse del escenario y reconstruir su propia historia o quizás leyenda, como actores principales en estos procesos, a pesar de ser ellas también mayormente quechuahablantes. Efectivamente, según Tucker (2010: 137-138):

Uno de los propósitos de *Mestizos Indígenas* es mostrar que los folcloristas mestizos del Cuzco crearon una identidad regional propia sirviéndose de los emblemas y sonidos de sus subalternos [indígenas; C.F.], estilizándolos en formas distorsionadas, eruditas y más 'dignas' para la presentación en público, quitando así a los pueblos indígenas su poder de representación y reafirmando así las mismas jerarquías de poder que pretendían cuestionar [...]. En cambio Mendoza responde haciendo hincapié en la sinceridad de sus esmeros [de los mestizos; C.F.], subrayando en varias ocasiones las oportunidades en que los artistas indígenas participaron en el proceso de 'creación de lo nuestro'. [...] En el desarrollo de sus ideas, plantea interrogantes fructíferas preguntándose si es o no es posible hacer aserciones inequívocas a propósito de una esencia elitista o subalterna del folklore cuzqueño, e incita a los estudiosos a reconsiderar la participación de los actores indígenas en los procesos de objetivación relacionados con actividades folclóricas<sup>4</sup>.

En sus conclusiones, Tucker sostiene entonces que libros como *Creating Our Own* (Mendoza 2000) junto a *Indigenous Mestizos* (De la Cadena 2000) pueden incentivar deliberaciones valiosas acerca de la propiedad de prácticas culturales, performance folklórica y muchas temáticas más (2010: 139) –tópicos que se podrían además debatir fácilmente con lo expuesto en el presente estudio. Naturalmente forman también parte de este debate las consideraciones de Antoinette Molinié (en Galinier y Molinié 2006) con su fuerte insistir en los aspectos políticos, ideológicos y hasta neo-religiosos que acompañan a rituales expuestos a escenarios globalizados, citando así un título más que es parte de la casi inagotable discusión sobre el tema de la folklorización, evolución de expresiones tradicionales en la urbe o al entrar en contacto con la modernidad, revival, (re-)invención de tradiciones (usando un término que introdujo Eric Hobsbawm en 1983), etc. Sin embargo, siguiendo este enfoque, se perdería rápidamente de vista el tema central de este trabajo, la práctica del arpa en Ayacucho.

<sup>4</sup> *Indigenous Mestizos* is dedicated in part to the proposition that Cuzco's mestizo folklorists shaped a regional identity by co-opting images and sounds of their subalterns, stylizing them into distorted, erudite, and more 'decent' forms for public presentation, thereby robbing indigenous peoples of representational power and reinscribing the very power hierarchies they meant to challenge. [...] Mendoza responds by instead stressing the sincerity of their efforts, and repeatedly underlining the ways that indigenous performers participated in the process of 'creating our own'. [...] In the process, she raises productive questions about whether or not it is possible to make definitive statements about the 'elite' or 'subaltern' nature of cuzqueño folklore, and challenges scholars to rethink indigenous actors' participation in the processes of objectivation intrinsic to folkloric activity.

En tercer lugar (y se trata de mi perspectiva preferida), se puede abordar la lectura de este artículo desde el mismo enfoque de un Raúl Romero (2004 entre otras obras) o de un Thomas Turino (1993, 2008). En esta misma corriente encontramos también textos de Zoila Mendoza (2000), *Ritmos negros del Perú* de Heidi Feldman (2009), etc., que además de presentar más referencias teóricas, sitúan a las personas como *agentes* en el centro del debate sobre la música – huamanguina en el caso del presente estudio, con los músicos Otoniel Ccayanchira, Rosauro Medina, y quizás, en parte el mismo autor. Explícita o implícitamente estos autores se refieren así a un concepto ligado indisolublemente al nombre de Pierre Bourdieu, presentado por primera vez en su *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1976) y desarrollado ulteriormente en *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979). La *praxeología*<sup>5</sup> según Bourdieu –y resumida aquí en forma muy sintetizada– es una concepción sociológica que se basa en estudios e investigaciones llevadas a cabo en la realidad misma vivida por individuos o grupos de individuos para luego poder elucidarla con todas sus peculiaridades, contradicciones y congruencias – teniendo siempre presente el aspecto del *manejo del poder*. En este marco cualquier individuo puede ser *agente* (y no actor, subrayo), cada uno(a) en su *habitus* (término complejo que describe lo que una persona lleva en cuánto a herencia mental y física adquirida en su vida hasta el presente) *practicando* en determinados *campos* (percibidos como similares a campos matemáticos o eléctricos, y no como escenarios, señalo) e invirtiendo en esta práctica su *capital* tanto económico como *simbólico* y *cultural* –en fin, social. No obstante, interrogantes relacionadas con el uso del capital social propio en el *campo* de la música huamanguina pueden ser seguramente contestadas de manera polivalente: en este trabajo sin embargo concretamente siguiendo el hilo de la práctica musical de individuos en la ciudad de Ayacucho y más allá.

Por eso, además de mis observaciones y reflexiones personales, comparto en este trabajo algunos elementos biográficos y anécdotas de ambos arpistas Otoniel Ccayanchira y Rosauro Medina, que documentan su acercamiento paulatino a la música y al arpa, en parte de manera autodidacta, en parte a través de la transmisión oral. Se trata de un proceso casi de simbiosis con el instrumento que considero como ejemplar en el mundo andino y que, en muchos casos (¿pese o gracias a la oralidad?), con el tiempo, lleva al dominio del estilo interpretativo y de su técnica: en dos palabras, a la maestría. Pienso, sin embargo, que la carga emotiva, parte integral de la transmisión oral y difícilmente reproducible en la tradición escrita, juega un papel determinante en los resultados obtenidos gracias a estos procesos de aprendizaje, aplicables hasta el día de hoy<sup>6</sup>.

## El arpa en Huamanga

La existencia misma de un estilo de arpa huamanguino, que se puede calificar de mestizo y hasta de urbano, es una peculiaridad dentro del mismo Perú, donde el arpa, a pesar de sus evidentes orígenes europeos, tiene más bien la reputación de ser un instrumento rural e indio:

Los españoles [...] concedieron gracias y exenciones a los arpistas y violinistas. Arpa y violín eran tenidos por instrumentos celestiales... se convirtieron en los Andes, en instrumentos característicos y exclusivos de los

<sup>5</sup> Hasta el final de este apartado, he aplicado cursiva a todos los términos creados o utilizados por Bourdieu de una manera específica en el marco de su trabajo.

<sup>6</sup> Procesos de aprendizaje vigentes de músicos y bailarines ayacuchanos están detalladamente descritos por Saint-Sardos (2011: 193-222 y 2013:473-489).

indios. El arpa, instrumento de indio, era vergonzante... (Arguedas 1977).

Por falta de testimonios escritos, no se conocen los orígenes de este estilo específico; sin embargo, Arguedas menciona el “huayno señorial” como un tipo de expresión musical distintivo del departamento de Ayacucho (1967). Tucker (2013) lo relaciona con el movimiento indigenista peculiar de la ciudad de Huamanga (“huamanguinismo”) que apareció hacia 1930 y declinó en los años 1960. Junto a otros músicos, en su mayoría guitarristas, los arpistas que interpretaban el estilo huamanguino fueron escogidos como representantes y embajadores musicales de este movimiento intelectual que, de hecho, quiso modificar la música indígena para hacerla encajar en una estética más occidental. Se creó así un estilo musical diferente considerado por sus hacedores como *elegante, superior* a la música indígena, que represente musicalmente de manera más fiel al mestizo huamanguino. Ejemplo de ello es la experiencia y el proceso de aprendizaje de Otoniel Ccayanchira. Después de haber recibido desde su niñez y adolescencia las enseñanzas de diferentes arpistas (ver también el apartado siguiente), perfecciona su técnica con el maestro Constantino Taype Cándia, que tenía una escuela interpretativa distinta, y con cuyos aportes comienza a amalgamar varios estilos y crear el suyo propio. Esto acontecía a principios de la década de 1980 en un ambiente campesino en el distrito ayacuchano de Chungui, provincia de La Mar, donde se tocaba de una determinada manera, con cánones musicales más rurales.

Pocos años más tarde, huyendo de la violencia política que reinaba en el campo y dejando todas sus pertenencias atrás, Otoniel emigra a la ciudad de Huamanga e ingresa a la Escuela de Música de Huamanga. Sin embargo, allí no le enseñan arpa, sino los conceptos básicos de la música occidental y, según precisa este intérprete, ninguno de los grandes arpistas ayacuchanos de la época había estudiado en aquella escuela. En el 1988 se lleva a cabo el encuentro determinante con Carlos Falconí Aramburú, cantautor, director del Trío Ayacucho e importante exponente del estilo musical huamanguino. Falconí le dice: “Olvídate de toda el arpa ayacuchana que has conocido y tocado hasta la fecha. Ahora vas a aprender mis composiciones...”. Así, Otoniel, arpista rural, descubre el estilo de la música mestiza de Huamanga: “Yo tocaba ‘Negra del Alma’ por ejemplo, sin “sostenido” (véase el apartado siguiente), y ahora este sostenido daba otro matiz musical. Todas las composiciones de Falconí tenían sostenido, era otro mundo musical, difícil de asimilar”<sup>7</sup>. En esa época estaba estudiando en la Escuela Superior de Música *Condorcunca* de Huamanga y había aprendido algo de teoría musical, que entonces tuvo que aplicar, “pues la teoría musical es general para todo”, señala Otoniel. Practicaba el piano<sup>8</sup> para los cursos de canto e impostación de la voz, y de alguna manera se dio una transposición del método de piano al arpa: “Así descubrí la esencia de lo que era el arpa huamanguina. Y efectivamente, grandes maestros como Tani Medina, Florencio Coronado, Rafael Prettel, su hijo adoptivo Paulino Prettel *Qori Maki* y Antonio Sulca tocaban en ese estilo. Gracias a los seis años que estudié en la escuela de música, estoy en condiciones de aplicar la teoría musical en mi instrumento”, afirma. Este relato, aparte de ilustrar la singular evolución musical y estilística de un intérprete, confirma la influencia occidental e hispánica en esa ciudad, simbolizada tal vez por las treinta y tres iglesias de Huamanga y la primacía de la guitarra en lo que atañe a lo musical.

<sup>7</sup> Mendoza (2008) describe procesos similares en Cuzco en la primera década del siglo XX, cuando músicos autodidactas de extracción popular entraron en contacto con músicos de clases sociales más elevadas con formación musical académica. Estos encuentros influenciaron estilos musicales existentes y hasta fomentaron la creación de nuevas expresiones artísticas.

<sup>8</sup> Tucker (2013: 81-82, 92) menciona la presencia de pianos en la ciudad y su relativa importancia en la música huamanguina.

El arpa es considerada un instrumento importante del acervo musical huamanguino, y esto a pesar de su declive en las últimas décadas<sup>9</sup> junto al estilo representativo de la clase intelectual mestiza de la ciudad. El primer arpista conocido perteneciente a esta vertiente de la música ayacuchana es Daniel Morales, legendario maestro de Florencio Coronado, muy famoso en Lima a partir de la década de 1940, y de Estanislao «Tani» Medina, (Ferrier, 2004: 6, 20, Tucker, 2013: 103), éste último célebre a través de varios testimonios de audio, entre otros la primera grabación conocida de arpa andina realizada en 1930 por el sello discográfico *Victor Talking Machine Company*: se trata de lo que es considerado como el himno de la ciudad, el tema “Adiós Pueblo de Ayacucho”, que analizaré en detalle más adelante.

Contrariamente a lo que pasa a menudo en el campo, donde en el departamento de Ayacucho el arpa acompaña mayormente al violín<sup>10</sup>, el estilo huamanguino es interpretado por solistas<sup>11</sup>, que pueden ser integrados en conjuntos musicales como las estudiantinas, según la necesidad y el momento. El ya mencionado Tani Medina grabó en 1930 como solista y con la *Estudiantina Típica Ayacucho*, el maestro huamanguino Antonio Sulca Lozano “Sonqo Sua” creó junto a sus hijos el conjunto *Ayllu Sulca*, de hecho una suerte de estudiantina ayacuchana, con la cual también grabó tres discos entre 1975 y el 2000<sup>12</sup>.

La relación entre el arpa y la guitarra, considerada el instrumento huamanguino por excelencia, es ambivalente. Quizás justamente por el hecho de estar en un segundo rango, los arpistas poco hablan de sus colegas guitarristas y de su formidable técnica, que alcanzó su apogeo con las magistrales interpretaciones del maestro Raúl García Zárate. De hecho, aunque el resultado musical perseguido sea el mismo en lo que atañe al estilo, la técnica para alcanzarlo es muy peculiar de cada instrumento, o sea incompatible. Al respecto llama la atención el comentario de Ernesto Camassi, integrante del famoso Trío Ayacucho, que menciona que para tratar de mantener un estilo original (pues al parecer Raúl García Zárate con su hábil amalgama de todos los estilos de guitarra anteriores no había dejado espacio para más innovaciones), en los años 70 tuvieron que imitar los adornos – no guitarrísticos – del arpa (Tucker 2013: 125), es decir, sin muchos cromatismos.

Pese a la primacía de la guitarra, el arpista peruano en general y más particularmente en Huamanga, goza de un cierto estatus y reconocimiento que le brinda directamente su oficio. El testimonio de Otoniel Ccayanchira es claro al respecto:



Figura 1: Iglesia de San Francisco de Paula

<sup>9</sup> Tucker (2013: 87) menciona que Otoniel Ccayanchira (junto a su hijo) sería el último intérprete vivo del estilo. Pese a esto, ancianos pertenecientes a la clase intelectual indigenista de la ciudad ni siquiera lo reconocen como tal, no estaría a la altura de sus predecesores. No obstante hay otros arpistas, como «JJ» Luján por ejemplo, que también todavía dominan el estilo.

<sup>10</sup> También en México (Yaquis de Sonora) la formación arpa y violín quedó como legado de la Conquista y de la evangelización (Schechter, 1992:200).

<sup>11</sup> Sin embargo, en marcos informales puede darse de por sí la formación arpa y violín: escuchar al respecto Sulca 1967, pista 1, que lleva el comentario «Arpista ciego y su hijo de once años en el violín». Se trata del reconocido violinista huamanguino Geny Sulca Galindo, hijo de Antonio Sulca, (hecho confirmado por él mismo, comunicación personal, 1 de agosto 2015). Además, de acuerdo a la fecha de nacimiento de Geny Sulca, se podría datar la grabación en el año 1966.

<sup>12</sup> Escuchar Sulca, 1976, s/f, 2000.

A los doce años, cuando ya había comenzado a tomar en mis manos el instrumento, mi arpa estaba guardada en la cantina de mi abuela, ubicada en el Anexo de Millpo, distrito del Tambo, provincia de La Mar, el lugar de donde soy oriundo. Un día llega el arpista Aurelio Yarus a la cantina, ve el arpa colgada en la pared, pregunta a quién le pertenece, y le comenta a mi abuela: “Lo que les estás dando a este niño como profesión, como oficio, es mejor que médico, militar, juez, abogado, pues si algún día llega a ser un buen arpista, nunca le va a faltar el buen trato, donde vaya le van a decir ‘Venga, siéntate a mi lado’, le van a ofrecer un plato de comida y su gaseosa. Es uno de los oficios más humildes, pero de reconocimiento general”. Este comentario quedó grabado en mi memoria hasta ahora, y el pasar del tiempo junto a mi perseverancia lo ha confirmado.

Por este motivo, alcanzar un estatus, y quizás también porqué su discapacidad no les permite ejercer otras profesiones, muchos arpistas andinos y ayacuchanos son invidentes, situación no siempre considerada como una desventaja en lo que atañe a lo musical. En relación a esto Otoniel manifiesta que dos de sus maestros fueron mejores profesores que otros, pues los invidentes “son más rectos y más exigentes”: Eusebio Ichajaya, que iba cada domingo a la feria del Tambo para darle clases, y Segundino Gutiérrez, que le enseñó el respeto hacia su oficio y su instrumento. Cuenta Otoniel:

Antes de comenzar cualquier ensayo o clase, había como un ritual: lavarse las manos con jabón de olor “Camay”, y luego rezar un Padre Nuestro, un Ave María y un Credo. Me decía Segundino: “Así tu espíritu, tu alma están entregados a los ángeles, porque nuestro papá el rey David era un gran arpista, según dice la Biblia, y tú estás heredando esta aptitud”. De esta manera tomaba fe, era una responsabilidad más profunda que yo tomaba como músico.

Considerando que lo referido aconteció hace tres décadas, constatamos la vigencia de conceptos católicos usados en el proceso de cristianización y conversión de los indígenas en el Perú, donde como bien sabemos la música, y más particularmente el arpa renacentista traída por los conquistadores (Schechter 1992: 30, 32), desempeñó un cierto rol junto al violín. Es probablemente en esta ascendencia española y religiosa que encontramos una de las posibles claves para explicar el aspecto más peculiar del arpa huamanguina, el detalle que “la distingue de todos los demás estilos de arpa del Perú y de Latinoamérica” (palabras de Otoniel Ccayanchira): el “sostenido”.

### **El “sostenido”: emblema estilístico y símbolo de aprendizaje**

Respecto al séptimo grado sostenido, cuando estudiaba en la escuela de música un día nos llevaron a la biblioteca de la iglesia de San Francisco de Asís. Allí hallé evidencias que en los siglos XVII y XVIII, Huamanga se había convertido en una metrópoli, con mucha actividad religiosa. En Semana Santa, la misa era acompañada con arpa<sup>13</sup>, como era el caso del arpista Juan Dela todavía a fines del siglo XIX. Parece que estos arpistas anteriormente habían sido orientados en asuntos musicales por las monjas o los mismos sacerdotes. Las composiciones de los sacerdotes y su música llevaban sostenido, y esto se reflejó en la música huamanguina y luego en el arpa. Los sacerdotes orientaron a los arpistas y luego ellos aplicaron.

---

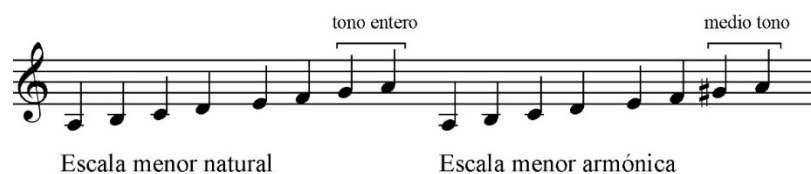
<sup>13</sup> Ver también Schechter (1992: 30).

Este testimonio de Otoniel Ccayanchira es probablemente la explicación más plausible acerca del uso del famoso “sostenido” en el arpa huamanguina. Antes de seguir sustentando esta hipótesis, veamos de qué se trata cuando los arpistas huamanguinos mencionan a este *sostenido*. El arpa peruana es básicamente un instrumento diatónico (para entendernos, si fuese un piano, no dispondría de los trastes negros, solo de los blancos), heredado del arpa española renacentista (Aretz 1967; Calvo-Manzano 1992), que como se sabe era de una *orden*, o sea, también diatónica (el arpa cromática de dos órdenes aparece más tarde, después de la Conquista, en el siglo XVI (Schechter 1992: 24), y no hay huellas de su uso en América:

Las arpas entraron en América de manos de los españoles por el actual México. Fueron, con toda seguridad, de los tipos existentes en la Península durante esta época: el Arpa Renacentista y la que posteriormente cubrió todo el periodo del Barroco, el Arpa Española de uno y dos Órdenes, si bien de esta última, la de dos Órdenes cromática, no hay constancia de su existencia en América...” (Llopis Areny-Reyes de León-Delgado, 2004).

Por otro lado, el carácter pentatónico<sup>14</sup> de las melodías heredadas y tocadas hasta hoy en la región andina corresponde a grandes líneas al modo menor para nuestro oído musical occidental. Sin embargo, en el marco del sistema tonal occidental, el modo menor no puede ser considerado íntegro si no presenta cadencias de dominante–tónica (V-I), donde la dominante, para ser tal, tiene que ser un acorde mayor.

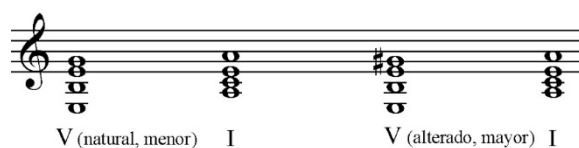
La afinación diatónica del arpa presenta en este modo una escala menor natural, de carácter modal, con una segunda mayor o tono entero como intervalo entre el séptimo y el primer grado (la tónica). Es decir, este séptimo grado natural no cumple su función de sensible en el acorde de dominante, que sobreentiende en la armonía tonal occidental un intervalo de segunda menor o medio tono entre el séptimo y la tónica. Alterar este séptimo grado medio tono más arriba permite obtener el resultado deseado: una escala menor armónica, con un medio tono entre el séptimo y el primer grado, o sea una sensible armónicamente utilizable en las tres tonalidades mayormente usadas en el arpa huamanguina: la menor, mi menor y re menor. De hecho, se trata, según la tonalidad, de subir la nota sol a sol sostenido, o re a re sostenido, o do a do sostenido:



Ejemplo musical 1: Intervalo entre el séptimo grado y la tónica en distintas escalas menores.

<sup>14</sup> A pesar de la muy probable existencia de otras escalas en el mundo andino prehispánico, la gran mayoría de los estudiosos coinciden en considerar la escala pentatónica como emblema musical precolombino. Se trata de una escala de cinco sonidos que no incluye medios tonos, y que presenta como intervalos solamente tonos enteros y terceras menores. Ver por ejemplo Romero (2004: 36 y 40), Cámara de Landa (2006:170-171), Picconi (2009: 29) y Saint-Sardos (2011: 180-181). Sin embargo, Bellenger (2007:46), pone en duda la hegemonía de la escala pentatónica, igual que el etnomusicólogo suizo Daniel Rüegg (comunicación personal). Efectivamente, la vigencia de la pentafonía en los Andes no está aún científicamente demostrada de manera incontrovertible, como ilustra un resumen crítico de Julio Mendivil (2012: 61-77). Pese a cual sea su génesis, la pentatónica es la principal escala usada desde principios del siglo XX en la música huamanguina: lo considero como implícito en este trabajo.





Ejemplo musical 2: Cadencia menor natural (de carácter modal) y alterada (de carácter tonal).

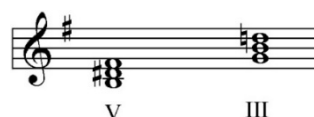
Así se transforma el instrumento diatónico de origen renacentista, que parecía caber perfectamente en el marco musical pentatónico andino y se había vuelto a través de los siglos un medio de expresión específicamente indígena, en un medio de expresión nuevamente más occidentalizado, pues la cadencia perfecta V-I es probablemente el recurso más fuerte y trascendente de la música tonal. Este procedimiento corresponde además al concepto base de elaboración de la música mestiza huamanguina que, como ya mencioné, consistía en adaptar la música indígena a la estética occidental: una tendencia por ende típicamente andina-peruana ligada al proceso de auto-representación de los mestizos.

Ahora, esta técnica de alteración tiene una peculiaridad, peculiaridad que por cierto se aplica solamente a la octava central del instrumento, y que corresponde a la octava 3, donde se encuentra el do central de un piano. Se afinará entonces la cuerda correspondiente de la siguiente manera:



Ejemplo musical 3: Alteración del grado VII en la afinación del arpa huamanguina en diferentes tonalidades.

De esta manera, se puede obtener al mismo tiempo, pero en diferentes registros u octavas del instrumento, un acorde mayor del V grado (dominante, por ejemplo si re# fa#, en la tonalidad de mi menor) y un acorde del grado III (relativo mayor, sol si re natural, siempre en mi menor):



Ejemplo musical 4: Consecuencias armónicas de la afinación con sostenido del grado VII en la octava central del arpa.

Este cambio de afinación del instrumento no está exento de consecuencias: según la posición de la mano derecha y las armonías requeridas, para evitar disonancias el intérprete se verá obligado, en el momento en que la melodía “pasa” por el VII grado natural, a evitar de tocar la nota alterada que se encontrará, a veces una octava más arriba, en otras una octava más abajo, lo que complica notablemente la técnica de interpretación:



Ejemplo musical 5: Marinera ayacuchana Condorkunka (Sulca 1976).  
Ejecución melódica del arpa adaptada a la alteración del grado VII en la octava 3.

La alteración del grado VII permite también la realización de apoyaturas y adornos semicromáticos característicos, típicos del estilo huamanguino (véase también el apartado siguiente):

Ejemplo musical 6: Huérfano pajarillo (Sulca 1976). Ornamentación melódica típica en la ejecución del arpa huamanguina.

Existen algunos elementos históricos para sustentar la tesis de Otoniel. En la Europa del siglo XVI, con el desarrollo de la música instrumental, se agudizaron los problemas causados por el uso siempre más frecuente de la música *ficta*, o sea, el uso de las alteraciones, mayormente fa y do sostenido<sup>15</sup>. El arpa española, que como muchos otros instrumentos había sido concebida durante la Edad Media, no tenía tampoco la posibilidad de ejecutar cromatismos. Sin embargo existen por lo menos dos testimonios de diferentes técnicas de alteración parcial de la afinación del arpa en aquella época (la *cláusula* es el nombre medieval y renacentista de la cadencia): “Pues si el tañedor de arpa tiene las cuerdas subidas para realizar las cláusulas...” (Fray Juan Bermudo, Osuña, 1555, en Calvo-Manzano 1992:122):

<sup>15</sup> Los “inconvenientes” ocasionados por la nota móvil si (becuadro o bemol) ya habían sido parcialmente resueltos durante la Edad Media en el marco del sistema de los hexacordios (*durum*, con si becuadro, *molle*, con si bemol).

Bermudo se refiere con toda certeza a instrumentos completamente diatónicos y el sistema de afinación al que alude fue heredado en Hispanoamérica y todavía lo practican los artistas criollos, pues sus arpas siguen siendo diatónicas; ellos, como en las viejas técnicas españolas, solo rectifican las cuerdas correspondientes a las octavas que deben tocar y nunca el arpa completa, aunque por resonancia influye en el color general de la afinación armónica (Calvo-Manzano 1992:122).

Confirman Griffiths (1983:22) y Schechter (1992:24) que el intérprete del arpa de una orden tenía la opción de afinar diferentemente ciertas notas en determinadas octavas.

Un tema renacentista que podría haber sido interpretado usando esta técnica es *La sola grazia*, de un anónimo italiano del siglo XVI (cabe fijarse en la armadura con un sostenido, tal cual se usó hasta la época de Bach, como herencia de los modos eclesiásticos, aquí un dórico):

Ejemplo musical 7: La sola grazia, anónimo italiano siglo XVI.

Efectivamente, este procedimiento, la *scordatura* (desafinación) renacentista, existe actualmente en Venezuela y Colombia en el ámbito del arpa llanera, bajo la forma del llamado *trasporte*. En este caso también, se sube el séptimo grado para obtener la sensible en el modo menor. Sin embargo, la alteración se aplica a veces a varias octavas del instrumento, mayormente las centrales:

Esta técnica consiste en alterar la afinación de una octava del instrumento, permitiendo la modulación en este sector y manteniendo el resto de la encordadura en otro tono. Es muy utilizada en los golpes denominados “Pajarillo” y “Seis numerao o por numeración” (Guerrero 1999: 98; para ejemplos musicales correspondientes consultar las páginas 132 y 137).

Se puede apreciar la magistral aplicación de esta técnica en el tema *Pajarillo*, interpretado por Mario Guacarán (Guacarán 1989). Para una variante del *Seis por numeración*, Guerrero (1999: 192) menciona adicionalmente un *trasporte* efectuado en el cuarto grado (en lugar del habitual séptimo), lo que permite emitir un acorde mayor construido sobre el segundo grado de una escala mayor.

Otro testimonio de una técnica algo diferente lo podemos encontrar en la *Fantasía X* para vihuela de Alonso Mudarra (1546), que tiene como subtítulo *Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*. Se pueden apreciar en esta obra pasajes donde el bajo ejecuta un fa natural, mientras que la parte superior o melódica presenta un fa sostenido. Ludovico era un arpista de la corte de Fernando El Católico, citado por Bermudo, que en el cuarto libro de su *Declaración de instrumentos musicales* (1555), escribe: “Dicen que poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaba”.<sup>16</sup>

Este procedimiento, que se aplica mayormente a la melodía ejecutada por la mano derecha, consiste en presionar la cuerda contra la madera con el pulgar izquierdo para conseguir que el efecto suba un semitono. Se trata de hecho de una técnica utilizada hasta el día de hoy en Latinoamérica, pues he podido observar en vivo a arpistas paraguayos (ver también al respecto Griffiths 1983: 11) que usaban este procedimiento —alterar una nota de la melodía con la mano izquierda, o sea interrumpir el bajo por un instante— para interpretar temas que modulan de manera pasajera a otra tonalidad. En la mayoría de los casos, resulta suficiente alterar la nota melódica que toma el rol de sensible (la tercera de la nueva dominante) para obtener el efecto de modulación, pues un acompañamiento en los bajos que ejecute solamente la fundamental y la quinta de la nueva triada de dominante (o de dominante secundaria) es suficiente para asegurar el fundamento armónico.

Esta técnica también existe en Venezuela (Aretz 1967: 190) bajo el nombre de *pisado*, con dos variantes:

Es una técnica que permite dar la sensación de modulación o cambio de tonalidad pasajero, que consiste en la colocación del pulgar o índice en las cercanías de la tapa de resonancia (técnica llanera) o del diapason (técnica aragüeña-mirandina), lo cual produce un medio tono más alto de la nota. (Guerrero 1999: 95-97).

Un tercer elemento para sustentar mi hipótesis, incontestable por ser acústicamente comprobable, es la ya mencionada grabación de “Adiós Pueblo de Ayacucho” realizada por Tani Medina en 1930, donde ya se usaba esta técnica, pues su versión incluye el sostenido. En realidad, en esa época Tani Medina ya radicaba en Lima desde hacía dos años, donde se quedó después de llegar de Ayacucho y participar (y ganar) en el concurso de *Amancaes* de 1928 organizado por el gobierno de Augusto B. Leguía.

Podríamos preguntarnos: suponiendo que esta técnica no fuese un legado de Daniel Morales, ¿quizá fue en Lima, durante esos dos años, que añadió la sensible a su afinación estándar como consecuencia de asimilar nuevas influencias musicales en la capital? Todo es posible. Sin embargo, el rasgo tan huamanguino de este artífice musical me lleva a dar más crédito a la explicación de Otoniel Ccayanchira: la antigua técnica renacentista probablemente perduró en los ambientes religiosos de la ciudad y fue transmitida por los frailes músicos a los arpistas de extracción popular.

Obviamente el séptimo grado sostenido, por ser una nota alterada, es percibida como particularmente expresiva en un ámbito dominado por la pentafonía y el diatonismo. En una ocasión, le pedí a Otoniel Ccayanchira interpretar un tema huamanguino en su estilo rural anterior a 1988, fecha de su encuentro con Carlos Falconí. Al finalizar la interpretación me dijo: “Sin sostenido me falta algo, mi punto de referencia, estoy en el aire...”. Este comentario se refiere, sin

<sup>16</sup> Ver también Schechter (1992: 25).

lugar a dudas, al aspecto interpretativo y no meramente técnico: este músico ha hecho suya esta herramienta expresiva hasta tal punto que la considera como un elemento indispensable para estar en sintonía y equilibrio con la estética de la música que ejecuta.

En cuanto a Rosauro Medina, que relata haber aprendido el uso del sostenido de su tío Tani Medina para interpretar música criolla y algunos huaynos, que así “salen muy bonitos”, confirma el poder altamente expresivo de este procedimiento, relacionándolo con un sentimiento específico, inherente a piezas musicales particulares conocidas por su contenido melancólico: “... el sostenido es para huaynos tristes como Coca Quintucha, Helme ...”, sentencia.

Cabe remarcar que Rosauro Medina, aun habiendo enseñado el uso de esta técnica a arpistas de renombre como Luciano Quispe, interpreta piezas indiferentemente con o sin sostenido, según el repertorio interpretado y, quizá llevado por su estado emocional del momento. He escuchado versiones suyas de “Adiós pueblo de Ayacucho” con y sin sostenido, y en su CD *Rosauro Medina y su Arpa (s/f)*, de igual manera hay temas ayacuchanos ejecutados consecuentemente con y sin sostenido, lo que demuestra que, por lo menos en su caso, su uso es selectivo.



Figura 2: Rosauro Medina en Lima, 2015.

Ahora, ¿cómo se transmitió la costumbre de usar esta *scordatura* de arpista en arpista? Otoniel Ccayanchira tiene también una tesis al respecto, y considera a Daniel Morales y Tani Medina como los *progenitores* en lo que atañe a esta peculiaridad del arpa huamanguina: la mayoría de los arpistas que hacen uso de este distintivo en la interpretación serían originarios de la provincia ayacuchana de La Mar, donde se difundió su uso, y así fue transmitida oralmente al mismo Otoniel. Sin embargo, la ausencia de una enseñanza más estructurada parece ser percibida como una carencia, pues las academias de arpa existentes en otros países son envidiables desde la perspectiva del arpista tradicional peruano, que se siente incompleto por no dominar otros tipos de música.

Trataré de ilustrar este proceso temporal de transmisión oral del saber con el diagrama que aparece en la página siguiente.<sup>17</sup> Señalo que no hay

testimonios escritos o grabaciones que comprueben que Daniel Morales haya usado el sostenido. Sin embargo es una hipótesis más que verosímil, pues sus dos alumnos más célebres usaron ampliamente este recurso:

<sup>17</sup> Hay que añadir *Qori Maki*, Arturo Gálvez *Qori Sonqo* (que aprendió tocar arpa en la hacienda de Ninabamba, San Miguel, y fue discípulo de su padre Serafín Gálvez, un huamanguino que radicó en dicha hacienda como arpista exclusivo de los hacendados - respecto a esta clase de empleo ver también Arguedas 1988), «JJ» Luján y Alejandro Yucra a esta lista, arpistas de ayer y de hoy intérpretes del estilo huamanguino originarios de La Mar que no tuvieron directamente que ver en el proceso de aprendizaje de Otoniel Ccayanchira.

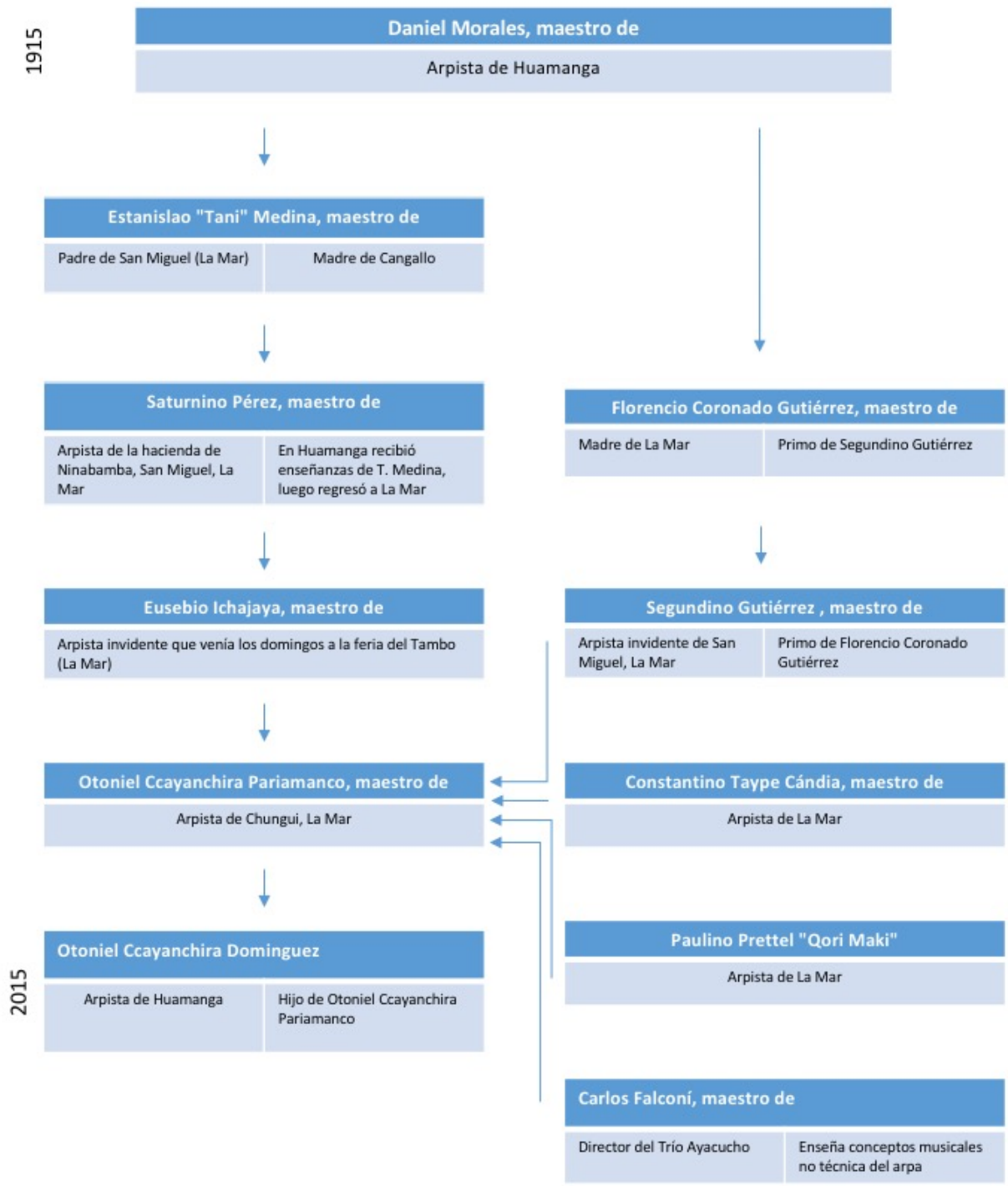


Figura 3: Transmisión oral de la técnica arpística huamanguina de Daniel Morales (1915) a Otoniel Ccayanchira Domínguez (2015).

A parte de los maestros hay otros elementos que intervienen en la transmisión del saber. Por ejemplo, la radio de amplitud modulada era utilizada por los arpistas para enviar mensajes de cumpleaños y de otro tipo, siendo que en esa época (1977-1978) era el único medio de comunicarse a distancia. A través de la radio, Otoniel también llegó a conocer los estilos de otros grandes arpistas como Daniel Matos y Antonio Sulca Lozano *Sonqo Sua*, con cuyos aportes terminó de perfeccionar su estilo. También la industria fonográfica desempeñó un papel significativo. Otoniel iba cada domingo a la feria del Tambo donde se vendían discos de 45 revoluciones, a través de los cuales descubriría el estilo del Norte Chico, con grabaciones de Lucio Pacheco (*Naranjita de Huando, Mujer Carhuacina*) y Rosmel Pacheco, que escuchaba en el tocadiscos de la feria, pero que no podía comprar por falta de medios económicos. Otoniel ensayaba lo escuchado temprano en la mañana y entrada la noche, los únicos momentos disponibles fuera de las tareas del campo y de la escuela. De todas maneras, los mejores resultados los obtuvo siempre aprovechando los momentos emocionales, donde se aprende mejor: “Se capta y se retiene”, señala Otoniel, y añade: “Entonces todo era aprendido de una manera empírica, pues en el mundo andino no hay profesionalismo como en otros países, donde un maestro tiene que dominar varios estilos y repertorios, como acá sería tocar marinera, vals, etc.”.

Rosauro Medina, pese a sus evidentes éxitos, confirma un cierto sentimiento de desamparo:

Con doce años comencé a tocar arpa, con un arpita de cinco soles, cuando trabajaba en la chacra en Guadalupe, Ica. Ensayaba solo, sentía la falta de profesor, de un guía, de un apoyo externo. En el Perú no hay una academia de arpa, no hay quién te enseñe. Por eso sigo afirmando ser de profesión obrero, y ser un aficionado del arpa, hago lo que puedo... Pese a esto, he ganado 78 premios (Perú, Colombia, Paraguay, etc.), y a lo largo de mis 76 años de vida, 64 como arpista. Toco si me invitan, no contratado, pues no toco bien, no hay que engañar al público.

En los encuentros latinoamericanos del arpa de Santiago del Estero en Argentina, donde Otoniel Ccayanchira representa al Perú desde hace varios años, los participantes mexicanos, colombianos, paraguayos, venezolanos<sup>18</sup>, chilenos, brasileños y argentinos se han sorprendido por el uso del sostenido, esta particularidad del arpa huamanguina. Gracias a la participación de Otoniel, esta clase de estilo interpretativo tiene hoy día un cierto renombre en el ambiente de los arpistas tradicionales latinoamericanos.

## Otros aspectos técnicos e interpretativos

### *Encordado y uñas*

El instrumento, ya descrito detalladamente por Olsen (1986 n°55: 57-59), está encordado con puras cuerdas de nylon<sup>19</sup>, contrariamente al sur del departamento, donde se usan cuerdas metálicas en la mitad superior del diapason (ver Ferrier 2004: 53 y Saint-Sardos 2011: 35). El nylon es calificado generalmente como más mestizo y urbano, mientras que el metal es considerado como más indígena y rural.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Esta sorpresa por parte de los venezolanos me ha extrañado, pues el *trasporte* es parte de su técnica de base.

<sup>19</sup> El uso de cuerdas de tripa en los bordones, común en el Perú hasta hace algunas décadas, es cada vez menos frecuente. La única región donde su utilización es todavía consecuente es el Centro (Junín, Cerro de Pasco y Huánuco), para el acompañamiento de las orquestas típicas (Romero 2004: 106; Ferrier 2004: 85-90 y 2012: 33,38).

<sup>20</sup> Desde la época de auge del Huayno con arpa (ver Ferrier 2009) a inicios del siglo XXI, en el Valle del Mantaro, donde domina el uso de cuerdas de tripa (ver nota anterior) y de nylon, las cuerdas metálicas (elemento clave del estilo *norteño* moderno) son consideradas más bien como emblema

Teniendo en cuenta la influencia occidental presente en el estilo, es importante la referencia de los intérpretes a tonalidades bien definidas, que son las ya mencionadas: la menor, mi menor y, en menor medida, re menor. Para poder interpretar las escalas y cadencias importantes en estas tonalidades, que también describiré más adelante, es necesario disponer de las siguientes cuerdas en los bajos: mi<sup>1</sup>, si<sup>0</sup> y la<sup>0</sup>. El si<sup>0</sup> y el la<sup>0</sup> son notas que muy raramente se encuentran disponibles en arpas oriundas de otras partes del Perú. En el departamento de Junín, por ejemplo, la cuerda más baja de todas las arpas es do<sup>1</sup>, siendo la nota más grave usada en el acompañamiento de las Tunantada, Chonguinadas, etc., cuya tonalidad de base es la menor. En la provincia ayacuchana de Lucanas, los arpistas están obligados a adaptar su técnica de interpretación de la mano izquierda por falta de notas en el registro grave (Saint-Sardos, 2011: 183). La presencia de estas notas adicionales en los bajos causa un ligero desplazamiento del registro hacia los graves, obteniendo, en el arpa de Otoniel Ccayanchira, un encordado — extenso para un arpa peruana — de 37 cuerdas que va del fa<sup>#0</sup> al sol<sup>5</sup>:



Ejemplo musical 8: Extensión del arpa huamanguina de Otoniel Ccayanchira.

Las cuerdas, como en todos los demás estilos de arpa del Perú, incluido el estilo ayacuchano de Lucanas (Saint-Sardos 2011: 35), se tañen con las uñas de ambas manos (aunque el uso de las uñas es más determinante en la técnica de la mano derecha, principalmente para el pulgar). La costumbre de utilizar las uñas parece ser una herencia renacentista más, pues según nos cuenta Vincenzo Galilei:

Son las arpas que usaron los irlandeses mucho mayores que nuestras arpas ordinarias y tienen generalmente las cuerdas de latón y algunas de acero en la parte aguda a modo de clavicémbalo. Los tañedores acostumbran a llevar las uñas de ambas manos muy largas, arreglándolas artificialmente a la manera en que se ven las púas que en las espinetas percuten las cuerdas. (Vincenzo Galilei, Florencia 1581; en Calvo-Manzano 1992: 99).



Una particularidad del departamento de Ayacucho es el uso de uñas postizas<sup>21</sup>, que pueden ser de metal (hechas a partir de cualquier lata, como las de Coca-Cola) como en Lucanas (Saint-Sardos 2011: 35), o de plástico. En el estilo huamanguino son mayormente de plástico, siendo que los tres arpistas del estilo que vi tocar en vivo (Antonio Sulca, Rosauro Medina y Otoniel Ccayanchira) las usaban en por lo menos un dedo (el pulgar). Florencio Coronado también las utilizó.

A parte de resolver definitivamente la repentina falta de una uña natural (que se puede romper accidentalmente en cualquier momento y de esta manera comprometer una actuación), las uñas postizas permiten una ejecución más incisiva y confieren generalmente un sonido más potente y brillante a la interpretación de la melodía. Es probablemente el estilo de arpa más complejo del Perú a nivel puramente técnico, como también comenta Olsen en 1986 n°55: 57.

### La melodía y la técnica de la mano derecha

Muchos arpistas andinos dan una gran importancia a la utilización de los cuatro dedos de la mano derecha. Cuando en octubre del 1986 tuve la suerte de encontrarme con el maestro Antonio Sulca en Huamanga, para comenzar me pidió que le tocara una pieza, escuchó atentamente, y cuando terminé comentó (aclaro que Antonio Sulca era invidente): “Muy bien, muy bien, usted utiliza cuatro dedos...”. Solamente con el oído, se había percatado de la técnica que yo aplicaba.

En la práctica, el uso de los cuatro dedos, es decir, incluyendo el anular<sup>22</sup>, queda a menudo como un ideal, pues la mayoría de los arpistas de todas las regiones, incluida Lucanas, continúan utilizando solamente tres dedos (Ferrier 2004: 53 y 58; Saint-Sardos 2011: 35 y 202), lo que lleva a un desarrollo complejo — para un arpista no andino — de la técnica de la mano derecha, que abarca entonces una octava entre el pulgar y el cordial. Esto tiene una razón histórica, pues los arpistas españoles de los siglos XVI y XVII solamente usaban tres dedos de cada mano en su ejecución (Griffiths, 1983: 13, Fernández de Huete, 1702: A2), técnica suficiente para la ejecución del bajo continuo, tarea esencial del arpa en el contexto musical occidental a partir del siglo XVII (Schechter, 1992: 40, 43):

... su misión era de realizar el continuo con el arpa, y según las normas de la época, tocaban unos acordes de cuatro sonidos, tres de los cuales se tañían con la mano derecha en forma de acorde con fórmulas desplegadas desarrollando arpeggiados, e incluso arpeggios en una o más octavas, y la mano izquierda sólo tocaba la nota del bajo que a veces podía duplicarse o rellenar (Calvo-Manzano 1992: 10).



Figura 4: Otoniel Ccayanchira y su arpa huamanguina.

<sup>21</sup> El arpista de Lucanas Demetrio Huamaní, que en el 2003 en el Cuzco amenizaba musicalmente en el más puro estilo del Valle del Sondondo las cenas de los turistas en un hotel (sorprendentemente para esta ciudad, donde la propuesta musical para los turistas es mayormente al estilo latinoamericano, señalo), durante nuestro encuentro me confirmó la importancia de estos artefactos para una buena interpretación de la melodía en el arpa.

<sup>22</sup> Otoniel Ccayanchira utiliza hasta los dedos meñiques de ambas manos para algunos adornos y pasajes específicos.

En la cifra hay cuatro líneas sobre las que se escriben los números, y empezando a contar desde arriba a la primera toca el dedo pulgar de la mano derecha, y a la segunda el dedo índice, y a la tercera el largo y a la cuarta el dedo largo de la mano izquierda; porque aunque se toca con tres dedos en aquella raya sola se advierte y se incluyen los tres, poniendo el número que estuviere en la línea de abajo el dedo largo ...(Fernández de Huete 1702: A2).

Solo a partir de mediados del siglo XVIII (1754) se recomienda en España el uso de cuatro dedos, (Griffiths 1983: 13, 16), al mismo tiempo que en el Perú el establecimiento del arpa de una orden y de su técnica peculiar ligada al bajo continuo probablemente ya estuvieron consolidados.

La posición base de la mano derecha es igual que en otros estilos del sur del departamento como el de Lucanas: la octava (Ferrier 2004: 53; Saint-Sardos 2011: 35). Esta octava se enriquece casi siempre con una tercera voz, a menudo la tercera inferior (o en raros casos la cuarta) realizada con el dedo índice. A veces puede ser la tercera superior. Paralelamente, en el estilo de Otoniel Ccayanchira, por ejemplo, existen escalas o trechos melódicos realizados sin octavas, en cuerda única.

Otra similitud con el estilo de Lucanas es el uso, aunque más parsimonioso, de la técnica del trémolo (Ferrier 2004: 53-54; Saint-Sardos 2011: 35), limitada en Lucanas a dos dedos (una octava entre pulgar y cordial) y a la mano derecha, que se desarrolla ulteriormente en el estilo huamanguino incluyendo la tercera voz que acabamos de mencionar (raras veces hasta una cuarta voz ejecutada con el cordial) y que aparece hasta en la mano izquierda en los yaravíes, aunque con una técnica un poco diferente, que llamaría *repetición rápida* más que tremolo:

The image displays a musical score for Harp, divided into three sections: 'Harp', 'notación:', and 'ejecución:'. The 'Harp' section shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The 'notación:' section shows the notation for the tremolo technique, with a box highlighting the specific notes and fingerings. The 'ejecución:' section shows the execution of the tremolo technique, with a box highlighting the rapid repetition of notes in the left hand.

Ejemplo musical 9: "Fue un sueño" (Sulca s/f). Introducción y comienzo de yaraví con técnica de tremolo en la mano izquierda.

Aclaro que el *yaraví* es un tipo de música lenta sin pulsación *regular*, aunque con un ritmo ternario subyacente, lo que subraya su carácter occidental, colonial y mestizo (Tucker 2013: 85, 89). A la vez es considerado un género típicamente andino (Salazar 2013: 20-21). Como vemos a través del ejemplo siguiente, en el estilo huamanguino la melodía puede ser interpretada en diferentes registros, agudo (más brillante) o grave (más sobrio)<sup>23</sup>, correspondientes respectivamente a las octavas 3-4-5 o a las octavas 2-3-4. Esto confirma el carácter *clásico, culto* de la música huamanguina neta, pues el cambio de octava permite más matices tímbricos y cambios de color en el transcurso melódico y de la pieza en general, matices de clara índole occidental. Los cambios de color son reforzados por el uso del sostenido:

Ejemplo musical 10: “Palomita Torcazita”, fuga (Sulca s/f). Peculiaridades en la interpretación en el registro mediano y agudo

Para más aspectos de la técnica de la mano derecha, ver el apartado anterior sobre el sostenido.

### Armonía

A parte del sostenido ya descrito en un epígrafe anterior, encontramos en este estilo más elementos que se acercan a la estética de la música tonal occidental.

La armonía toma una importancia decisiva con la aparición del IV grado subdominante, como veremos en apartado correspondiente al *huayno* ayacuchano contemporáneo. En algunos temas de

<sup>23</sup> *Ayllu Sulca* aplica este procedimiento también a la interpretación de los violines, escuchar al respecto Sulca (1976).

las últimas décadas, por ejemplo en canciones interpretadas por Trudy Palomino, la subdominante desempeña un papel importante. Encontramos a veces hasta la dominante de esta subdominante, es decir, un acorde ya bastante alejado de la tonalidad de partida. Esta armonía es utilizada para nuevos fines expresivos, pero sin alejarse de lo que los intérpretes consideran la esencia de la música ayacuchana y andina en general.

Otro aspecto peculiar son armonizaciones con la utilización del VI grado subdominante usado en lugar de los grados I o III, lo que lleva a una cierta disonancia. Hay varios ejemplos de esta clase de interpretación, como la marinera ayacuchana *Condorkunka* (Sulca 1976), o la fuga de *Palomita Torcazita* (Sulca s/f). Ver a este propósito los ejemplos musicales 5 y 10.

### La “escala”

La escala, que puede ser considerada como momento cumbre de los huaynos ayacuchanos por su expresividad y retórica sirve de intermedio entre las diferentes partes o repeticiones del tema. El oyente la espera impacientemente, pues estructura la pieza musical de una manera clara, como una descarga de tensión que acontece a intervalos regulares. Interpretándola, los intérpretes suelen mantener mayormente la posición de octava en la mano derecha; debido a la velocidad con la cual se mueve esta mano, la disonancia de octava disminuida causada por el sostenido cada vez que la escala «pasa» por el séptimo grado no se nota:



Ejemplo musical 11: Escala típica introductoria o intermediaria (Sulca 1976).

Por otro lado, considerada la importancia de este momento musical, los arpistas (y guitarristas) huamanguinos han desarrollado bastante la técnica de la escala, de la cual encontramos muchas versiones, incluso con el uso del arpa como percusión. En el ejemplo siguiente, el bajo sigue su ejecución habitual, mientras que la mano derecha golpea suavemente la tabla armónica siguiendo el ritmo de los bordones:

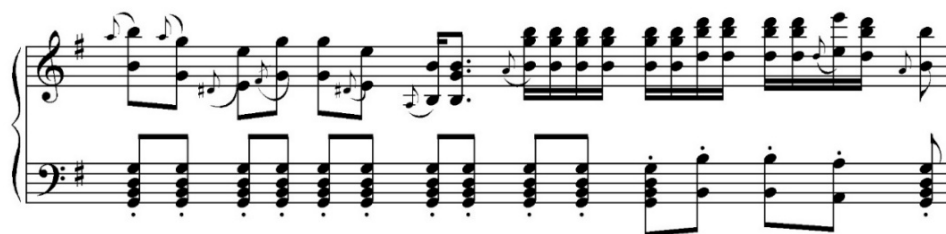


Ejemplo musical 12: Intermedio con el arpa usada como percusión (Sulca 1982).

Existen muchísimas variantes de la escala, algunas de las cuales se pueden apreciar en Ferrier (2004: 75-77).

### *Ornamentación*

La interpretación incluye una fuerte ornamentación basada en apoyaturas, bordaduras y anticipaciones, elementos fundamentales de la ejecución rítmica<sup>24</sup> que conforman el típico *sonido denso* andino (Salazar 2006: 7), ya sea en los cordófonos como el arpa o la guitarra, ya sea como resultante sonora de un conjunto de aerófonos, sobre todo en familias de instrumentos aymaras del Altiplano (ver también el apartado siguiente). Un buen ejemplo de la aplicación de dichos principios interpretativos es el *araskaska* (música de matrimonio que señala el rito de pasaje; Tucker 2013: 104) “Chola traicionera”:



Ejemplo musical 13: “Chola traicionera” (Sulca 1982). Ornamentación en la ejecución del arpa huamanguina.

Son innumerables los “requiebros”<sup>25</sup> que adornan una melodía (ver al respecto los ejemplos musicales 5, 6, 10 y 20). Los músicos andinos consideran estos requiebros como indispensables y, por tanto, como menciona justamente Salazar (2006: 7), su carencia es considerada una grave deficiencia en la interpretación. Otoniel Ccayanchira confirma la importancia de la ornamentación y de los adornos, que considera, junto con el sostenido y la manera de llevar el ritmo, elementos clave y característicos del estilo.

### *El ritmo y la técnica de la mano izquierda*

La posición particular de la mano izquierda con la palma hacia afuera, típica de Huamanga, ya ha sido descrita en detalle por Olsen (1986 nº55: 58) y Ferrier (2008: 80). Esta posición favorece por un lado sonidos algo más secos, con un componente percusivo que vuelve la elaboración del ritmo más dinámica y esbelta; por otro lado da más potencia a los bajos. Estos llamados *bordones* son el verdadero motor musical de la ejecución: dan el impulso que hace vivir la interpretación. En muchos casos notamos cómo los bajos «jalan» para adelante, mientras que la melodía sigue, dando la impresión a veces de quedarse atrás. Escuchar al respecto interpretaciones de huaynos por Antonio Sulca, por ejemplo la fuga del yaraví *No me llames por mi nombre* (Sulca, 1976).

Al encontrarse Otoniel Ccayanchira en la década de los 80 con el arpista huamanguino Paulino Prettel *Qori Maki*, después de escucharlo tocar éste le dijo:

<sup>24</sup> Estos elementos son también parte integrante del estilo de Lucanas (Ferrier 2004: 57; Saint-Sardos 2011: 185, 187).

<sup>25</sup> Ver también Saint-Sardos (2011: 185-187).

El compás que llevas, te falta. El ritmo pa – papa pa – papa pa – papa pa, esta es la esencia del huayno huamanguino. Mismo a los grandes como Tani Medina o Sonqo Sua les falta. ¡Estás estudiando en la escuela de música, mucho mejor! Practicando este ritmo podrás crear tu estilo propio de arpa huamanguina.

Según Otoniel, este ritmo de corchea más dos semicorcheas (o dáctilo) que corresponde en la práctica interpretativa de la ejecución casi a un tresillo, es una particularidad específica más del estilo huamanguino (ver los ejemplos musicales 6, 10 y 20). En trabajos anteriores (Ferrier 2004: 32, 39 y 94; 2008: 64 y 70), basándome sobre una idea de Luis Salazar, he ido más lejos, proponiendo una subdivisión en quintillos del compás ayacuchano, lo que descuadra el ritmo igual que la notación en tresillos, manteniendo, no obstante, la jerarquía de las duraciones (que desaparece con los tresillos), aunque menos marcada que con la notación binaria estándar: la corchea resulta un poco más corta, y las semicorcheas un poco más largas y, quizá lo más importante, anticipadas:



Ejemplo musical 14: Posibles notaciones del ritmo base huamanguino.

En las otras zonas del país donde se interpreta el instrumento, añade Otoniel, el ritmo es distinto y, en lugar de ejecutar el arpeggio completo como en el ritmo «atresillado», alterna cuartas o quintas con corcheas regulares de manera más lineal, como en el Cuzco o en el Norte Chico. Efectivamente, si observamos los ejemplos siguientes provenientes de otras regiones estilísticas del país, nos percatamos que su observación es exacta:

Ejemplo musical 15: “Como quisiera tenerte en mis brazos” (Recopilaciones 1994). Chuscada ancashina.

Musical score for 'Sírname una copa'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo musical 16: "Sírname una copa". Huayno de Oyón, Sierra de Lima (Pelayo Vallejo).

Musical score for the introduction of Tunantada. The score is labeled 'Arpa' on the left. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The treble clef part is characterized by a series of chords with accents (>) above them, creating a rhythmic pattern. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Ejemplo musical 17: – Introducción de Tunantada como acompañamiento del violín, Departamento de Junín.

Musical score for the accompaniment of Tunantada. The score is labeled 'Arpa' on the left. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The treble clef part consists of a series of chords with accents (>) above them, while the bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Ejemplo musical 18: Acompañamiento de Tunantada, Departamento de Junín.

Musical score for 'Alfamayo control'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo musical 19: Alfamayo control (Apu Mallmaya s/f), huayno cuzqueño, provincia de Canchis.

“El estilo ayacuchano, incluyendo a la zona sur como puede ser Puquio, es bien compasado, respeta los ritmos musicales”, añade Otoniel.

El huayno siguiente es interesante por el juego de bajos que presenta, paralelos a la melodía en la primera parte. Esta forma de acompañar, siguiendo paralelamente a la melodía, es típica de los temas huamanguinos cuyo comienzo presenta una armonización de VI grado. Por otro lado, este tema es un buen ejemplo de la rítmica ayacuchana, cuya otra característica es el desplazamiento del acento sobre la segunda corchea, lo que lleva frecuentemente a ejecutar con los bajos un acompañamiento en síncopa:

Ejemplo musical 20 – *Utku Pankillay* (Sulca, 1982). Interpretación rítmica típica en el arpa huamanguina

Los bordones huamanguinos presentan además una improvisación y una variación continuas, mientras que la melodía queda casi tal cual, sin una diversificación manifiesta. Sin embargo, gracias a los adornos y a la ornamentación, esta también es a menudo sutilmente variada, no solo en el estilo huamanguino (Saint-Sardos 2011: 189-191 y 213). El ejemplo siguiente, a realizar con los bordones, y que presenta posibles variaciones de la segunda parte del mismo huayno *Utku Pankillay* (ver el ejemplo musical anterior), es demostrativo de la riqueza y complejidad de la rítmica huamanguina:



Ejemplo musical 21: "Utku Pankillay". Posibles variaciones en el acompañamiento huamanguino de los bajos.

Pese a todas sus funciones colaterales, la tarea fundamental de los bordones queda en el acompañamiento: es el respaldo de la melodía.

### *Estilos dentro del estilo*

Cada estilo de arpa peruana está claramente codificado (Ferrier 2004: 15, 17), y cada intérprete que crece musicalmente dentro de un estilo determinado conoce a fondo sus principios melódicos, rítmicos y de ornamentación, principios que respetará natural e inconscientemente durante la ejecución de cualquier tema, proceda este o no de la región nativa del arpista. Sin embargo, cada arpista es libre dentro del estilo para crear sus adornos, giros melódicos o bajos propios (Ferrier 2004: 15; Saint-Sardos 2011: 192). De hecho, la variación e improvisación son parte integrante de cualquier práctica. Es por eso que podemos observar sutiles diferencias en las interpretaciones de músicos provenientes de la misma región o entidad estilística. Para mostrar las variantes creadas por diferentes arpistas, tomaré como ejemplo el tema "Adiós Pueblo de Ayacucho", un tema celeberrimo interpretado por todos los exponentes del estilo huamanguino. Me limitaré a analizar la primera repetición de la parte A de cada versión, que aparece después de la escala introductoria, la cual es también peculiar de cada intérprete.

En la versión de Estanislao Medina (1930), llama la atención la tonalidad de re menor (todas las demás versiones que escuché son en mi menor), el acompañamiento en corcheas regulares (señalo que la parte B del tema está acompañada con el típico ritmo dáctilo huamanguino señalado en el apartado anterior) que recuerda los demás estilos del Perú (ver el apartado anterior dedicado al ritmo y a la técnica de la mano izquierda, p. 22 y 23), y la ornamentación algo sobria, sin uso aparente del sostenido. Sin embargo, el arpa tiene el séptimo grado alterado, como se puede apreciar escuchando la escala que precede donde destaca el do sostenido. Parecería entonces que los aspectos considerados como más emblemáticos del estilo (justamente el sostenido, la ornamentación y el ritmo dáctilo) se hubieran desarrollado más en las décadas siguientes. ¿Quizás por la influencia del movimiento indigenista, del Centro Cultural Ayacucho y del Huamanguinismo (Tucker 2013)? El proceso de aprendizaje al cual fue sometido Otoniel Ccayanchira con Carlos Falconí (ver la segunda sección de este artículo) es ejemplar al respecto.

Ejemplo musical 22: "Adiós pueblo de Ayacucho", parte A (Estanislao Medina, 1930).

Cuarenta años después, Antonio Sulca, (1969) aplica de manera consecuente el acompañamiento paralelo de la melodía en los bajos, la síncopa y la extensa ornamentación melódica. La presencia del sostenido es más visible:

Ejemplo musical 23: "Adiós pueblo de Ayacucho", parte A (Sulca 1969).

Florencio Coronado (1975), exagera aún más los aspectos ya mencionados anteriormente respecto a la interpretación de Antonio Sulca, con una ornamentación abundante y constante:

Ejemplo musical 24: “Adiós pueblo de Ayacucho”, parte A (Coronado 1975).

Rosauro Medina nos brinda, por su parte, una interpretación algo diferente: sin sostenido (fue una grabación en vivo en la Escuela Nacional de Folclore *José María Arguedas* en Lima en el año 2000), sorprende el uso inmediato del registro superior (octava 4) y la aplicación dinámica de las síncopas, también en la ejecución melódica. La armonización inicial insistente en el VI grado, que ignora el pasaje melódico por si y re que se debería de armonizar en III, es peculiar de su versión y le da un color particular:

Ejemplo musical 25: “Adiós pueblo de Ayacucho”, parte A. Rosauro Medina.

La versión de Otoniel Ccayanchira (2009) es quizás la más refinada, y recuerda un poco la de Estanislao Medina: ornamentación sobria pero acertada; ritmo claramente escandido. Aquí también hay que mencionar la aparición de las típicas síncopas huamanguinas a partir de la segunda

repetición de la parte A:

Ejemplo musical 26: “Adiós pueblo de Ayacucho”, parte A (Ccayanchira 2009).

### El huayno ayacuchano contemporáneo

Esta corriente musical ya ha sido analizada magistralmente y a fondo por Tucker (2013). A pesar de que nuestro instrumento no es parte del proceso, quisiera añadir de todas maneras unas reflexiones desde la perspectiva del arpa. Hasta la aparición del Huayno con arpa (o huayno norteño), el arpa peruana nunca había sido objeto de ningún proceso de modernización o transformación: no había cambiado ni en su construcción ni en su manera de ser interpretada. Este hecho se podría explicar con la complejidad del instrumento, que poco se presta a simplificaciones<sup>26</sup>. Solo a partir del siglo XXI han aparecido nuevos modelos de instrumentos y de interpretación, perfectamente adaptados a las necesidades del Huayno con arpa, donde el instrumento efectivamente sufre una cierta simplificación (ver Ferrier 2009: 70-72, 78-79, 110). Es decir, el arpa nunca formó parte del movimiento musical “latinoamericano” (o “pan-andino”, como lo denomina Tucker), donde a partir de los años 1950 se han ido transformando instrumentos en su construcción y técnica interpretativa, tales como el charango, la quena y la zampoña, para adaptarlos a una estética más compatible con la occidental o quizás global, pero manteniendo algunas de sus singularidades como ciertas sonoridades que aseguran su consumo por parte de oídos occidentales ávidos de exotismo fácil (Ferrier 2004: 44-45 y 2009: 39, 44; Tucker 2013: 50)<sup>27</sup>. Considerando que el “huayno ayacuchano contemporáneo” (así denominado por Tucker, que denominé “huayno romántico” en un trabajo anterior, ver Ferrier 2009: 43) es fruto de la mezcla entre la música latinoamericana, el huayno tradicional huamanguino y la balada hispanoamericana, parece comprensible entonces que el arpa no haya sido parte de este proceso específico de transformación.

También resulta singular que Otoniel Ccayanchira, a lo largo de nuestras largas

<sup>26</sup> Se sabe que Dina Pácar comenzó cantando rancheras, y hasta los integrantes del Trío Ayacucho cuentan que comenzaron con valsos, boleros y música caribeña (Tucker, 2013: 119). Sin embargo, nunca escuché de algún arpista peruano que no haya comenzado su trabajo con el instrumento tocando huayno: será por la naturaleza indígena del instrumento, cuya esencia está indisolublemente ligada a este género musical peruano andino.

<sup>27</sup> Tucker (2013: 51) afirma que los músicos pertenecientes a la corriente «latinoamericana» nunca pretendieron tocar música indígena. Sin embargo a menudo la vendieron como tal. Por ejemplo el título de dos LPs del conjunto chileno Inti-Illimani, *Cantos de Pueblos Andinos I y II* (1975 y 1976), habla por sí solo: se trataría de música andina. Algunos temas son efectivamente de matriz andina, sin embargo con arreglos talmente estilizados que muy poco tienen que ver con la versión popular original. Menciono esto solamente porque fui personalmente “víctima” de esta falta de precisión: en aquella época en Italia, durante años estuve convencido que se trataba de pura música tradicional.

conversaciones, nunca haya nombrado este movimiento –yo tampoco nunca pregunté activamente por él–, como si fuese algo totalmente ajeno a su mundo musical. Más bien se refirió repetidamente al Huayno con arpa, pues como veremos más adelante, Otoniel considera a esta corriente musical como la verdadera amenaza para la música “clásica” huamanguina, como él mismo la llamó reiteradamente durante nuestras charlas. Es en el contexto del Huayno con arpa que han aparecido cientos de nuevos intérpretes, instrumentos modificados, técnicas interpretativas innovadoras, la electroacustización definitiva del arpa; en fin, una verdadera tentación para la juventud peruana ávida de pertenecer al mundo moderno y tecnológico globalizado. Según Otoniel:

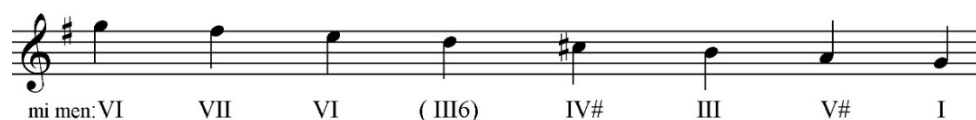
Los jóvenes arpistas de hoy, que en su mayoría emigran a Lima y no aplican el sostenido, no dominan la cuestión armónica como nosotros. Por motivos comerciales no hacen perdurar el estilo huamanguino, sino prefieren practicar el estilo norteño de la Sierra de Lima. La música huamanguina no es fácil, es compleja.

Así, muchos jóvenes artistas huamanguinos se han dedicado al Huayno con arpa en lugar de preocuparse por conservar y perpetuar el legado musical de sus antepasados. Además, a pesar de un cierto éxito de público (Tucker 2013: 112, 134) el huayno ayacuchano contemporáneo nunca alcanzó la popularidad del Huayno con arpa, pues como lógica derivación de su predecesor, el huayno huamanguino clásico (expresión artística emblemática, huelga recordar, del segmento más mestizo e intelectual de la población urbana de la ciudad<sup>28</sup>), el primero fue consumido más por la clase media ayacuchana y peruana, la burguesía naciente, que por las masas populares de migrantes provincianos en la costa, que representarían más bien el núcleo principal del público del Huayno con arpa (Ferrier 2009: 112, 113, 121). El huayno ayacuchano contemporáneo, entre otros por no afectar al arpa, no es percibido (a diferencia del Huayno con arpa, considerado además como inferior, ver Tucker 2013: 73-75, 111) como un ataque a los fundamentos mismos del huayno, pues como veremos al menos en su versión más cercana a la tradición, la interpretación de huaynos justamente, donde se nota menos la influencia de la balada, es compatible con el estilo huamanguino clásico: su estructura musical básica sigue vigente (Tucker 2013: 135, 137). Voy a sustentar esta afirmación de Tucker y mía con un ejemplo práctico basado en la más pura interpretación del arpa huamanguina. Sin embargo, analizaré primero algunas características musicales del huayno ayacuchano contemporáneo.

Una de las habilidades de sus creadores ha sido insertar fórmulas propias del huayno huamanguino tales como giros melódicos, armonías recurrentes, escalas e intermedios típicos en la mayoría de sus producciones. Ya en el estilo huamanguino clásico encontramos audacias armónicas, como por ejemplo en el yaraví *Gentil Gaviota* de los Hermanos García Zárate (García Zárate, 1978) en el arreglo de Raúl García Zárate, cuyo comienzo sorprende con las armonías VI-VII (natural)-VI-III6-IV (mayor, es decir, con uso de la escala melódica ascendente)-III-V (mayor)-I. Desde otro punto de vista analítico, se podría también interpretar esta introducción como la lógica armonización de una escala lidia descendente:

---

<sup>28</sup> Emblemático al respecto este testimonio de Ernesto Camassi (integrante del Trío Ayacucho) contando la reacción de José María Arguedas, conocido especialista y apasionado de música indígena, durante una visita a Ayacucho en 1967: “J.M. Arguedas a nosotros del Trío Ayacucho no nos dio bola, por una razón fundamental, nosotros éramos representantes de la música mestiza de Ayacucho, y las preferencias del escritor siempre estuvieron centradas en las manifestaciones musicales indígenas” (Camassi 2007: 133).<sup>29</sup> De hecho, el huayno ayacuchano contemporáneo también puede ser visto como una reacción a la violenta época de la guerra civil. Este mismo autor manifiesta como bajo el gobierno Fujimori hubo un cambio en la temática del huayno desde la protesta al amor y al abandono.



Ejemplo musical 27: "Gentil gaviota" (García Zárate 1978). Armonización de escala lidia

También hay que mencionar el uso del acorde del IV grado en otros yaravíes pertenecientes a la tradición del huayno clásico huamanguino como *Mis Glorias* (Sulca s/f, composición de Geny Sulca), o en *Lamento andino* (Sulca, 1982). Estas armonías cobran importancia, por ejemplo, en el repertorio de Trudy Palomino, una de las pioneras del estilo ayacuchano contemporáneo. Véase por ejemplo *Nuestra Promesa* (Palomino, 1999, composición de César Romero), donde en la parte A del tema hay una larga insistencia en el IV grado, y en la parte B una insistencia parecida sobre el V grado mayor. Con el tiempo se ha exacerbado el uso de estos elementos (acordes del IV grado o del V grado, mayor por supuesto), empleados de manera fugaz en el estilo clásico: en muchas melodías de huaynos ayacuchanos contemporáneos la insistencia sobre dichos acordes/grados es mucho mayor, y se puede extender durante varios compases. Ejemplos abundan en el repertorio contemporáneo. Bastará mencionar "El Olvido" (Gaitán Castro, 1995) o "Amor amor", "Olvido que nunca llega", "Lágrimas de luna" de los mismos artistas, "Para un viejo corazón" de Kiko Revatta (2000), así como "En otra piel" de Antología (1999). Resumiré el efecto de estas armonías insistentes en dos palabras: *mucho sentimiento*.

Si comparamos estas producciones con la última grabación de *Ayllu Sulca* (2000), coetánea de la época de auge del huayno ayacuchano contemporáneo, notamos las diferencias conceptuales entre estas dos vertientes de la música ayacuchana. Mencionaré que la técnica interpretativa de *Ayllu Sulca* ya en su primera grabación (1976) presentaba elementos típicos del huayno clásico huamanguino, por ejemplo, en la práctica instrumental de los violines que incluía el *pizzicato*, un procedimiento ligado a la estética de la música culta occidental que apareció en 1638 (Monteverdi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*) y cuyo uso no he podido observar en otras regiones del Perú. Además, a partir de *Harp and Strings of Peru* (s/f), *Ayllu Sulca* añadió guitarras acompañantes y un bajo eléctrico a su estudiantina compuesta hasta 1980 por arpa, mandolinas y violines. Siguiendo la tendencia general de reforzar el registro grave que se observó en el contexto de la música tradicional andina en la urbe en aquella época (ver Ferrier 2009:65-72,) convirtió el fascinante y flexible ritmo distintivo de Antonio Sulca que menciono en el apartado dedicado al ritmo y la técnica de la mano izquierda en un ritmo más "cuadrado", probablemente debido al hecho que el hijo de Antonio Sulca, el violinista Geny Sulca, tomó la dirección artística del conjunto, consumando así el cambio generacional. A pesar de esta evolución en la instrumentación y la rítmica, desde el punto de vista armónico, no aparece en este CD de *Ayllu Sulca* (2000) ningún IV grado, siendo utilizado fugazmente el V grado mayor como dominante tan solo en los finales melódicos. Toda la armonía se basa fundamentalmente en I-III, con pocas apariciones del VI, en consonancia con el estilo clásico huamanguino y el huayno andino en general. El mismo yaraví *Serenata* está también dentro de la norma, con el uso, no obstante algo novedoso, de la escala menor melódica ascendente.

Ahora, pasando al ejemplo anunciado anteriormente, escogí la canción "Amor Amor" de César Romero en la interpretación de Gaitán Castro, probablemente la más emblemática de todo el

repertorio ayacuchano contemporáneo. Personalmente nunca escuché una versión de este tema ejecutado en puro estilo de arpa huamanguina, aunque muy probablemente haya sido interpretado. Considerando que tengo algunos conocimientos al respecto, he creado una versión al estilo de arpa clásico de Huamanga, tratando de usar todos los recursos a mi disposición para volver el tema *clásico*. Efectivamente, la canción es interpretable y compatible –será por su relativa antigüedad, 1980– y se le pueden añadir muchos adornos típicos del estilo sin dar ninguna impresión de artificialidad.

a) Se comienza con una escala tradicional al estilo de Antonio Sulca Lozano:



Ejemplo musical 28: Escala introductoria.

b) Se pasa al IV grado.

c) Se ejecuta la dominante secundaria incompleta – en el trascurso melódico, no se nota que falta la sensible (sol#), obviamente presente en el acompañamiento de las guitarras de Gaitán Castro.

d) En la melodía, se evita pasar por el “sostenido” (re# central), según el más puro estilo huamanguino:

Ejemplo musical 29: "Amor amor", parte A.

e) Donde es costumbre hacerlo se añaden las apoyaturas y la ornamentación características.

f) Gracias a la técnica del sostenido, se puede ejecutar sin problemas el largo pasaje armonizado en V de la parte B.

g) El bajo se realiza simplemente en el estilo huamanguino clásico:

Ejemplo musical 30: Amor amor, parte B.

h) En la fuga, gracias al sostenido, se añade la típica apoyatura cromática:

Ejemplo musical 31: "Amor, amor", fuga.

Ahora, como ya mencioné, hay sin embargo algunos recursos melódicos del estilo huamanguino que no son interpretables tal cual, con las herramientas melódicas a disposición en el arpa huamanguina. Uno de ellos es el matiz cromático dado por el VI grado melódico subido (ya señalado anteriormente como parte del acorde del IV grado con tercera mayor), que da un color dórico a la melodía y enriquece la armonía con un acorde particular. Escuchar el yaraví *Pesadumbre* (García Zárate, 1978) o la parte B del huayno de Telesforo Felices, *Utku Pankillay*:

Ejemplo musical 32: "Utku Pankillay", parte B (García Zárate 1967).



Para la interpretación en el arpa hay dos alternativas: remplazar el VI grado melódico alterado por el VI natural (opción de Sulca, 1982, ver el ejemplo 20) o por el V grado melódico (opción de Otoniel Ccayanchira):



Ejemplo musical 33: "Utku Pankillay", parte B (Ccayanchira 2004).

El otro es el típico cromatismo sobre el grado III (escuchar por ejemplo *Gentil Gaviota*, García Zárate, 1978) cual fórmula melódica conclusiva de la parte B, que ha sido adoptado como modelo por el huayno ayacuchano contemporáneo. Al respecto, escuchar "El Olvido", "El Perú nació serrano", "Olvido que nunca llega", "Mi amor ha muerto" de Gaitán Castro (1994, 1995), "El Adiós" del Dúo Ayacucho (1999), "Cárcel de amor" y "Qué importa" de Trudy Palomino (1999).



Ejemplo musical 34: Conclusión típica de melodía huamanguina.

Con el arpa, esta fórmula tiene que ser forzosamente interpretada sin el cromatismo (remplazando el sol# por el sol natural):



Ejemplo musical 35: Conclusión típica de melodía huamanguina en arpa.

## El arpa en Huamanga en el 2015

Aunque quizás vaya un poco lejos con esta afirmación, es emblemático el comentario de Tucker (2013: 87) respecto a los intérpretes actuales del arpa huamanguina: Otoniel Ccayanchira sería el último exponente del estilo clásico. Sin embargo, más adelante, Tucker subraya que el hijo de Otoniel Ccayanchira Pariamanco, Otoniel Ccayanchira Domínguez, ha seguido las huellas paternas y es ahora un buen intérprete del arpa huamanguina.

El mismo autor menciona también el descenso en popularidad de la música clásica huamanguina en general en las últimas décadas. Otoniel confirma cuando menciona que el público es reducido: "La música huamanguina es colonial, mestiza, clásica, es de gala. El público, para poder apreciar esta música, necesita un teatro y un escenario exclusivo". ¿Qué tipo de evolución ha llevado a esta situación? Sin querer comentar los horrores cometidos por ambos bandos –*Sendero Luminoso* y el ejército peruano– durante la época de la violencia política, esta etapa en la historia de la ciudad ha tenido una influencia indiscutible sobre el declive de la música clásica huamanguina. Es sorprendente la actual vigencia del tema de la "violencia política" en la consciencia colectiva de los pobladores de Ayacucho, a pesar del hecho (reportado por muchos de mis informantes durante mi estadía en la ciudad en abril del 2015) de que muy pocos quieren hablar de este asunto. Pese

a esto, Otoniel menciona contundente, como consecuencia de la realidad social y política que vivió Huamanga en los años 80 y 90 que durante unos veinte años hubo un *vacío* (en Ferrier 2010: 53 he reportado el mismo tipo de explicación dado por mi informante respecto a la desaparición de los cantos/textos en los zapateos navideños del sureste de la provincia de Huaytará, Huancavelica), pues pocos compositores ayacuchanos escribieron un huayno, u otro tipo de música para cubrir esa carencia y se pueda expresar ese sentimiento de dolor. Los que lo hicieron se han dedicado a componer dando un testimonio del sufrimiento, de la sangre, de la protesta, no obstante, sin ese poder expresivo que tanto necesitaba la población. Sigue Otoniel:

Se trataba de composiciones para un círculo cerrado, una élite, que debatía sobre la violencia social y la hacía conocer fuera del departamento y hasta fuera del país, a nivel mundial, pero sin cubrir el vacío existente en la región de Ayacucho. Los que se quedaron allí, los migrantes huidos del campo a raíz de la violencia ¿que tenían para compensar aquel sentimiento de dolor? Nada. Es así que, aprovechando ese vacío, entra la música norteña, el Huayno con arpa, cuya moda estaba por alcanzar su apogeo, y que le canta al amor, a la alegría, a las pasiones, y por ende la despreocupación<sup>29</sup>. Era exactamente lo que necesitaban en aquel momento la juventud y los migrantes venidos del campo, para olvidar el pasado, un tipo de música sin mucho compromiso.

También debemos considerar la música del Centro, festiva y alegre (Tucker 2013: 55), con sus potentes instrumentos de viento foráneos<sup>30</sup>. Entonces, la música ayacuchana va perdiendo



Figura 5: Otoniel Ccayanchira, último arpista ayacuchano (afiche de un concierto en Chiquián, Ancash, 2010).

<sup>29</sup> De hecho, el huayno ayacuchano contemporáneo también puede ser visto como una reacción a la violenta época de la guerra civil. Este mismo autor manifiesta como bajo el gobierno Fujimori hubo un cambio en la temática del huayno desde la protesta al amor y al abandono.

<sup>30</sup> Si para el resto del Perú los clarinetes y saxofones siguen siendo tales, subrayo que para los pobladores del valle del Mantaro son "sus" instrumentos,

hasta su mismo público. Quizá el 20% de la población de la ciudad todavía consume música netamente huamanguina. Los demás prefieren consumir otros géneros como el Huayno con arpa (Tucker 2013: 169). Algunos residentes originarios del campo no pudieron asimilar estos nuevos movimientos musicales y siguieron consumiendo o interpretando música regional en el estilo anterior a la violencia política. Eso fue lo que pasó con Otoniel. A esto se suma la total falta de apoyo por parte de las autoridades locales y nacionales, del Ministerio de Cultura, para los que siguen practicando estilos más tradicionales y antiguos, una circunstancia reportada por Otoniel y Rosaura Medina (comunicaciones personales). Los tiempos cambian, pues Estanislao Medina, cuando en los años 30 comenzó a interpretar música no peruana fue criticado duramente por la prensa y por colegas, debido a la ola nacionalista iniciada por Leguía que aún seguía vigente. Pese a todo, Otoniel sigue su lucha solitaria por la supervivencia del estilo, tratando de asistir lo más seguido posible a eventos culturales para favorecer la integración y el conocimiento de la existencia del arpa de Ayacucho y de sus estilos, aunque muchos de sus colegas músicos no tienen la misma actitud, enfatiza. Novedad significativa de los últimos años, viaja anualmente a Argentina para los Encuentros Latinoamericanos del Arpa<sup>31</sup>, donde se lleva a cabo un verdadero intercambio cultural y se difunde el estilo dentro de la comunidad de los especialistas del continente.

Según él, para hacer perdurar el género, es también de capital importancia el legado que se deja a las generaciones posteriores, pues todo padre quisiera que sus hijos ejerzan su misma profesión, si esta es rentable. Le dejo la palabra:

Nosotros de la generación anterior no somos parte del fenómeno de la globalización, seguimos siendo regionales o quizás nacionales, pero nada más allá. La nueva generación tiene más posibilidades de vincularse musicalmente con este fenómeno. Entonces es una responsabilidad, un deber de todos los compañeros del arte de dejar un legado, de dejarle sus conocimientos a la nueva generación, para que en el futuro ellos posiblemente puedan divulgar nuestro arte en el mundo globalizado. El artista popular no tiene que cerrarse, pero lamentablemente muchos grandes artistas ayacuchanos como Antonio Sulca Lozano no han dejado herederos de su arte, así que este murió o morirá con ellos. El ser humano tiene la tendencia a progresar, evolucionar, perfeccionarse y desarrollarse cada vez más, ¿cómo será ahora con la tecnología, la cibernética ...? Sin embargo, de ésta también habría que aprovechar para volver nuestra música global, conocida mundialmente.

Muchos grandes artistas de generaciones anteriores, eminencias de la música peruana, en el pasado han viajado al extranjero haciendo conocer nuestra música: Florencio Coronado, Tani Medina, Jaime Guardia, Manuelcha Prado, Raúl García Zárate, Julio Benavente Díaz, la Pastorita Huaracina, el Jilguero del Huascarán, Condemayta de Acomayo ... Sin embargo ahora, el huayno ni se conoce a nivel del continente... ¿y por qué? Porque la música que practica la mayoría de los artistas de la nueva generación es comercializada, chauvinista, y no interesa mucho al público de otros países, que quiere calidad musical<sup>32</sup>. Estos músicos no tienen una visión amplia de su quehacer artístico, solo ven el éxito a corto plazo, una entrevista en un periódico o televisión local o nacional que les puede traer alguna ventaja económica pasajera.

Concluyendo, y repitiéndome (Ferrier 2010: 52-53), los motores que hacen vivir la música tradicional andina son a menudo divergentes, pues jalan en direcciones opuestas en la línea del

---

integrados a su identidad mestiza (ver al respecto Romero 2004).

<sup>31</sup> En el 2015 se llevó a cabo por segunda vez en Lima el Encuentro Latinoamericano de Arpistas Clásicos y Folclóricos; evento que también fortalece las relaciones entre ámbitos musicales hasta hace una década completamente estancos.

<sup>32</sup> Emblemático al respecto el ejemplo de la cantante peruana Wendy Sulca, que de hecho se hizo conocida por YouTube y sus canciones en estilo de huayno con arpa como *La Tetita*, mayormente porque el público fuera del Perú encontraba sus canciones y sobre todo sus videos estrafalarios. Un estudio no publicado de un sociólogo colombiano, Alejandro Gamboa (2013), muestra como en Bogotá su música fue consumida en el 2011-2013 en ambientes de estudiantes universitarios, mayormente para pasar juntos una tarde divertida mirando los videos de Wendy Sulca riéndose a carcajadas. Sin entrar en una polémica al respecto, ni querer evaluar este producto artístico, pese a todo seguramente digno de respeto, es un hecho que para ellos, esto es lo que exporta actualmente el Perú en cuanto a música tradicional. Ver también Ferrier (2009: 121-122) a propósito de la presencia de las cantantes de Huayno con arpa en el extranjero.

tiempo, unos hacia el pasado y otros hacia el futuro. Se trata de la perpetua disputa entre tradicionalistas y progresistas (y quizás incluyendo un componente del común conflicto generacional), ambos necesarios para mantener una dialéctica dinámica y fructífera en cualquier temática. Los exponentes del huayno ayacuchano contemporáneo afirman que “la música andina no puede sobrevivir sin adaptarse” (Tucker 2013: 132, 183), y sin duda esta afirmación tiene algo de verdad. No obstante, esta adaptación tendría que llevarse a cabo en la plena consciencia y conocimiento de lo que ha sido la música del pasado, debido a que no se puede seguir añadiendo pisos a un edificio sin saber cómo están contruidos sus fundamentos. Si no, se corre el peligro de derrumbe. Los exponentes del huayno huamanguino clásico critican la música de las generaciones ayacuchanas posteriores (Camassi 2007) y al Huayno con arpa. Sin embargo, no se puede negar cómo la popularidad del género musical andino por excelencia, el huayno, ha aumentado enormemente gracias a este fenómeno musical (Ferrier 2009: 124), que tiene además exponentes absolutamente dignos de respeto como personas y sobre todo como representantes de una clase social baja y de un *proletariado* andino denigrado durante siglos y ahora, por fin, en ascenso (Tucker 2013: 178, 182). Quizá sea la música tradicional (en nuestro caso la música clásica huamanguina) que con su definitivo ocaso pague algún día el precio de la justicia social en el Perú.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arce Sotelo, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: IFEA/IDE-PUCP
- . 2007. “Yakumama, serenas y otras divinidades acuáticas del valle de Pampamarca (Ayacucho)”. *Cuadernos Interculturales*, Año 5, 8: 97-119.
- Aretz, Isabel. 1967. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná (Estado de Sucre): Universidad del Oriente.
- Arguedas, José María. 1967. “Los tres niveles en los cantos de Puquio”. *Rukanas*, órgano oficial de la Asociación Universitaria de Lucanas. Lima: nº1, XI-1967: 36-37.
- . 1977. *Nuestra Música Popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul Editores.
- . 1986 [1954]. *Diamantes y pedernales*. Lima: Editorial Horizonte.
- Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino*. Lima: Institut Français d’Études Andines, IFEA.
- Bermudo, Juan. 1555. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Taller de Juan de León.
- Bigenho, Michelle. 2007. “Indigeneity in Japan: Folklorized Music Performance”. En *Indigenous Experience Today*, ed. Marisol de la Cadena y Orin Starn, 247-272. Oxford: Berg Publishers.
- Bourdieu, Pierre. 1972. *Esquisse d’une théorie de la pratique*. Genève: Librairie DROZ.
- . 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Calvo Manzano, Rosa María. 1992. *El arpa en el barroco español*. Madrid: Ed. Alpuerto.
- Cámara de Landa, Enrique. 2006. *Entre Humahuaca y la Quiaca – Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Camassi, Ernesto. 2007. *Historia del huayno huamanguino*. Lima: Ediciones Almanzor.

- De la Cadena, Marisol. 2000. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Feldman, Heidi C. 2009. *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, IEP.
- Fernández De Huete, Diego. 1702. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, en Calvo-Manzano, 1992, vol. I facsímil de la obra original), vol. II (Estudio histórico del Toledo de la época de Huete y transcripción de la música a notación moderna.). Madrid: Ed. Alpuerto.
- Ferrier, Claude. 2004. *El arpa peruana*. Lima: BNP y PUCP.
- . 2008. *Navidad en los Andes*. Lima: IDE de la PUCP.
- . 2009. *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: IDE de la PUCP, IFEA.
- . 2010. "Diario de viaje: Buscando Identidades peruanas". *Procesos del Folklore en los 2000*, Revista del Centro Universitario de Folklore, Año 1, número 3. Lima: UNMSM.
- . 2012. *Tejiendo tiempo y espacio - Armonías huanucas en Europa*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Galinier, Jacques; Antoinette Molinié. 2006. *Les néo-Indiens: Une religion du IIIe millénaire*. Paris: Odile Jacob.
- Gamboa, Alejandro. 2013. "Nosotros los de mente abierta: los videos de Wendy Sulca y la construcción de alteridad". Bogotá: artículo no publicado.
- Griffiths, Ann. "El arpa de una orden: The single-strung harp in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries". *The American Harp Journal* 9(2): 10-26.
- Guerrero, Fernando. 1999. *El arpa en Venezuela*. Caracas: Fundarte, Alcaldía de Caracas.
- Llopis Areny, Pedro - Reyes De León, Javier - Delgado Bello, Juana. 2004. *Arpas Americanas*. Santa Cruz de Tenerife. Disponible en web: <http://www.vanaga.com/arpandes/peru.html> [consulta 16 de abril 2015].
- Mendivil, Julio. 2012. "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias* 31: 61-77.
- Mendoza, Zoila S. 2000. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2008. *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- Olsen, Dale. 1986-87. "The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style", *Folk Harp Journal*. 53 (1986): 48-54; 54 (1986): 41-48; 55 (1986): 55-59; 56 (1987): 57-60; 57 (1987): 38-42; 58 (1987): 47-48; 59 (1987): 60-62.
- Romero, Raúl. 2004. *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Picconi, Maria Lina. 2009. *Sikus, Virgen y Cerro*. Córdoba: Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón.

Saint-Sardos, Jeanne. 2011. *S'affronter pour mieux unir: danseurs et musiciens de trois danses d'Ayacucho (Pérou)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de la Sorbonne, París.

———. 2013. "De niños a maestros: la iniciación de los artistas de las danzas rituales ayacuchanas". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 42 (3): 473-489.

Salazar, Luis. 2006. *Cosmología y música andina*. Lima: Diplomado de Musicología Peruana, Conservatorio Nacional de Música.

———. 2013. *El misterio del cóndor*. Lima: Ediciones Taky Onqoy.

Schechter, John M. 1992. *The Indispensable Harp*. Kent: The Kent State University Press

Turino, Thomas. 1983. "The Inca Harp: Laments and Dances of the Tawantinsuyu, the Inca Empire by Ronald Wright (Review)", *Ethnomusicology* 27(2): 395-397.

———. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Tucker, Joshua. 2010. "Mendoza, Zoila S. 2008. Creating Our Own (Review)". *LAMR/RMLA* 31(1): 135-139.

———. 2013. *Gentlemen Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work and Ethnic Imaginaries in Urban Perú*. Chicago: The University of Chicago Press.

Uffe, María Eugenia. 2004. *Danzando en Ayacucho: Música y Ritual en el Rincón de los Muertos*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero, Centro de Etnomusicología Andina.

Vásquez Rodríguez, Chalena y César Abilio Vergara Figueroa. 1988. *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

Vilcapoma, José Carlos. 1999. *Alejandro Vivanco: La quena de todos los tiempos*. Lima: Nuevo Mundo Ediciones.

## DISCOGRAFIA

Antología. 1999. *Niña*, CD.

Ccayanchira, Otoniel. 2004. *Arpa Ayacuchana*. CD. DDOL132 (Utkupankillay)

———. 2009. *Arpa Andina Ayacucho*. DVD. DP (Adiós pueblo de Ayacucho).

Centro Musical Apu Mallmaya. 197?. *Centro Musical Apu Mallmaya, Peru Folklórico*. LP. Del Sur - DLPS-103.

Coronado, Florencio. 1975. *Harpe andine - le récital de Florencio Coronado*. LP. BAM LD5742.

Dúo Ayacucho. 1999. *...Torcaza*. CD. Dolly - DDOL-001.

Gaitán Castro. 1994. *Amor Amor*. CD.

———. 1995. *Mi dulce Amor*. CD. TDV.

Guacarán, Mario. 1989. *Venezuela – Arpa Ilanera*. CD. ASPIC - X55507.

Hermanos García Zárate. 1967. *Canto y guitarra de Ayacucho*. LP. Sono Radio LPL 2164.

———. 1978. *Puro Sentimiento*. LP. Sono Radio.

Medina, Estanislao. 1930. *Adiós, pueblo de Ayacucho – Huaiño*. Disco vinil de 78 revoluciones. Victor 30150-B.

Medina, Rosauero. S/f. *Rosauero Medina y su Arpa*. CD. IEMPSA - C.D.91150174.

Palomino, Trudy. 1999. *Voz y Alma de Ayacucho*. CD. Dolly DDOL-002.

Recopilaciones. 1994. *Pérou: Huayno. Valse Créole et Marinera*. CD (pista 11). Playa Sound – PS 65133.

Revatta, Kiko. 2000. *Eternamente – La voz señorial de Huamanga*. CD. DOLLY – 0005.

Sulca, Antonio. s/f. *Música del Centro y Sur del Perú* (con el violinista Geny Sulca). LP (pistas A1, B1).

———. 1969. *Kingdom Of The Sun - Peru's Inca Heritage* (David Lewiston). LP (pistas A1, A5, B3). Nonesuch – H-72029.

———. 1976. *Music of the Incas - Ayllu Sulca* (con Ayllu Sulca). LP. Lyricord World Music, LYRCD-7348

———. 1982. *The Inca Harp: Laments and Dances of the Tawantinsuyu, the Inca Empire*. LP (lado B). Lyricord – LLST 7359.

———. s/f. *Harp and Strings from Perú* (con Ayllu Sulca). LP. Lyricord World Music LLST

———. 199?. *Antonio Sulca Lozano - Aún la nieve se deshace*. Casete.

———. 2000. *Testimonio de la Música Ayacuchana* (con Ayllu Sulca). CD. Mundo Music CD-003.

**Claude Ferrier** (Suiza, 1963) estudió violín, teoría musical y composición en Italia y Suiza (Conservatorio de Lausana). Es docente de teoría musical en la *Kalaidos University of Applied Sciences*. Practica e investiga la música tradicional andina desde 1978, siendo intérprete del arpa peruana. Ha publicado cuatro libros con la PUCP, la UNMSM, el IFEA, la BNP y diferentes artículos en revistas especializadas.

#### Cita recomendada

Ferrier, Claude. 2016. "El arpa en Huamanga: ¿tradición y estilo musical acordes a los retos del siglo XXI?". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)