

RAÚL R. ROMERO / EDITOR

Sonidos Andinos

Una antología de la música campesina del Perú

Recopilaciones de: Rosa Alarco · José María Arguedas · Gisela Cánepa · Leo Casas R. · Hebner Cuadros
Elizabeth den Otter · Rodrigo, Edwin y Luis Montoya · Enrique Cuentas Ormachea · Juan M. Ossio
Manuel Ráez · Josafat Roel · Raúl R. Romero · Sebastiano Sperandeo · Thomas Turino · Chalena Vásquez



Pontificia Universidad Católica del Perú
INSTITUTO RIVA-AGÜERO
Centro de Etnomusicología Andina

LIBRO + 2 CDs INCLUIDOS

Raúl R. Romero es Director Ejecutivo del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de *Música, Danzas y Máscaras en los Andes* (Lima 1993) y *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes* (New York, 2001). Ha ejercido la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de California, Los Angeles.

CD 1

Música y ciclo vital: 1. Tuta Qashwa [2'33""] 2. Chiaraje [3'13""] 3. Harawi de matrimonio [2'21""] 4. Warmichakuy [1'05""] 5. Entierro de niño [2'26""] 6. Ayataki [0'36""] 7. Responso funerario [2'51""] **Música y trabajo:** 8. Walina [1'17""] 9. Harawi [0'53""] 10. Tonada de minga [0'53""] 11. Trigu wanka [0'56""] 12. Harawi de siembra [1'16""] 13. Marca del ganado (Huancavelica) [1'22""] 14. Marca del ganado (Junín) [2'23""] 15. Pirkansa [1'29""] 16. Waylli [2'19""] 17. Cinta Apay [1'36""] 18. Wasi Wanka [1'06""]

Duración Total: 34'44"

SONIDOS ANDINOS

RAÚL R. ROMERO / EDITOR

Sonidos Andinos

una antología de la música campesina del Perú

Recopilaciones de: Rosa Alarco *José María Arguedas *Gisela Cánepa
*Leo Casas R. *Hebner Cuadros *Elisabeth den Otter *Rodrigo, Edwin
y Luis Montoya *Enrique Cuentas Ormachea *Juan M. Ossio *Manuel
Ráez *Josafat Roel Pineda *Raúl R. Romero *Sebastiano Sperandeo
*Thomas Turino *Chalena Vásquez



Pontificia Universidad Católica del Perú
INSTITUTO RIVA-AGÜERO
Centro de Etnomusicología Andina

Serie: Avances de Investigación

La preparación de esta publicación ha contado con el apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: mayo del 2002

Sonidos Andinos: una antología de la música campesina del Perú

Diseño de carátula: Iván Larco D.
Corrección de textos: Juana Iglesias

Copyright (c) 2002, por el Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Camaná 459, Lima 1
Telf. 427-7678
Fax 426-0531
E-mail: ira@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro y de los discos incluidos por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052002-2276

Derechos reservados
ISBN 9972-832-08-2

Impreso en Perú – Printed in Perú

INDICE

Agradecimientos	9
1. Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Perú <i>Raúl R. Romero</i>	11
2. Una antología sonora de la música campesina del Perú. Comentarios a los ejemplos musicales: <i>Gisela Cánepa, Leo Casas R., Hebner Cuadros, Elisabeth den Otter, Mildred Merino de Zela, Rodrigo Montoya, Luis Montoya, Enrique Cuentas Ormachea, Juan M. Ossio, Manuel Ráez, Raúl R. Romero, Sebastiano Sperandeo, Thomas Turino, Chalena Vásquez</i>	71
3. Textos y Traducción de canciones	125
Indice de los discos compactos	



Agradecimientos

Los ejemplos musicales y sus respectivos comentarios presentados en este libro y en los dos discos compactos adjuntos fueron originalmente editados en el álbum discográfico *Música Andina del Perú* en 1987, en formato de discos LP acompañados de un folleto de 34 páginas. La publicación de dicho álbum contó en aquél entonces con el apoyo de la Fundación Ford y del Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. La presente edición añade a los contenidos anteriores un capítulo introductorio (“Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Perú”), y la novedad de cambiar el formato de los discos al sistema digital. La colección sonora de José María Arguedas fue gentilmente cedida al archivo audiovisual del Centro de Etnomusicología Andina por el Museo Nacional de la Cultura, por su entonces directora Rosalía Avalos. La colección de grabaciones de Rosa Alarco fue igualmente donada a nuestra institución por Roberto Wangerman y Sybila Vda. de Arguedas. La colección sonora de Josafat Roel Pineda fue puesta bajo la custodia de nuestro archivo por la Municipalidad de Lima Metropolitana, a través de su alcalde Alfonso Barrantes Lingán, gracias a la valiosa gestión de Luis Repetto y a la venia de doña Margarita viuda de Roel. Las demás grabaciones incluidas en esta antología fueron proporcionadas por sus propios recopiladores, por lo cual estamos muy agradecidos. Con sus consejos y sugerencias ayudaron a mejorar la organización de esta edición Mildred Merino de Zela, Leo Casas Ballón, Thomas Turino, Manuel Ráez y Gisela Cánepa Koch. Juana Iglesias estuvo a cargo de la corrección de textos, y Omar Ráez Jiménez de la digitalización y masterización de las grabaciones originales. A todos ellos nuestro sincero reconocimiento.

Panorama de los Estudios sobre la Música Andina en el Perú

Raúl R. Romero

INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo veinte la música de los Andes peruanos ha sido estudiada sistemáticamente por numerosos investigadores nacionales y extranjeros, a pesar de la ausencia de una base institucional que apoyara sólidamente la investigación musical en el país. Estos intentos, aunque discontinuos y aislados unos de otros, han seguido tendencias y corrientes muy definidas.

Hasta la década del cuarenta los investigadores interesados en la música andina enfocaron su atención en dos aspectos fundamentales: la reconstrucción histórica de la música “inca,” y la estructura de la escala musical en las melodías andinas contemporáneas. Ambos temas fueron tratados dentro de una concepción evolucionista de la cultura, a través de la cual se llegó a establecer una analogía entre lo “inca” y la cultura andina contemporánea. Esta última fue considerada como una mera supervivencia de una civilización ancestral, que había permanecido a través del tiempo básicamente intacta. En consecuencia, conclusiones obtenidas de las investigaciones sobre la historia de la música “inca” fueron aplicadas a la escena contemporánea, y viceversa.

Esta concepción se vio claramente reflejada en los estudios concier-nientes a la estructura de la escala musical, tema que se constituyó en la materia más importante de este período. Era una verdad aceptada por muchos que la música andina basaba sus diseños melódicos en el pentatonismo, una noción a cuya difusión contribuyeron los trabajos de Castro (1898), Alviña (1929), Alomía Robles (ver Villalba Muñoz 1910) y de los D’Harcourt (1925). Sin embargo, autores como el argentino Carlos Vega (1932a y 1932b), Andrés Sas (1938), y Teodoro Valcárcel (1932), trataron de demostrar que otras escalas también eran utilizadas. Vega y Sas lo hicieron a través del análisis de instrumentos musicales precolombinos. Valcárcel, por otro lado, usó ejemplos etnográficos del sur andino.

La obra que mejor refleja el estado de conocimiento de este período es *La Musique des Incas et ses Survivances* (Paris, 1925), de los esposos Raoul y Marguerite D’Harcourt. En este ambicioso libro, resultado de

extensos viajes por los Andes del Perú, Ecuador y Bolivia, los autores franceses presentaron una clasificación sistemática de diferentes modos pentatónicos, así como una de géneros musicales. La primera propuesta, no obstante de haber estado basada en su propia experiencia de campo, ha sido frecuentemente criticada por su tendencia a sobrevalorar la importancia de la escala pentatónica. La segunda, a pesar de su carácter preliminar, nunca fue rebatida por ningún otro autor.

Un segundo momento en el siglo veinte, sucede en la década del sesenta, luego de un largo período de poca actividad en el campo de la investigación musical. A estas alturas, el pensamiento evolucionista ya no ejercía una influencia relevante sobre los estudiosos de estos temas. Nuevos enfoques y perspectivas irrumpieron en la escena, entre ellos, la tendencia hacia los estudios sincrónicos y la práctica del trabajo de campo sistemático. El principal investigador de esta época fue Josafat Roel Pineda (1921-1987), antropólogo graduado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quien estableció un seminario de etnomusicología, de corta duración, en el Conservatorio Nacional de Música en 1959. Roel y sus discípulos escribieron importantes monografías sobre determinados géneros musicales, principalmente el huayno y el yaraví, que irían luego a enriquecer la investigación musical en los años siguientes (Roel 1959; Villareal Vara 1959; Pagaza Galdo 1960). Estas monografías describían objetivamente la historia y los contextos del género, así como la estructuras formales de sus parámetros musicales.

Por otro lado, la estructura de la escala demostró ser un tema aún vigente en un ensayo del compositor y musicólogo alemán-peruano Rodolfo Holzmann en el cual se cuestionó la supuesta universalidad – para el caso andino- de la escala pentatónica (Holzmann 1968). Para este fin, Holzmann documentó la existencia de diversas series escalísticas –distintas a la pentatonía- que seguían vigentes en los Andes. En esta misma década, Holzmann, como jefe del Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y danza –luego desactivado- impulsó la edición de álbums de transcripciones de melodías andinas (Holzmann 1966; Pagaza Galdo 1967).

Después de varios años de poca actividad en el campo de la investigación musical, a fines de los setenta apareció un inventario de instrumentos musicales preparado por un equipo de la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, bajo la coordinación de César Bolaños y con la asistencia de Josafat Roel Pineda y del compositor

chileno Fernando García. Este trabajo precedió a la aparición de numerosas investigaciones y publicaciones en el campo de la investigación musical en la década de los ochenta.

Este tercer periodo en el desarrollo del área se caracteriza por la diversidad de sus enfoques y áreas de interés. Los estudios organológicos fueron revitalizados a través de las rigurosas descripciones de Valencia para el caso de las flautas de pan de la región sur de Puno (1980; 1981; 1983; 1989). El problema de la etnicidad y la relevancia cultural del charango en el sur andino fue investigado por el etnomusicólogo norteamericano Thomas Turino (1983, 1984). Una expresión musical muy especial, el *harawi* ha sido cuidadosamente descrita por Caveró (1975), añadiendo un nuevo título a la insuficiente bibliografía de los géneros musicales andinos. Chalena Vásquez y Abilio Vergara Figueroa publicaron sobre el Carnaval en Ayacucho (1988) y sobre la vida y obra del intérprete andino Ranulfo Fuentes (1990). Amplios panoramas regionales fueron asimismo elaborados por la antropóloga holandesa Elisabeth den Otter (Callejón de Huaylas, Ancash, 1985); Raúl R. Romero (el área andina, 1985), y Juan Carpio Muñoz (Arequipa, 1984). Por otro lado, la Universidad Católica del Perú estableció en 1985 el Centro de Etnomusicología Andina (bajo el nombre de Archivo de Música Tradicional Andina) en el Instituto Riva-Aguero, destinado a preservar y documentar las tradiciones musicales andinas.

La etnografía musical parecía ser la principal preocupación de los investigadores en la década de los ochenta, en el intento de lograr una síntesis del fenómeno de la música andina en su totalidad. La necesidad de documentar *in situ* las tradiciones musicales de comunidades campesinas, o de regiones más amplias con una conformación cultural homogénea (valles distritos, provincias o departamentos), parecía particularmente urgente después de un largo periodo de inactividad y especulación de gabinete.

A partir de la década de los noventa la influencia de las ciencias sociales en los estudios sobre la música en los Andes se hace evidente en su orientación hacia la exploración de las relaciones entre la música como fenómeno cultural y la construcción de identidades. El análisis de la música de los migrantes de Conima en Lima por Thomas Turino (1993), y el de Romero (2001) sobre la música del valle del Mantaro y el debate que allí se suscita sobre la identidad regional son claros ejemplos de esta tendencia. Asimismo, lo son las dos compilaciones que reúnen los aportes de varios investigadores vinculados al Centro de Etno-

musicología Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú sobre fiestas y música en los Andes (Romero 1993; Cánepa 2001), y la de Román Robles Mendoza, profesor de antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, acerca de la banda de música (Robles 2000).

Quizás como producto de la acumulación de trabajos en el área también en los noventa aparecieron panoramas pan andinos de corte enciclopédico como las de Turino (1998), Romero (1998, 1999), Cohen (1998) y Baumann (1996). En cierta medida, estos panoramas siguieron la línea de los pioneros ensayos de Raygada (1936) y Pinilla (1980).

En la misma órbita se sitúan los estudios sobre danzas andinas que se vinculan de manera muy directa a la música, como los de Deborah Poole (1990, 1991), Gisela Cánepa Koch (1998), José Carlos Vilcapoma (1995), y Zoila Mendoza (2000).

Capítulo aparte merece la obra de José María Arguedas (1911-1969), quien dedicó desde la década del treinta numerosos artículos a la música andina en particular (ver compilaciones en Arguedas 1976; 1985). A lo largo de toda su obra, sin embargo, la música y otras formas del arte popular fueron referencias frecuentes. Quizás en ningún otro autor, la relación entre música, cultura y sociedad es tan obvia como en Arguedas. Lamentablemente, no hubo puentes entre el trabajo de Arguedas y el otros investigadores en lo que al tema de la música andina se refiere.

Un área relacionada de trabajo, el estudio de los textos de canciones, ha sido también una práctica favorita en el Perú. La primera publicación de Arguedas (1938) fue una colección de textos andinos precedido de una introducción. Jorge Lira (1956, 1959), los Escobar (1981), Quijada Jara (1957), entre otros autores, han publicado asimismo extensas antologías de textos de canciones andinas. La más importante, hasta la fecha, sin embargo, es la recientemente editada *La Sangre de los Cerros*, de Rodrigo, Edwin y Luis Montoya (Lima, 1987). En este libro, los autores presentaron 333 canciones de todas las regiones quechuas del país. Por primera vez en este tipo de ediciones, los textos fueron organizados de acuerdo a temas básicos. Se incluyó una sólida documentación que indica las fuentes étnicas y geográficas de cada ejemplo.

Finalmente debe decirse algo sobre los estudios en arqueología musical para el caso andino. Después de la aparición de los primeros trabajos importantes en este campo (ver Sas 1938; Vega 1932a y 1932b)

que estaban fuertemente influenciados por corrientes evolucionistas y difusionistas, autores como Stevenson (1960, 1968), Bolaños (1985) Roel (1961) y otros, han investigado diversos aspectos de la cultura musical Inca y pre-Inca, proponiendo importantes elementos para aquellos interesados en establecer continuidades entre el pasado y el presente andinos.

A pesar de la abundante bibliografía disponible concerniente a la música tradicional andina del Perú, aún existen algunas áreas largamente ignoradas. Aquella irregularidad puede explicarse por el marcado carácter individualista de la investigación musical en el Perú, y la inexistencia de la carrera de musicología en el país. Las secciones que siguen desarrollarán en detalle el estado del conocimiento de la música en los Andes peruanos.

SOBRE LAS FUENTES ARQUEOLÓGICAS

Los restos de los instrumentos musicales y sus representaciones en ceramios, textiles y esculturas se constituyen en las principales fuentes arqueológicas para el estudio de la música prehispánica. La mayoría de las culturas surgidas antes de la llegada de los españoles han dejado evidencias de una amplia variedad de flautas, pitos, trompetas, tambores e idiófonos elaborados con materiales diversos (arcilla, madera, caña, hueso, metal, entre otros), que actualmente se conservan en muchos repositorios y museos del Perú y del extranjero. En una investigación al respecto, Bolaños ha afirmado que de los instrumentos musicales arqueológicos hallados hasta hoy, los más antiguos son una *antara* y una *quena* de la región de Chilca, cuya antigüedad puede fijarse en 500 años a.C. (Bolaños 1985: 11). Por otro lado, la muestra iconográfica musical de más antigua data hasta la fecha es una representación del horizonte Chavín de alrededor de 1,400 a.C., que ilustra a músicos ejecutando una trompeta de caracol marino (Bolaños 1985: 14).

La iconografía de la cultura mochica preinca (alrededor del año 100 a.C.) es una de las más valiosas en lo que concierne a datos musicales y es frecuentemente empleada como fuente principal para muchos trabajos organológicos (ver Jiménez Borja 1951, Stevenson 1960, Bolaños 1985). Su cerámica ilustra con gran detalle instrumentos musicales, costumbres y danzas. Entre las representaciones más significativas figura la de dos *antas* una frente a la otra, sujetas con una cuerda, lo cual demuestra que estos instrumentos se ejecutaban en pares desde

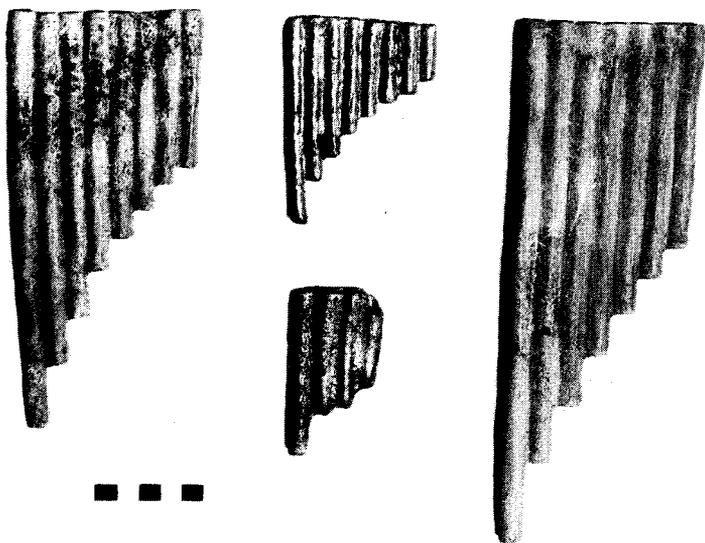
tiempos prehispánicos (Stevenson 1960: 10). Representaciones de flautas de pan también han sido encontradas en la iconografía de textiles Huari de alrededor de 600 a.C. (Rowe 1979).



*Grupo de tambores de cerámica de la cultura Lima temprano (200 a.c.-200 d.c.).
Foto: Aida Milla (Colección del Seminario de Arquitectura IRA-PUCP).*

De los instrumentos musicales prehispánicos, las *antaras* de arcilla, en especial las que corresponden a la cultura Nasca, han sido las más estudiadas y debatidas. Dado el excelente estado de conservación de estos instrumentos –cuya mayoría de ejemplares está bajo custodia del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima–, muchos investigadores han intentado medir las frecuencias sonoras con el fin de proponer una hipótesis respecto a la naturaleza de las escalas musicales prehispánicas. Carlos Vega (1932b) y Andrés Sas (1936), luego de examinar una muestra representativa de escalas musicales, concluyeron que el pentatonismo no fue una escala dominante en la época prehispánica, tal como los D’Harcourt habían postulado en su clásico estudio sobre la música inca (1925). Ambos encontraron que al soplar las *antaras* de arcilla, la serie resultante presentaba semitonos y cuartos de tonos. En realidad, de las veintiocho *antaras* estudiadas por Sas, sólo diez pudieron ser descritas adecua-

damente en la notación occidental (Stevenson 1960: 4). Adelantándose a otros estudiosos, Sas concluyó que el músico nasca empleó escalas diatónicas y cromáticas (1936: 232). Posteriormente, Stevenson (1960), Haerberli (1979) y Bolaños (1988) volvieron a estudiar las *antaras* nasca con nuevas metodologías y proporcionando información adicional, arribando sin embargo a conclusiones similares respecto a la escala musical prehispánica.



*Grupo de antaras de arcilla de la cultura Lima temprano (200 a.c.-200 d.c.).
Foto: Aida Milla (Colección del Seminario de Arquitectura IRA-PUCP).*

Restos arqueológicos de otros instrumentos musicales también han sido estudiados. Josafat Roel, por ejemplo, examinó una *quena* de la cultura Paracas (500 d.C.) y concluyó, contrariamente a la observación de R. y M. D'Harcourt (1925), que la muesca rectangular de las *quenas* contemporáneas no es de origen colonial sino precolombino (Roel 1961: 29). Las flautas de tubos no han sido encontradas aún en los restos arqueológicos, pero el uso frecuente del término *pingollo* (actual denominación de la flauta de tubos en los Andes) por los cronistas coloniales tempranos sugiere la posibilidad de sus orígenes prehispánicos. La derivación prehispánica de las flautas traversas también ha sido cuestionada en confrontación con las evidencias iconográficas en ceramios de

la cultura chimú (Jiménez Borja 1951: 77, Stevenson 1960: 12). Sin embargo, hace unos años, Olsen reportó la existencia en un museo de Trujillo de un aerófono de borde tubular con dos agujeros horizontales, correspondiente a la cultura mochica (Olsen 1992: 79).

La variedad de atributos morfológicos observados en los restos arqueológicos de instrumentos musicales, sobre todo en los de viento, es considerable y suscita muchos desafíos para los estudiosos de la música. Como Stevenson ha explicado, esta diversidad se muestra en la manera cómo las flautas prehispánicas han ido cambiando a través del tiempo, pasando por ejemplo de tres agujeros equidistantes para los dedos a cinco agujeros espaciados desigualmente, de la muesca redonda a la rectangular y de la conformación vertical a la transversa (Stevenson 1960: 13).

FUENTES ESCRITAS COLONIALES

Los cronistas españoles de los siglos dieciséis y diecisiete fueron los primeros en documentar diversas prácticas musicales del período inca. Guamán Poma de Ayala, por ejemplo, dedicó un considerable número de páginas de su vasta obra a la descripción de actividades musicales (La Nueva Cronica y Buen Gobierno, 1613). Muchos de sus conocidos dibujos acerca de la vida cotidiana pre-colombina muestran instrumentos musicales y sus ejecutantes. Además de Poma de Ayala, otros cronistas españoles como Pedro Cieza de León (El Señorío de los Incas, 1553), Bernabé Cobo (Historia del Nuevo Mundo, 1653) y Garcilaso de la Vega (Comentario Reales de los Incas, 1609), ofrecieron interesantes descripciones de una variedad de aspectos musicales que no han sido aún sistemáticamente examinados. Con la excepción del intento de Stevenson (1960) por resumir la visión que los cronistas tenían de la música, no existe otro esfuerzo por evaluar sus méritos musicales. En la mayor parte de los casos, las referencias etno-históricas han sido presentadas por los etnomusicólogos sólo para confirmar los orígenes prehispánicos de algún fenómeno en particular.

Sus más valiosas y sugerentes referencias musicales pueden ser agrupadas en las siguientes áreas:

Diversidad Regional y Etnica.

No obstante el mundo andino ha sido visto a menudo en la literatura etnomusicológica como un todo musical homogéneo, los cronistas

CANCIONES ÍMVICIA ARAVIPICOLLOVANCA



Canciones y música.

Ilustraciones de Guamán
Poma de Ayala

FIESTA DE LOS CHIMCHIAISMO NAVCO TAQVNA COM



Fiesta

enfataron las diferencias musicales entre las diversas regiones y grupos étnicos. Bernabé Cobo (1956: 270) fue uno de los que captaron este fenómeno con más claridad:

...Cada provincia de las de todo el imperio de los Incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban; aunque ahora cualquier nación, en las fiestas de la iglesia, imita y contrahace los bailes de las otras provincias.

Guamán Poma de Ayala (1956: 242) corrobora la impresión de Cobo, notando el factor étnico en este proceso:

De este modo, las cuatro partes del Tauantinsuyo tenían sus respectivos versos y sus Taquíes. Los Quichuas, Aymarays, Collas, Soras, y algunos pueblos de los Condes, tenían sus versos especiales.

Sus observaciones acerca de la riqueza y variedad de los estilos musicales crecen en importancia considerando que la sociedad andina contemporánea presenta iguales características de diferenciación musical. La diversidad musical, por lo tanto, es un rasgo cultural que tiene antecedentes pre-colombinos, una realidad que debería tenerse en consideración en cualquier estudio actual de la música andina.

Música y estructura social

La existencia de una música “folklórica” en oposición a una música “oficial” ha sido claramente documentada por los cronistas. Como ha sido dicho líneas arriba, la música andina ha sido considerada como un todo, sin tener en consideración que en una sociedad estratificada la música tiende a reflejar la diferenciación social y cultural. En tiempos pre-colombinos ciertos tipos de música estaban asociados, con la nobleza y estaban reservados para rituales muy especiales. Por lo tanto, era música no apta para el consumo popular y estaba reservada para una élite. Probablemente, esto explica su desaparición luego de la conquista española y la desintegración de la jerarquía inca, mientras que la música popular siguió vigente. Cobo (1956: 271) describe un caso en que sólo los miembros de la jerarquía podían participar:

El baile propio de los Incas se dice GUAYYAYA; no entraban en el tiempo de su gentilidad sino solos los del linaje de los Incas de sangre real, y llevaban delante el estandarte o guión del Rey, con el champi, que eran las insignias reales. Bailábanlo al son de un atambor grande, que llevaba sobre las espaldas un indio

plebeyo o villano, y lo tocaba una mujer. .. Algunas veces en fiestas muy graves, entraba el mismo Inca en estos bailes.

Cobo también mencionó otra danza en que el inca mismo danzaba con mujeres con la música de un “arauis” (1956: 271), y Poma de Ayala (1956:235) describe el “uaricza arauí”, un canto ejecutado por el Inca y un coro de jóvenes doncellas.

Los cantares históricos son también parte de esta tradición. Cieza de León explica con cierto detalle la función de estos cantares que asemejan a los romances y villancicos españoles. De acuerdo con Cieza de León estos cantares eran recuentos históricos de glorias pasadas, de los logros de los emperadores incas. Unos pocos elegidos eran seleccionados para memorizar estas canciones que contenían en sus textos muchos años de historia. Eran interpretados sólo en ocasiones muy especiales y siempre en presencia de la nobleza y el Inca (Cieza de León 1967: 30-32).

Stevenson ha mencionado el caso de las muy apreciadas conchas marinas, utilizadas en el imperio incaico como instrumentos musicales (1960: 24-25). Las conchas eran usadas para propósitos rituales relacionados a las “huacas” o deidades incas, y eran además un símbolo de poder y prestigio. Las autoridades eran enterradas con estas conchas como signo de su status. Estos instrumentos eran adquiridos a través del comercio e intercambiados por otros bienes de valor como ornamentos de oro y plata. Por lo tanto, no era considerado un instrumento popular, y siempre permaneció, como dice Stevenson, como un símbolo aristocrático.

Estos pocos ejemplos corroboran la existencia de una música popular opuesta a una actividad musical restringida de y para los altos niveles de la sociedad inca. Teniendo en cuenta que el imperio fue una estructura estratificada, no debe sorprender que la música reflejara esta realidad social.

Géneros Musicales

La diversidad regional y étnica tenía que ser acompañada por un proceso de diferenciación musical que resultara en una rica variedad de danzas y canciones. Cobo (1956: 270-271) expresó sus emociones frente a este mosaico:

...y así es muy de ver las muchas y diversas danzas que sacan en la procesión del Santísimo Sacramento y en otras fiestas gran-

des. Hallándome yo una vez en un pueblo de la provincia del Collao a la procesión de Corpus Christi, conté en ella cuarenta danzas éstas, diferentes unas de otras que imitaban en el traje, cantar y modo de bailar, las naciones de indios cuyas eran propias.

Lamentablemente, las caracterizaciones que sobre la música y las danzas elaboraron los cronistas fueron hechas sobre la base de los textos de las canciones, dejando de lado los rasgos propiamente musicales. Por esta razón la mayor parte de sus referencias pertenecen al dominio de los trazos literarios y su información no permite un adecuado entendimiento de las piezas descritas en términos de su estructura musical. En general, las referencias a géneros musicales, en consecuencia, tienden a ser meramente nominativas o definidas en relación a su “carácter”. Poma de Ayala, por ejemplo, menciona varios géneros musicales indicando su carácter general y ofreciendo una transcripción de sus textos. Entre ellos, el “harauí” (una nostálgica canción de amor), la “cachiua” (canción alegre), y la “uanca” (también una canción de amor), aparecen como las más importantes (Poma de Ayala 1956: 233-235) Bernabé Cobo corrobora las referencias de Poma de Ayala (Poma de Ayala 1956:233) en relación al “haylli” (Cobo 1956: 271), una canción de la cosecha que de acuerdo con Poma de Ayala era cantada por mujeres y acompañada por “pingollos” o flautas ejecutadas por hombres.

Diccionarios coloniales como el Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Ingua Qquichua (1608) de Diego González Holguín y el Vocabulario de la Lengua Aymara de Ludovico Bertonio (1612) contienen también valiosa información acerca de los géneros musicales. Tomando en consideración que el término “taqui” se refería igualmente a la canción y a la danza (Holguín 1952: 194), Roel ha utilizado estas fuentes coloniales en su reconstrucción del “wayno” (Roel 1959).

Instrumentos Musicales y Aspectos de la ejecución musical

Las referencias y descripciones de instrumentos musicales son abundantes en los cronistas, y son una indicación del amplio y variado uso de ello en la vida cotidiana. Sin embargo, existen otras fuentes que también proporcionan valiosos datos sobre los instrumentos musicales prehispánicos. Estos son, entre otros, los restos arqueológicos de los propios instrumentos y los diseños contenidos en cerámicas pre-colombinas y textiles. Los cronistas, sin embargo confirman la existencia de numerosos tipos de tambores, idiófonos, flautas y trompetas en el imperio inca, así como la inexistencia de instrumentos de cuerda. También

podemos encontrar información acerca de la función de algunos instrumentos, como el ya mencionado caso de las conchas marinas, y las “queppas” (trompetas), esta última usada en ocasiones solemnes asociadas con actos bélicos. Stevenson (1960) y Jiménez Borja (1951) han compilado numerosas referencias de los cronistas acerca de instrumentos musicales en estudios que deben ser guías básicas para el lector interesado en esta rama.

Por otro lado, las referencias a aspectos de la ejecución musical son escasas, pero constituyen las únicas descripciones técnicas de prácticas específicas pre-colombinas. Unas de las más detalladas descripciones de ejecuciones musicales es la versión de Garcilaso de la Vega acerca de los grupos de flauta de pan (1959:201):

Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro otra consonancia de quinta y el otro en otra, aveces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás.

En relación a la escala musical Garcilaso notó la presencia del uso de largos intervalos en lugar de pequeños (1959: 201):

No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás.

Poma de Ayala menciona el acompañamiento musical que ejecutan los “plngollos” y “quena-quena” en varias danzas y canciones (1956: 233), y también ha resaltado dos casos de canto antifonal entre hombres y mujeres. El primero de estos, el “uaricza arauí” era cantado por el Inca con la colaboración de una llama (Poma de Ayala 1956:236). El canto imitaba el suave gemido del animal, y era repetido una y otra vez hasta aproximarse al sonido agudo emitido por la llama.

De acuerdo con Vega (1932:350), Garcilaso pudo haber estado tratando de describir la escala pentatónica anhemitonal, es decir, sin semitonos, supuestamente la de mayor uso en el imperio incaico, o al menos, una de las más recurrentes entre otras existentes.

...entonado simultáneamente por el Inca, que decía “Yn” varias veces, conservando un ritmo y tono apropiados, interrumpido frecuentemente por coplas que contestaban siempre las COYAS y ÑUSTAS, quienes primero entonaban en voz alta, para ir bajando poco a poco, hasta obtener un tono suave que distinguía a la UARICZA y al ARAUI.

El segundo caso de canto antifonal era el denominado “saynata”, de temática irónica en la cual un hombre respondía a un coro de mujeres (Poma de Ayala 1956: 242).

No obstante estas breves descripciones de técnicas musicales, demuestran el interés de los cronistas en la música en si misma, ellos no dejaron en sus obras ninguna transcripción musical. El primer intento por documentar en forma escrita la música popular en América del Sur, ocurriría más tarde en el período colonial.

El Obispo Baltazar Martínez y Compañón incluyó veinte páginas de música en su obra de nueve volúmenes acerca de la vida y naturaleza de Trujillo, la ciudad en la que él desempeñó su cargo. Su trabajo, escrito en la segunda mitad del siglo XVIII, pretendía ser una etnografía general de la región, describiendo varios aspectos de la Vida provincial de Trujillo, tales como las costumbres y comportamiento (vol. 1), la flora y la fauna (vol. III al VIII), la historia (vol. IX). La música, ocupó las páginas 176-194 del volumen II y consistía en 17 canciones y 3 danzas instrumentales recopiladas cerca de Trujillo (Vega 1978: 12).

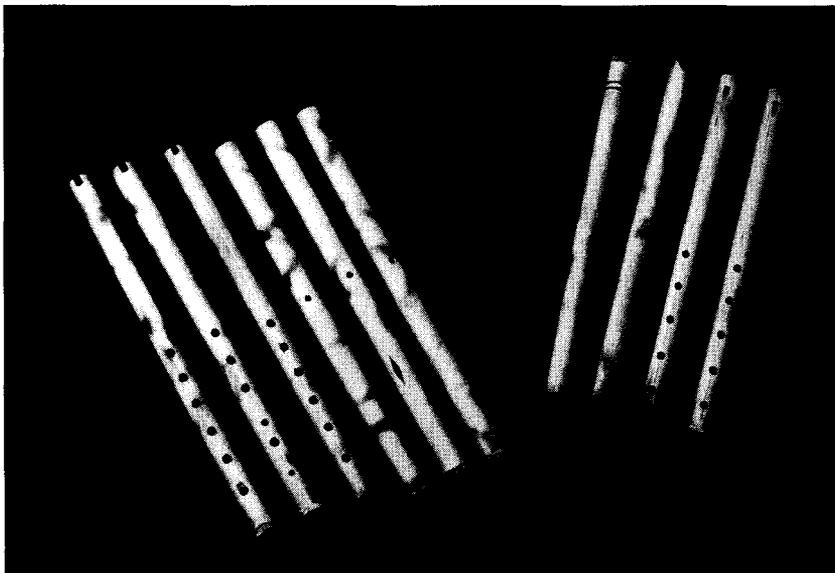
Entre otras contribuciones en esta misma línea está la colección de Gregorio de Zuola, que presenta 17 piezas de música de origen anónimo, como parte de su enciclopedia de cerca de 500 páginas escritas en los últimos años del siglo XVII. Sin embargo, esta colección, así como otras de menor importancia, presentaban recopilaciones de marcado origen hispano-europeo, siendo mínimos los rasgos indígenas (Stevenson 1960: 151-154). En contraste con el sabor más regional de la colección de Martínez de Compañón, las transcripciones de Zuola reflejan un marcado estilo renacentista. En su *Relation du voyage de la Mer du Sud* (París, 1716), Amédée Francois Frézier incluyó un zapateo, forma criolla popular, y un himno a la Virgen (Stevenson 1960: 156). Si bien no fue estrictamente una transcripción sino una pieza creativa basada en un tema autóctono, la parte cuarta de la pieza polifónica *Hanacpachap Cussicuinin*, publicada en quechua por el franciscano Juan Pérez Bocanegra en su *Ritual formulario e institución de curas* (Lima, 1631), está relacionada al trabajo misionero y merece además ser consultada (ver facsímiles en Quezada Machiavello 1985: 76 y Stevenson 1960: 48-49).

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Muchos instrumentos musicales prehispánicos como las flautas de pan, la *quena* y la *tinya* se usan aún en los Andes peruanos. Otros instrumentos, como el *charango* y el *wak'rapuku*, se desarrollaron durante la dominación colonial, como una consecuencia del encuentro cultural entre los modelos europeo e indígena; y varios instrumentos musicales europeos como la guitarra, el acordeón, el arpa y el violín, fueron introducidos por los españoles. Entre los instrumentos europeos adoptados recientemente por los pobladores andinos figuran la trompeta, el saxofón y el clarinete. Una excelente investigación sobre los instrumentos musicales tradicionales en el Perú es el artículo preliminar de Jiménez Borja sobre este tema (1951), aunque un inventario organológico más exhaustivo para las tres regiones geográficas del país puede encontrarse en el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Instituto Nacional de Cultura 1978).

Aerófonos

En el Perú contemporáneo, los diferentes tipos de flautas han tenido una amplia distribución a lo largo de los Andes. La *quena*, también co-



Grupo de quenás (izquierda) y pincullos (derecha).

nocida por una variedad de nombres locales como *lawata*, *chaqallo* y *quenacho* (Instituto Nacional de Cultura 1978: 178-191), por lo general está elaborada de caña, aunque también se hace de madera y, en tiempos recientes, de plástico. Se caracteriza por tener como embocadura una muesca generalmente rectangular por donde sopla el ejecutante. Su longitud varía, pero la mayoría fluctúa entre los 25 cm y el 1.20 m. Tiene de tres a ocho orificios para los dedos. Uno de los tipos de mayor ubicuidad, sin embargo, tiene seis orificios superiores y uno en el reverso, midiendo de 30 a 40 cm de longitud (Instituto Nacional de Cultura 1978: 180). Las *quenas* pueden tocarse en privado y en situaciones contemplativas como instrumento solista, pero en contextos públicos son ejecutadas en combinación con otros instrumentos, tales como el *conjunto* en Cusco (Cánepa-Koch 1998), o en grupos numerosos de instrumentos de tipo similar tocados simultáneamente, como en la danza *choquela* en Puno (Cuentas Ormachea 1982: 59) y en las danzas de carnaval en el valle del Colca, Arequipa (Ráez 1993: 286).



Intérprete de flauta roncadora y caja (tambor), Callejón de Huaylas, Ancash. Foto: Ana Teresa Lecaros.



Conjunto de 2 arpas , un violín y una mandolina. Cuzco. Foto: Claudia Rohrhirsch.

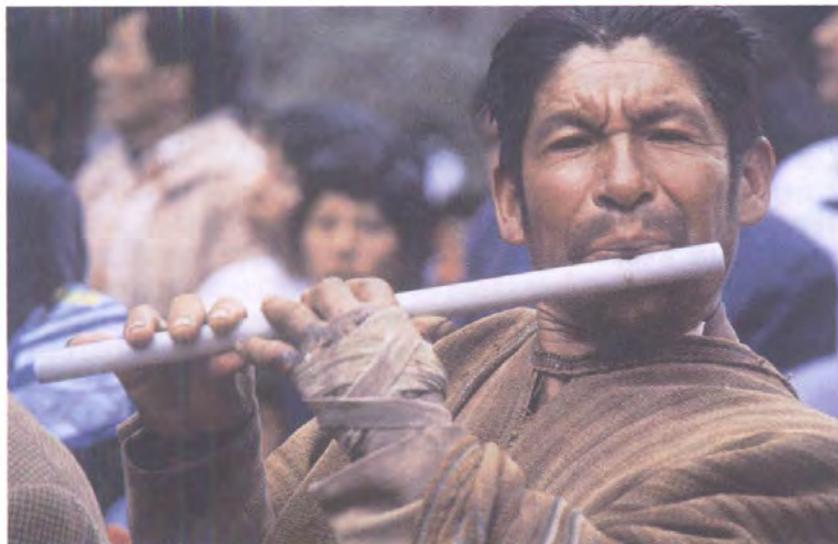


Miembros de un grupo de tarkas. Foto: Gisela Cánepa Koch.

A pesar de que no existen descubrimientos arqueológicos que brinden evidencias para determinar el origen de las flautas verticales con embocadura de pico, por lo general se presume que se remontan al período colonial. El término *pingollo*, sin embargo, fue usualmente empleado por los cronistas para referirse a las flautas prehispánicas (Stevenson 1960: 11), frecuentemente elaboradas de madera o de caña, de diferentes tamaños (de 30 cm a 1.20 m de largo) y con un número variable de orificios para los dedos. Una de las denominaciones más comunes de la flauta de pico en los Andes peruanos es la de *pinculu* (*pinkuyllu*, *pincullo*, *pinkillo*), aunque también es llamada *flauta* en Cajamarca (Cánepa-Koch 1993: 150), *roncadora* en Ancash, Cajamarca y Huánuco (Instituto Nacional de Cultura 1978: 228-229), y *chiska* y *rayán* en Ancash (Otter 1985: 93). Uno de los tipos más difundidos es la flauta de tres agujeros, la cual es ejecutada simultáneamente con un tambor. En Cajamarca existen dos tipos: la *roncadora*, caracterizada por una emisión áspera, y la *silbadora*, de timbre suave. Ambos son usados ampliamente en fiestas públicas (Cánepa-Koch 1993: 149-150), pero también cumplen un papel central en las ceremonias asociadas con labores comunales en el campo y en la construcción de casas en Junín (Romero 1993: 36) y Ancash (Otter 1985: 112). En el valle del Colca, Arequipa, un *pinkuyllu* largo de seis orificios y 1.20 m. de longitud, ejecutado por un intérprete acompañado de una mujer que toca el tambor, se usa exclusivamente en rituales de fertilidad (Ráez 1993: 291). Las flautas de pico pueden tocarse también en conjunto con otros instrumentos del mismo tipo como el *pinkullo* de cinco y seis agujeros que se toca en Conima, Puno, acompañado por tambores, conformando grupos de ocho a quince ejecutantes (Turino 1993: 48).

La *tarka*, otra popular flauta de pico, está geográficamente restringida al departamento sureño de Puno. La principal característica que la distingue de las demás flautas es su forma hexagonal. Generalmente con seis orificios para los dedos, es ejecutada en fiestas públicas conformando grupos llamados *tarkeadas* (Instituto Nacional de Cultura 1978: 233), aunque se ha mencionado que los pastores en las montañas la ejecutan como instrumento individual en situaciones privadas (Bellenger 1981: 24).

Las flautas transversas se conocen por diversos nombres locales en los Andes tales como *flauta*, *pito*, *phalahuita* o *quena* (Instituto Nacional de Cultura 1978: 221). En Puno, donde se denomina *pitu*, se elaboran de caña, con seis agujeros para los dedos en la parte superior y son ejecu-



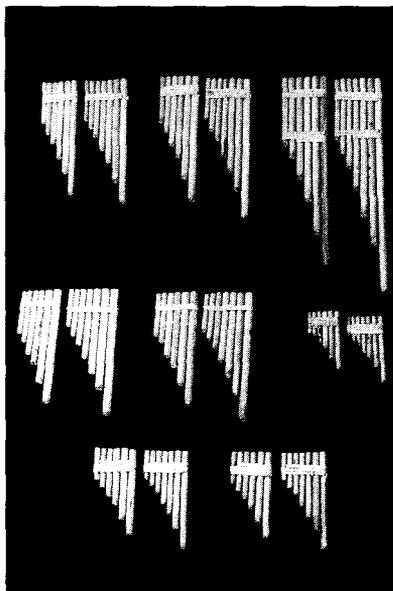
Ejecutante de flauta transversa llamada pitu, Cusco. Foto: Claudia Rohrhirsch.



Una ejecutante de la tinya en el valle de Colca, Arequipa. Foto: Gisela Cánepa Koch.

tadas por grandes grupos en fiestas de la comunidad (Turino 1993: 57). En Cusco, dos *pitos* de seis agujeros son acompañados por tambores en la *banda de guerra*, conjunto musical recurrente en las fiestas públicas a lo largo de la región (Cánepa-Koch 1995).

Las tradicionales flautas de pan tales como el *sicuri*, el *ayarachi* y el *chiriguano* en Puno, son siempre ejecutadas colectivamente (Valencia 1983, 1989). Usualmente deben su nombre al conjunto musical del cual forman parte y están afinadas a la escala diatónica. La flauta de pan está diseñada para ser ejecutada en pares pues cada componente tiene sonidos complementarios. Uno de ellos se denomina *arca* (aquel que dirige) y el otro *ira* (aquel que sigue). La técnica musical de estos grupos es también compleja. Los conjuntos de *sikuri* están formados por flautas de pan o *sikus* de diferente tamaño, algunos de los cuales están afinados en octavas mientras otros (llamados “contras”) lo hacen a distancia de una quinta. La configuración de un conjunto ideal incluiría ocho diferentes grupos de instrumentos, pero no todos los grupos hacen todas las posibles combinaciones (Valencia 1989: 46-53). Otros conjuntos tradicionales como el *chiriguano* y el *ayarachi* se dividen en tres diferentes grupos, cada uno de los cuales es afinado a la octava (Valencia 1989: 65 y 71). Los *sikuris* y otros conjuntos de flautas de pan se



Tropa de Sikus de distintos tamaños, ordenados en pares (arca e ira).

ejecutan intensamente a lo largo del año calendario de fiestas pero también en matrimonios y otros eventos del ciclo festivo como el *corte de pelo* (primer corte del cabello de un niño) (Turino 1993: 46). En otras regiones, la flauta de pan es ejecutada como un instrumento solista similar a la *andara* en Cajamarca (Instituto Nacional de Cultura 1978: 209-210).

Diferentes tipos de trompetas construidas localmente son de amplio uso, como el *wak'rapuku* en los Andes centrales, el *clarín* en los Andes norteños y la *pampa corneta* en Huancavelica. El *wak'rapuku* es elaborado con cuerno de ganado vacuno en forma de espiral y se toca usualmente en pares llamados «primera» y «segunda» a una distancia de terceras (Romero 1993: 32). El *wak'rapuku* es ejecutado una sola vez al año durante los rituales de fertilidad de la marca de ganado. No cabe duda sobre su origen colonial porque el ganado fue introducido por los europeos. El *clarín*, una larga trompeta travesa hecha de caña, es muy popular en Cajamarca, alcanza tres metros de longitud y es usada en fiestas y en música agrícola (Cánepa-Koch 1993:150). La *pampa corneta* es una trompeta de tipo vertical de tres a cuatro metros de longitud, elaborada de madera. Se restringe a Ayacucho y Huancavelica y es usualmente ejecutada sólo en el ritual de marca de animales (Instituto Nacional de Cultura 1978: 261). El *pututo* (trompeta de concha mari-



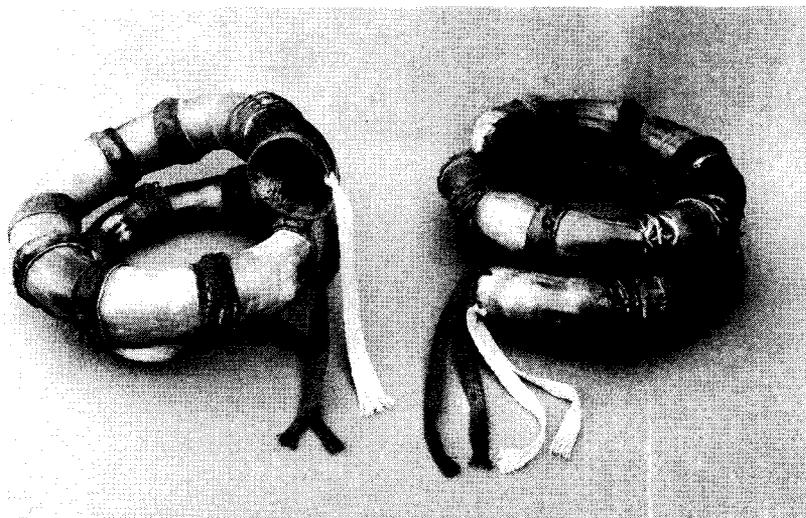
Ejecutante del clarín en la provincia de Cajamarca. Foto: Raúl R. Romero.

na) se usa aún en los Andes del sur para anunciar y dar inicio a las ceremonias comunales. Es llamado *churu* en Amazonas y *quipa* en San Martín (Instituto Nacional de Cultura 1978: 259). En Cusco es usado en las faenas comunales en Pisac y Paucartambo (Jiménez Borja 1951).

Los españoles introdujeron instrumentos de lengüeta de caña como la *chirimía* (un tipo de oboe hecho de madera), que fue ejecutado frecuentemente durante los tiempos coloniales para ceremonias relacionadas con asuntos municipales en los centros urbanos (Jiménez Borja 1951: 78). La *chirimía* se toca aún en fiestas públicas de la costa norte y en la zona andina (Casas 1993: 324-326), así como en las alturas de Lima, Huancavelica y Ayacucho, donde se le conoce por el nombre de *chirisuya* (Jiménez Borja 1951: 79).

Membranófonos

Los tambores reciben diferentes nombres según su tamaño y sus localidades de origen; así tenemos: *caja*, *wankara*, *tinya* o denominaciones españolas como *bombo* o *tambor*, dependiendo del uso local. Hay tambores de diversos tamaños, cuya extensión va desde una pequeña *tinya* de aproximadamente 20 cm de diámetro hasta una *caja* larga con un diámetro de 70 cm (Instituto Nacional de Cultura 1978: 91-108). Muchos de ellos, sin embargo, son tambores de doble cabeza, de forma



Un par de wakrapukus de los andes centrales

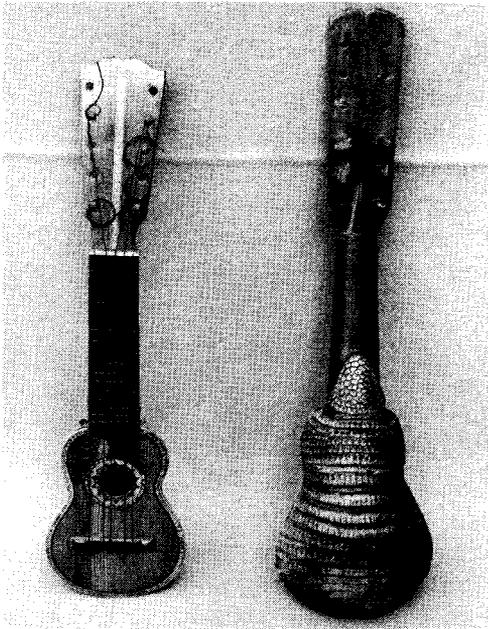


Una pareja de pututus, Cusco.

cilíndrica. Al contrario de los aerófonos, cuya ejecución está reservada exclusivamente a los varones, los tambores más pequeños como la *tinya* son tocados por mujeres igual que en los tiempos prehispánicos, acompañando por ejemplo la herranza en los Andes centrales (Instituto Nacional de Cultura 1978: 108), Los tambores de mayores dimensiones son tocados principalmente por varones para el acompañamiento en conjuntos pequeños o grandes.

Cordófonos

Dado que ningún cordófono fue utilizado por los antiguos peruanos es lógico suponer que los que actualmente están en uso fueron introducidos por los españoles durante el período colonial (la guitarra, la mandolina, la bandurria, el arpa y el violín). El *charango*, en cambio, es una adaptación indígena de los cordófonos europeos. También denominado en ciertas localidades como *quirquincho* o *chillador*, es una guitarra pequeña (de 23 a 45 cm) elaborada con madera o caparazón de armadillo, usada en el sur del Perú (Bellenger 1981: 42). Este instrumento tiene diversas afinaciones y variable número de cuerdas según la región; la afinación más común es la «Santo Domingo» en el *charango* de cinco cuerdas (MI-LA-MI-DO-SOL). La variante de seis cuerdas usualmente duplica la tercera cuerda, una de las cuales está afinada a una octava de la otra (Instituto Nacional de Cultura 1978: 136). En Cusco, el *charango* es ejecutado por los campesinos andinos con un estilo predominante de rasgueo, mientras



Un charango con caja de quirquincho, Puno.

una sola cuerda lleva la melodía. Los mestizos lo ejecutan en un modo melódico animoso y alternado con secciones de rasgueo (Turino 1984: 259).

La guitarra europea no ha sufrido ningún cambio morfológico drástico en su adaptación a las prácticas musicales andinas, pero su afinación varía de acuerdo a la región. Además del sistema regular, hay una variedad de entonaciones que dependen de la localidad, cada una de las cuales recibe un nombre específico. En Ayacucho, el modelo de afinación más común es llamado «comuncha» (LA-SI-SOL-RE-SI-SOL), predominando en las áreas rurales. Esta entonación es usada principalmente para ejecutar los *huaynos* andinos en la tonalidad MI menor (Pinto 1987: 85). Otras tonalidades como el «temple arpa» (MI-SI-FA#-RE-LA-FA#), usado para ejecutar *huaynos* y *carnavales* en SI menor, o el «temple diablo» (MI-DO-SOL-RE-Sib-SOL), usado para tocar *yaravíes* en Sol menor, son también de amplia difusión (Pinto 1987: 84-86). En Jesús (Huánuco), Villareal Vara ha encontrado seis diferentes afinaciones en la música de carnaval para guitarra, una de ellas referida como «llano» (plano), que corresponde a la afinación regular europea MI-LA-RE-SOL-SI-MI (Villareal Vara 1958: 35).

El arpa europea y el violín fueron instrumentos musicales difundidos activamente por los misioneros españoles a lo largo de toda el área de los Andes. Hoy ambos instrumentos están ampliamente diseminados en las comunidades andinas, siendo generalmente ejecutados en combinación o individualmente como parte de conjuntos grandes. El arpa, en contraste con la guitarra y el violín, ha experimentado considerable adaptación morfológica que se extiende desde la configuración triangular del *arpa indígena* hasta la *domingacha*, el tipo más pequeño, cuya caja de sonido tiene forma de pera (Olsen 1986-1987: 56-57). El arpa peruana es diatónica, usualmente entona la escala de DO mayor y usa de 26 a 36 cuerdas de metal o nylon. No requiere de pedales y está diseñada para ser transportada fácilmente por los ejecutantes, quienes las tocan mientras caminan por las calles con el instrumento sobre sus hombros (Instituto Nacional de Cultura 1978: 149). Las técnicas de ejecución del arpa varían según la localidad. Dale Olsen ha distinguido seis principales estilos regionales: Callejón de Huaylas-Huánuco, Andes del norte; Mantaro, Andes centrales; Ayacucho, Andes del sur central; Urubamba-Abancay, Andes del sur; Chancay, costa central de los Andes; Lima urbanizada (Olsen 1986: 48-50). El arpa puede ser ejecutada como un instrumento solista o integrando conjuntos grandes, donde suministra una línea baja y una función armónica (Olsen 1986: 56). En algunas regiones del país, el arpa también se ejecuta como instrumento de percusión (Instituto Nacional de Cultura 1978: 149).

Conjuntos postcoloniales

En tiempos más recientes, la música andina ha adoptado instrumentos europeos como el acordeón, ampliamente usado en la región, especialmente en los *conjuntos* de Cusco (Cánepa-Koch 1995), en los *conjuntos de cuerda* en el callejón de Huaylas, Ancash (Otter 1985: 91) y en la *estudiantina* en Puno. Instrumentos de viento como la trompeta, el trombón, la tuba, y el clarinete, conforman también la banda de música, el conjunto más popular en los Andes centrales (ver Robles 2000).

Hay conjuntos instrumentales de la región que son ampliamente usados en diversos contextos. En los Andes, los conjuntos que combinan el arpa y el violín son muy frecuentes, tanto como la combinación de flauta y tambor tocados por un solo ejecutante o por varios, como en la *banda de guerra* del Cusco. La *orquesta típica* de la sierra central (departamento de Junín y áreas aledañas) consiste en saxofones (alto, tenor y barítono), clarinetes, violines y un arpa. En Cusco, el *conjunto* u

orquesta combina *queñas*, acordeón, mandolina, arpa y un violín. La *banda típica* en la costa norte de Cajamarca combina *queñas* e instrumentos de percusión (*caja*, tambor con tirantes de cuerda y timbales). Conjuntos amplios de un mismo tipo instrumental como *pitus*, *pinkillus* y *tarkas* son comunes en las regiones del extremo sur del país. El conjunto de la *estudiantina* de Puno incluye guitarras, *charangos*, mandolinas y un acordeón. El grupo de la *herranza* que acompaña los rituales ganaderos en los Andes centrales fusiona el violín y los *wak'rapukus* con una *tinya*. El *conjunto de cuerdas* combina un violín, mandolina y algunas veces un arpa, o una *quena* y un acordeón en Ancash.

GÉNEROS Y CONTEXTOS MUSICALES

El estudio de los géneros musicales en la región andina ha sido uno de los temas menos abordados por la musicología en el Perú. Tan sólo a nivel monográfico han sido estudiados géneros como el huayno (Roel; 1959; Villareal Vara 1957), el yaraví (Pagaza Galdo 1961; Carpio Muñoz 1976) el harawi (Cavero 1985), la *muliza* (Bernal 1947), y el carnaval (Vásquez y Vergara 1988). Estos, sin embargo, han sido vistos en el marco de una sola localidad o región específica, perdiéndose de vista un enfoque más general de los géneros en el mundo musical andino. ¿Qué tipos de géneros o especies musicales existen en los Andes peruanos? ¿Es posible llegar a una clasificación de los diversos géneros existentes?

Muchas de las manifestaciones musicales andinas son parte integral e indiferenciable de fiestas, ceremonias y rituales tradicionales. Concebir o ejecutar la música fuera de su propio contexto socio-cultural es poco frecuente. De allí que en estos casos la expresión musical de un ritual o ceremonia carezca de nombre propio, para asumir la denominación de su contexto fuera del cual no existe ni se manifiesta. Un adecuado esquema clasificatorio de los géneros andinos, por lo tanto, requiere que se incluya a los contextos socioculturales como categorías fundamentales.

Entre las pocas propuestas de clasificación de los géneros musicales a nivel pan-andino figura la de los d'Harcourt (1925), quienes distinguieron los siguientes: los cantos religiosos; las lamentaciones funerarias; los cantos de amor; las canciones de contenido diverso; las danzas; los cantos de adiós (*kacharparis*); y las melodías pastorales ligadas al ganado y al trabajo agrícola. Lamentablemente los d'Harcourt no profundizaron ni explicaron los alcances de esta división. La utilizaron en la práctica, en cambio, para organizar la presentación de las transcripciones musicales en su clásico libro *Le Musique des Incas et ses*

Survivances (París, 1925). Esta función pareció ser la principal razón de ser de esta clasificación. Los cantos de adiós, por ejemplo, generalmente forman parte de las fiestas y danzas andinas, y ambas aparecían como categorías independientes. Por otro lado, además de las lamentaciones funerarias, no figuraba la música de otros eventos del ciclo vital como el bautizo o el matrimonio.

Otra clasificación de géneros andinos fue propuesta por Josafat Roel, en su conocido artículo sobre el huayno en el Cusco (1959:177). Roel presentó un esquema de evolución de los géneros andinos el cual incluía tres niveles: 1) las grandes formas precolombinas; 2) las influencias musicales del coloniaje, y 3) las formas contemporáneas (ver cuadro No. 1).

Las grandes formas pre-colombinas para Roel fueron: el Hatun Taki o marca del ganado; el carnaval Chanka; el *huayno*; *el harawi*; el Wanka (canción ceremonial); *el haylli* (canción del trabajo); y la *walina* (canción dedicada al agua). Según Roel estos géneros sufrieron las influencias de la colonia y se fueron transformando a partir del siglo XVII hasta llegar a las diversas formas que hoy conocemos dentro de la música andina (1959:176). Lamentablemente, Roel no llegó en este artículo a explicar en detalle los criterios y fundamentos de esta clasificación. Sí dejó en cambio, un ilustrativo y sugerente cuadro sinóptico que condensa su propuesta y deja el camino libre a su interpretación. El intento de Roel, fue el mas ambicioso intento de clasificar los géneros andinos con un criterio histórico y evolutivo.

El tercer intento clasificatorio de géneros andinos contemporáneos ha sido propuesto recientemente por Rodrigo, Luis y Edwin Montoya en el libro *La Sangre de los Cerros* (Lima, 1987). En él se distinguen siete grandes géneros andinos bajo la denominación de ‘modalidades musicales’ (1987:13). Dichas modalidades se refieren exclusivamente al sector quechua andino y comprenden: el *huayno*; *el pukllay* carnaval; música ligada a la producción (ganado, agricultura y agua); ciclo vital; ritual ceremonial (religioso); danza colectiva; y el *yaraví*.

Un análisis rápido de estas clasificaciones de géneros musicales nos revelan una constante: la inclusión tanto de formas musicales con nombre propio como de música relacionada a un contexto específico socio-cultural. Las primeras reciben una denominación asociada con su forma-musical, generalmente estereotipada e invariable (v.g. *huayno*, *yaraví*, *muliza*). La música relacionada a un contexto, en cambio, no tiene necesariamente una forma musical fija, y tiene como rasgo común su pertenencia a un contexto extra-musical (v.g. música ligada a la produc-

ción; lamentaciones funerarias; marca del ganado; carnavales). ¿A qué se debe esta mezcla aparentemente contradictoria? ¿Es posible mezclar categorías de distinto tipo (formas musicales y contextos socio-culturales) en un mismo esquema clasificatorio?

La respuesta es afirmativa desde todo punto de vista. En la música andina conviven expresiones musicales de forma fija junto con las de forma variable que están vinculadas a un mismo contexto socio-cultural. Sin embargo, la base de una clasificación adecuada de géneros musicales andinos debe recaer sobre el contexto socio-cultural al cual pertenece la expresión musical, más que sobre factores exclusivamente formales. Esto se afirma no sólo porque una clasificación debe apoyarse en criterios homogéneos y categorías similares, sino por las características de la música y sociedad andinas (ver cuadro No. 2). Su música está fuertemente ligada a la sociedad y a la cultura campesina.

Formas musicales fijas

Las actuales expresiones musicales de los Andes son recreaciones de géneros indígenas prehispánicos, desarrollos locales basados en modelos europeos coloniales, o bien configuraciones relativamente recientes derivadas del encuentro con formas musicales urbanas nacionales y transnacionales. De los géneros de canto prehispánicos citados por los cronistas tempranos y que aún subsisten entre el campesinado andino sobresale el *harawi*, un género de canto monofónico que consiste en una frase musical repetida varias veces con pasajes melismáticos y largos *glissandos*. En el sur de los Andes, el *harawi* está asociado con ceremonias específicas y con rituales relacionados a despedidas y matrimonios, así como a labores agrícolas (siembra y cosecha). Por lo general es cantado con voz nasal y en tono muy agudo por un grupo de mujeres ancianas llamadas *harawiq* (Cavero 1985: 237). En Cusco, y en otras zonas el sur andino, este género es conocido como *wanka* y está asociado con contextos rituales similares (Arguedas, citado en Pinilla 1980: 390). La *kashwa* es otro género de origen precolumbino que consiste en una danza colectiva en círculo, realizada por jóvenes solteros de ambos sexos, asociada usualmente con rituales de cosecha nocturna (Roel 1959). El *haylli* es un género de llamado y responso, interpretado durante el trabajo comunal en el campo.

Entre los géneros de canto andinos que están asociados a contextos de representaciones específicas tenemos el *carnaval*, un tipo de canto y danza para las festividades homónimas con diversas variantes regio-

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN DE GENEROS Y
FORMAS MUSICALES ANDINOS

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas	
Música del Ciclo Vital	<ul style="list-style-type: none"> bautizo corte de pelo cortejo matrimonio funerales -velorio -entierro 	Harawi	<p style="text-align: center;">Formas Musicales de Contexto Libre (se asocian a diversos contextos)</p> <hr/> <p>Huayno y sus variantes regionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> -chuscada (Ancash) -pampeña (Arequipa) -Chimaycha (Amazonas, Huánuco) -cachua (Cajamarca) -huayllacha (Valle del Colca) <p>Yaraví Muliza Pasacalle Marinera</p>
Música del Trabajo	<ul style="list-style-type: none"> trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha) trabajo ganadero (marca del ganado) trabajo comunal (construcción, limpia de acequias) 	Harawi Wanka Walina	
Música de Fiestas	<ul style="list-style-type: none"> danzas-drama carnavales navidad año nuevo ritos festivos (saludos, marchas, corrida de toros) 	Wifala; Carnaval; Pukllay; Pumpin	
Música Religiosa	<ul style="list-style-type: none"> rezos salmos himnos procesión ofrendas rituales 	Villancicos, Wakataki	

Cuadro Nº 2. Esquema utilizado por el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú

nales y designaciones tales como el *wifala* y el *puqllay* (Ayacucho, Puno y Cusco), el *araskaska* y el recientemente introducido *pumpin* (Ayacucho), y el muy extendido *pasacalle* (Ancash y sur de los Andes). La *walina* es un género de canto asociado con el ritual de limpieza de acequias en la zona de sierra del departamento de Lima, cantado generalmente por hombres, mientras una *chirimía* toca una contramelodía.

Algunos de los géneros de canto se han disociado de sus contextos originales como es el caso del *santiago*, un tipo de canto de los Andes centrales interpretado por una mujer durante el ritual de marca de ganado; el *huaylas*, uno de los cantos de ritual de cosecha de los Andes centrales; y el previamente citado *carnaval* de los Andes del sur. Estos géneros han logrado aceptación más allá de sus localidades alcanzando significado regional en las fiestas tradicionales. En una etapa posterior empezaron a ser distribuidos por la industria discográfica trascendiendo la cobertura nacional y eventualmente emancipándose de sus contextos rituales originales.

El género de canción y danza mas popular en los Andes del sur es el huayno. El huayno es cantado por los campesinos de las áreas rurales, pero también en los pueblos mestizos de las ciudades andinas. También se propalan a través de los discos comerciales producidos desde la década del cincuenta en las ciudades de la costa. El huayno se interpreta no solo en los Andes sino en las calles y subterráneos del mundo entero, desde Boston a París. Una razón para su gran aceptación es que el huayno puede ser ejecutado, cantado o bailado en una gran variedad de contextos. No siendo un género ritual, no está limitado a ceremonias especiales en determinados períodos del año. El huayno también puede ser ejecutado por una gran variedad de conjuntos y estilos musicales. Puede ser cantado a capella, acompañado por un sólo instrumento musical, o por un conjunto de muchos instrumentos. La gran adaptabilidad del huayno es una de las razones para su gran divulgación.

No obstante su gran popularidad, hay escasa evidencia de la existencia de este género en tiempos pre-hispánicos. Ningún cronista o viajero colonial mencionó una canción o un baile con ese nombre, a pesar de que, como hemos visto, sí describieron muchos otros géneros y danzas. Solo Diego Gonzáles Holguín, quien escribió un diccionario quechua en 1608, incorpora el término refiriéndose al acto de danzar tomándose de las manos -implicando que era un baile de pareja. A juzgar por las fuentes escritas, entonces, podemos por lo menos concluir que el huayno

no gozó en tiempos pre-hispánicos de la gran popularidad de que disfrutó durante la era colonial y republicana.

Acerca de los orígenes del huayno, el etnomusicólogo peruano Josafat Roel Pineda sugirió que el huayno desarrolló su forma moderna durante la época colonial. Este desarrollo se vio favorecido por la política hispana de las reducciones por la cual los nativos se vieron forzados a congregarse alrededor de pueblos y villas. Roel afirma que el huayno se convirtió en el baile más adecuado en ese contexto pues era de una naturaleza social y recreacional. Lo podían bailar parejas en espacios pequeños y cerrados, generalmente dentro de las casas. Un caso contrario era el de la kashwa, el cual evolucionó de manera inversa. Dado que la kashwa era una danza circular que requería de grandes espacios abiertos, no encontró en los pueblos coloniales el escenario ideal para su desarrollo. La kashwa fue entonces confinada a las afueras de las villas y ejecutadas solo en lugares y periodos especiales durante el año.

La música del huayno se ejecuta generalmente en tiempo binario y su pulso interno es altamente sincopado. La figura redundante del huayno consiste en un motivo rítmico de una corchea y dos semi-corcheas, o en uno de semi-corchea, corchea, y semi-corchea. Muchos huaynos utilizan la escala pentatónica (La-Do-Re-Mi-Sol), pero la escala hexatónica (La-Do-Re-Mi-Fa#-Sol) y la escala diatónica europea también son muy usadas. Puede tratarse de una sola sección musical (llamada A), o de dos partes o secciones no-contrastantes (A y B). En cualquier caso, la estrofa se repite varias veces, cada vez con un verso diferente. El huayno cuando es ejecutado por un grupo mestizo a menudo concluye con una sección llamada «fuga,» que generalmente se configura en un tempo más ligero y tiene una letra diferente. La «fuga» se repite al gusto del ejecutante, hasta que la canción finalmente termina. El huayno toma diferentes nombres, según la localidad. Se llama chuscada en Ancash, pampeña en Arequipa, cachua en Cajamarca, chimaycha en Amazonas y Huánuco, y huaylacha en el valle del Colca en Arequipa. El estilo del huayno también varía de acuerdo a la localidad, la región, el grupo social que lo interpreta. Dentro de un mismo estilo regional, un huayno indígena puede sonar más estoico comparado con el huayno de los mestizos, el cual favorecerá sonidos y tesituras más cercanos al gusto urbano. De manera muy general, Arguedas explicaba que el huayno indígena era “épico y sencillo,” y cantado en quechua, mientras que el mestizo era “melódico y suave” y con muchas

palabras en castellano o íntegramente en este idioma (1938). El huayno no es solo música y danza, también es una forma de poesía popular. Sus letras son sentimentales, con un uso muy intenso de la metáfora. Los huaynos hablan de amor apasionado, de la familia, de la nostalgia, pero también del humor y de temas políticos.

El *yaraví* es un género de canción mestiza suave y lírico en ritmo ternario y forma binaria. La mayoría de cantos en los Andes del sur se asocia generalmente con asuntos de amor afligido y formas nostálgicas. Arguedas ha sugerido que en Cusco el *yaraví* mestizo evolucionó del *harawi* indígena, del cual tomó su principal tema sentimental: el amor no correspondido (Arguedas, citado en Pinilla 1980: 390). Su melodía se construye sobre una tonalidad menor que es, por lo general, cantada en terceras paralelas y en *tempo* flexible (Carpio Muñoz 1976, Pagaza Galdo 1961). El *triste* es de características musicales análogas, de gran presencia en el norte del Perú. La *muliza* es peculiar en su estilo y forma, pero similar en naturaleza al *yaraví* y lo reemplaza además en su función evocativa en los Andes centrales. Estos géneros son usualmente seguidos por una fuga de *huayno* (un *huayno* como sección conclusiva).

Contextos musicales de forma variable

Contrastando con los géneros fijos mencionados arriba, con una forma musical concreta, hay una variedad de géneros de forma variable, ligados orgánicamente a contextos rituales específicos (fertilidad, trabajo comunal agrícola, limpieza de canales de irrigación, construcción de recintos privados y comunales) y a fases ceremoniales correspondientes al ciclo de vida (bautismo, cortejo y matrimonio, y funerales). En muchos de estos casos, la música que acompaña a esas ceremonias lleva el nombre del ritual involucrado, aunque a veces una forma musical fija también puede ser asociada con el ritual.

En el valle del Mantaro del departamento de Junín, la cosecha nocturna de cereales fue hasta hace poco efectuada por jóvenes solteros de ambos sexos que cantaban *a capella* o con acompañamiento de guitarra, danzando sobre la cima de un montículo de cereales, con el fin de separar a través de esta práctica las semillas de las cáscaras (Romero 1993: 39). En la misma región, la música del *pincullo* y de la *tinya* tocados por un ejecutante de flauta y tambor, está reservada para el contexto del trabajo de cosecha que la comunidad campesina realiza en momentos específicos del calendario agrícola, como remoción de la tierra,

primer cultivo y cosecha (Romero 1990: 37). Cada repertorio musical pertenece exclusivamente a su correspondiente contexto, y mientras que a cada pieza musical se le da un nombre descriptivo, el total del repertorio carece de una denominación concreta distinta que la de la ocasión para la cual fue diseñado. En los Andes del norte, en Cajamarca, el *clarín* es ejecutado durante la *minka* (trabajo comunal en los campos), especialmente durante la cosecha de los cereales (Jiménez Borja 1951: 75; Cánepa-Koch 1993: 150).

La marca de animales es uno de los más conocidos rituales de fertilidad en el centro y en el sur de los Andes del Perú. Es un ritual asociado con las deidades de las montañas (el *wamani*, el *apu* o el *achachila*, dependiendo de la región), los cuales son representados de acuerdo a las estaciones del año. En las alturas del valle del Colca en Arequipa, un *pincuyillo* largo y una *tinya* son tocados durante la *tinka*, celebrada en la época de carnaval, en cuyo transcurso es sacrificada una llama y enterrada junto con ofrendas rituales para las deidades (Cánepa-Koch 1988). La música acompaña las diversas etapas del ritual y también se ejecuta durante los períodos de descanso, cuando los participantes danzan y disfrutan de un momento de relajación después de los prolongados eventos rituales. Un conjunto de dieciocho *queñas* o *chaqallos* acompañados por dos *bombos* y un tambor militar cumplen la misma función durante un ritual similar llamado *wylancha* en Puno (Cánepa-Koch 1991). En el valle del Mantaro, el conjunto musical de la marca de animales o herranza consta de uno o dos *wak'rapukus*, un violín, un cantante y una *tinya*. El repertorio de este conjunto está estrictamente ligado con cada etapa del ritual y, tal como en los casos anteriores, está exclusivamente reservado para dicha ocasión (Romero 1993: 10).

La limpieza de canales de irrigación (*fiesta del agua*) es una labor ceremonial realizada por todos los miembros de la comunidad campesina. Se trata de una tradición especial y fuerte en Puquio (Ayacucho) y San Pedro de Casta (Lima). El género de canto asociado exclusivamente con este ritual es la *walina*, cuyo amplio repertorio es cantado sólo por los hombres que realizan la limpieza ceremonial, acompañados por una *chirimía* que ejecuta una melodía independiente y relativamente opuesta a la que entona el cantante principal.

La construcción comunal de casas es un evento en el cual la labor conjunta cumple una función indispensable y en el que la música es vital para su aspecto ceremonial. En el valle del Mantaro, la *pirkansá* tiene lugar cuando se levantan las paredes de una construcción; en su trans-

curso un ejecutante de *pincullo* y *tinya* (igual que en la música agrícola) participa como un trabajador más en el evento (Romero 1993: 39). Una combinación instrumental similar es empleada en Ancash (flauta y *caja*) en el mismo contexto (Otter 1985: 113).

Las fases ceremoniales del ciclo de vida (bautizo, cortejo, matrimonio y funerales) son también contextos de importantes repertorios musicales. El papel de la música en los rituales de cortejo está fuertemente arraigado en el Cusco. En Canas, los jóvenes solteros convocan a las mujeres pretendidas ejecutando la *tuta kashwa* en sus *charangos* en las fiestas de San Andrés y Santa Cruz (Turino 1983). La música de funerales es generalmente interpretada por personas especializadas en el velatorio o entierro, así como en la festividad del Día de los Difuntos. En el valle del Mantaro, el repertorio de los *responseros* (intérpretes de cantos de funerales) contiene textos quechuas con música de fuerte influencia litúrgica. En otras áreas, los familiares del difunto pueden gemir y lamentarse, combinando pasajes hablados con cadencias musicales. En Puno, cuando un bebe muere se canta un alegre *huayno* con acompañamiento de *charango*, ya que se cree que el infante va al cielo en estado de gracia, por lo que la muerte es una ocasión para celebrar antes que para lamentarse.

El calendario anual de fiestas es el contexto natural para las numerosas danzas que existen en los Andes peruanos. El calendario festivo es prolífico a lo largo de toda el área andina, resultado de la fusión entre el calendario agrícola prehispánico y el calendario anual cristiano. Diferentes clases de fiestas son celebradas por cada región y localidad con mayor o menor intensidad. Algunas de ellas han alcanzado relevancia a nivel panandino como la fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), la fiesta de la Cruz (3 de mayo), San Juan (24 de junio), San Pedro y San Pablo (29 de junio) Virgen del Carmen (16 de julio), Santiago Apóstol (25 de julio), Santa Rosa (30 de agosto), el nacimiento de la Virgen (8 de setiembre) y aquellas fiestas litúrgicas cristianas como la Navidad y la Epifanía, Semana Santa (en especial el Domingo de Ramos) y Corpus Christi. El carnaval también es celebrado en todos los Andes, muchas veces asociado estrechamente con la fiesta de la Virgen de la Candelaria, que tiene lugar en febrero.

En la actualidad las celebraciones duran frecuentemente de 3 a 5 días, dependiendo del tipo de fiesta y de la región. Los principales eventos son usualmente centralizados en las vísperas del día central, en el día central en sí y en el día final o despedida. En el valle del Colca en

Arequipa, las fiestas se componen de cinco partes que coinciden con los cinco días de la fiesta: empiezan con el *antealba* cuando se concluyen los preparativos comunales y los músicos comienzan los ensayos para la fiesta; el *alba* representa la víspera del día principal y es cuando se realiza la quema de fuegos artificiales; en el *principal*, o día central, todas las danzas-drama son representadas y se realiza la acostumbrada corrida de toros o carrera de caballos; la fiesta continúa con la *bendición*, donde son elegidos los organizadores para el próximo año, y esa noche se efectúa una despedida general con música y danza, la cual continúa hasta el siguiente *día de cierre* o *kacharpari* (Ráez 1993: 278-279). En Ishua (Ayacucho), las fiestas tienen una división temporal similar que consiste en el *anticipo*, la *víspera*, el *día*, el *cabildo* y el *despacho* (Bradby 1987: 200).

La música y la danza son parte integral de la fiesta andina. La música para las danzas-drama sigue la propia estructura de éstas, es decir una forma multisectorial conformada de dos o más partes (dos a seis secciones), cada una de las cuales tiene tiempos y estilos diferentes. La coreografía de las danzas-drama es, por lo general, fija y se repite año tras año. Poole ha observado que en Cusco la mayoría de las danzas incluye generalmente figuras tales como la formación en columnas, movimientos en zig-zag y círculos, estos últimos como expresión de conceptos locales de espacio social y jerarquía (Poole 1991: 325). Similares modelos coreográficos se han observado en la provincia norteña de Cajamarca, en las danzas del *chunchu* y la *palla* (Cánepa-Koch 1993: 170).

La música de las danzas-drama es única y está ligada exclusivamente con la coreografía de la danza de donde toma el nombre. Además de las danzas, otra manifestación musical festiva está representada por la música que acompaña la quema de fuegos artificiales, corridas de toros, carreras de caballos, procesiones, ofrendas especiales y saludos orquestales (bienvenida y despedida). La música para las danzas-drama puede ser ejecutada por un solista o por un conjunto. Los ejecutantes pueden ser miembros de la comunidad o ser músicos contratados, que se desempeñan profesionalmente en los mercados regionales. En muchas regiones mestizas, los organizadores de las fiestas suelen contratar músicos indígenas para conservar lo tradicional. En este sentido, los intérpretes de la música para danzas-drama pueden tener un perfil menos visible que los danzantes. En algunos contextos, estos últimos usualmente danzan en cumplimiento de una promesa a la Virgen, mientras que los músicos son generalmente contratados (Cánepa-Koch 1994: 270). La instrumentación de los conjuntos puede ir desde la más tradi-

cional y austera (una flauta y un tambor) hasta componer grandes orquestas regionales. La banda de música, compuesta de trompetas, trombones, tubas, tambores y platillos, se popularizó ampliamente en los Andes a inicios del siglo veinte, debido al servicio militar obligatorio que pocos jóvenes andinos podían eludir (Romero 1985: 250). Hoy es uno de los vehículos más habituales para las danzas-drama en los Andes peruanos (Robles, 2000).

Existen numerosos grupos de danzas y de representaciones coreográficas en los Andes y su clasificación ha sido siempre objeto de controversias. Luis E. Valcárcel se basó en un criterio temático, distinguiendo los siguientes tipos de danzas andinas: religioso, totémico, marcial, asociativa (cofradía), satírico, regional, de pantomima, de entretenimiento, agrícola y ambulante (Valcárcel 1951: 11-13). Mildred Merino prefirió usar un modelo cronológico, clasificando las danzas en prehispánicas, de la conquista, coloniales, de la independencia y republicanas (Merino 1977: 70). Poole, sin embargo, ha llamado la atención respecto al hecho de que la representación étnica o histórica, si bien constituye el rasgo más externo y notorio enfatizado por estos sistemas de clasificación, no es necesariamente el factor más importante involucrado en la danza andina. El sentido de los conceptos locales de tiempo, espacio y jerarquía en representación del «otro», va más allá de la mera ilustración de un personaje (Poole 1990: 101).

La competencia musical está muy extendida en los Andes. La competitividad es un rasgo esencial en la cultura andina para alentar la productividad y la solidaridad (Montoya 1987). En el valle del Mantaro, luego del día de trabajo ceremonial, el campesino que trabajó mejor y más rápidamente la tierra es elegido como ejemplo para los demás trabajadores (Romero 1993: 53). En toda la región andina, durante las fiestas tradicionales, están muy arraigados los concursos en los que un jurado conformado por personalidades selectas elige al mejor grupo musical y al mejor grupo de danza. En otros casos los mismos participantes, sin necesidad de jurado, deciden qué grupo lo hizo mejor, como ocurre en la fiesta anual de Conima, Puno (Turino 1993: 66). La competencia es indispensable en géneros tales como la danza de las tijeras o *dansaq*, ejecutada en el contexto de fiestas públicas en Ayacucho y zonas aledañas. La danza de tijeras es un género de competencia en el que participan dos grupos de ejecutantes, cada uno de los cuales está conformado por un arpa, un violín y uno o dos danzantes que además tocan las tijeras. Éstos interpretan alternativamente de dieciocho a veintidós segmentos coreográficos diferentes en orden creciente de dificultad.

tad a lo largo de toda la competencia (Núñez Rebaza 1991: 18-21). Las canciones también son materia de competencia, como en el caso de los cantos de carnaval llamados *coplas* en Cajamarca. Cada intérprete canta una *copla* para dar inicio a la competencia con otro músico, en una sucesión de desafíos y respuestas. Mientras que en estas ocasiones la competencia principal está inmersa en valores andinos establecidos, en los contextos actuales parece que el foco del concurso destaca elementos externos. Danzas y grupos musicales son sacados de sus contextos para competir en el teatro urbano o en un estadio, primando criterios formales y ornamentales.

ESTÉTICA Y ESCALAS MUSICALES

La discusión sobre la escala musical ha decaído por varias razones, una de las cuales es la convicción por la cual determinar la escala de un sistema musical no basta para definirlo, ni para comprenderlo. Sin embargo la escala sigue siendo una referencia importante de clasificación, y sus relaciones con los géneros andinos aún no han sido establecidos adecuadamente. ¿Qué tipos de escalas existen en la música andina y con qué frecuencia se manifiestan? ¿Es posible establecer relaciones entre géneros y tipos de escalas musicales en los andes?

La relación de las escalas con los géneros musicales no es tan lejana como parece. En muchos casos los géneros andinos se caracterizan por la predominancia de un solo tipo de escala, y es frecuente que los analistas musicales identifiquen muchos géneros musicales por su tipo de escala.

Holzmann, en su clásico trabajo sobre las escalas andinas (1968), dejó claramente establecido que la pentatonía no era tan frecuente en los Andes como lo habían sugerido los d'Harcourt (1925). Su presentación de ejemplos musicales ilustrando las escalas de tres, cuatro, cinco y seis sonidos, existentes en la música andina fue determinante, si bien tanto Teodoro Valcárcel (1932), Vega (1932a y 1932b), Sás (1935) y Aretz (1952) ya habían afirmado lo mismo décadas atrás.

Roel, en su ya citado esquema de evolución de géneros musicales, distinguió entre el repertorio trifónico (marca del ganado y carnaval *chanka*) y el pentafónico (*huayno*). Esto refleja la importancia de la escala en la determinación del género, tendencia cuyos orígenes se remontan hasta el pionero intento de Carlos Vega por clasificar los

cancioneros musicales de Sudamérica, basándose para muchos de ellos justamente en los tipos de escalas (1944).

La publicación de la transcripción de 170 melodías quechuas recopiladas por Rodrigo, Luis y Edwin Montoya (Lima, 1987), nos permite presentar algunas conclusiones sobre la base de esa muestra que, si bien aleatoria, es representativa de diversas regiones y contextos étnicos de los Andes peruanos. La coincidencia de las principales categorías en la clasificación utilizada por los Montoya con la presentada en este trabajo nos permite hacerlo con mayor efectividad.

La conclusión más elemental es la confirmación de que la pentatonía es sólo dominante en el género del *huayno* tanto mestizo como indígena. De 101 *huaynos* de temática amorosa, 76 de ellos se basan en una pentatonía estricta. El tipo de escala que les sigue en importancia en este género es la tetratónica, de cuatro sonidos, las cuales estructuraban 16 canciones. Sólo 4 hexatonías y 2 tritonías existían en la muestra. Es lógico concluir por lo tanto a partir de estos datos, el *huayno*, clasificado por nosotros como forma libre de contexto—por lo tanto capaz de asociarse a una infinidad de ellos—, se estructura fundamentalmente pero no exclusivamente, sobre una escala pentatónica.

Pero no ocurre lo mismo con otros géneros musicales, en los que se usa una variedad de estructuras escalísticas sin predominancia de ninguna escala en especial. En los géneros relacionados a la producción, por ejemplo, de 17 piezas recolectadas, 9 eran tritónicas, 5 pentatónicas y 4 tetratónicas. Dentro de esta categoría la escala tritónica mostró ser predominante en la música del marcado del ganado, mientras que el repertorio vinculado al trabajo agrícola o de construcción de edificaciones y a la limpia de acequias, se caracteriza por usar una variedad de escalas sin predominancia de ninguna en especial. Nuestras propias recopilaciones en diversas regiones andinas confirman preliminarmente esta tendencia.

Por último, de 20 canciones del ciclo vital andino (bautizo, matrimonio, muerte), 7 fueron tritónicas, 6 pentatónicas, 3 tetratónicas, 3 hexatónicas y una escala coincidente con la escala diatónica occidental. La incidencia de la tritonía en este rubro fue mayor en las canciones de carnaval del sur andino, frecuentemente basadas en esta escala tal como lo hiciera notar Roel en su propia clasificación, al colocar el carnaval *chanka* junto con la marca del ganado como ejemplos de repertorio fundamentalmente tritónico (Roel 1959: 177).

Algunas precisiones deben hacerse con respecto a los tipos de escala musical mencionados. La estructura de la escala pentatónica andina es ampliamente conocida, con intervalos de 3as menores y tonos enteros (La-Do-Re-Mi-Sol). La tetratónica utilizada en la muestra que comentamos, está construida sobre tríadas (La-Do-Mi-Sol). Muchas veces esta escala es pensada erróneamente como una escala pentatónica “defectiva”, ya que su estructura interválica es similar a la pentatónica, pero carece del cuarto grado de la escala (en este caso el Re). Sin embargo, las escalas tetratónicas encontradas en esta muestra presentan una serie invariable de cuatro sonidos sin que ningún elemento musical nos sugiera un proceso regresivo que se origine de una serie pentatónica. Por otro lado, Holzman llama tetratónica a las escalas tritónicas que con una nota de paso llegan a ser de cuatro sonidos (1968) pero no es conveniente considerar las notas de paso como determinantes para establecer el tipo de escala utilizado, en un sistema musical. Las notas de paso son por definición accidentales y no forman parte fundamental de la serie en sí misma. Por último, las escalas tritónicas corresponden a las notas de la tríada mayor, y sólo muy excepcionalmente se edifica sobre una tríada menor. Las hexatonías citadas aquí, en cambio, tienen una estructura variable. Generalmente su estructura es similar a las escalas diatónicas europeas con prescindencia de un grado de la escala. Las encontradas en la muestra prescindían generalmente del cuarto grado (Do-Re-Mi-Sol-La-Si); pero con mayor frecuencia de la nota sensible tonal (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La). Otra variante de hexatonías coincide con una estructura pentatónica, con el agregado del segundo grado (La-Si-Do-Re-Mi-Sol).

La conclusión principal de lo observado, en materia de escalas musicales en esta muestra, es la confirmación de que la pentatonía no es de manera alguna una escala predominante en la música andina, sino una de las tantas posibilidades escalísticas que se utilizan. Si bien en el *huayno* la pentatonía es dominante, otras escalas lo son en otros géneros, como en la marca del ganado, en la que la escala tritónica predomina. Si bien esta afirmación ya había sido formulada en términos generales, el hecho de haberla comprobado a partir de una muestra de melodías andinas recopiladas *in situ*, añade una nueva dimensión a la idea de la diversidad de escalas y sistemas musicales existentes en los Andes peruanos.

MÚSICA, ETNICIDAD Y ESTRUCTURA SOCIAL

En el estudio de las representaciones y los estilos sociales, las distinciones étnicas entre las culturas musicales indígenas y mestizas han jugado un rol fundamental (Arguedas 1985). Estos términos ya no indican exclusivamente tipos raciales como en el período colonial, sino que se refieren más bien a orientaciones culturales y estéticas. Las categorías de indio y mestizo han sido entendidas por lo general como entidades antagonicas: el indio dentro de un contexto rural, en una comunidad corporativa “cerrada”, y el mestizo como un intermediario que se desempeña tanto en el medio rural como en el contexto urbano. De acuerdo a lo anterior, a los indios se les ha asumido como monolingües quechuas, portadores de vestimenta aborigen y con prácticas de costumbres antiguas, que viven de acuerdo a normas y principios comunales. Los mestizos en tanto han sido usualmente descritos como bilingües, con vestimenta y valores urbanos europeos.

A pesar de lo señalado, los conceptos de indio y mestizo son relativos uno al otro y remiten a unidades sociales abstractas. De manera que no se deberían tomar como consideraciones descriptivas de individuos o de grupos sociales fijos en un lugar y un tiempo específicos. Los mestizos de una localidad podrían ser considerados indios de acuerdo a los valores de otra localidad, y los indios y mestizos podrían asumir la posición opuesta en situaciones y contextos diferentes. Por lo expuesto, la música indígena podría ser ejecutada también por los mestizos (Arguedas 1989: 14).

Con estos puntos en mente, la estética indígena puede ser distinguida de la mestiza en diversas formas. La mayoría de música indígena rural tiende a ser formalmente más simple que la música mestiza, consistiendo frecuentemente en una sola frase repetida reiteradamente con un considerable grado de variación melódica en las repeticiones. Las formas mestizas generalmente consisten de dos frases de estructura simétrica en una forma periódica como el *huayno*. La monofonía es un requisito y prevalece en los géneros musicales rurales andinos como el *harawi*, el *wanka* y el *haylli*, entre otros; mientras que la homofonía y la presencia de la armonía europea son características e indispensables en las formas mestizas como el *huayno*, la *marinera* y el *yaraví*. Sin embargo, la polifonía libre podría ocurrir en las expresiones musicales indígenas, especialmente cuando la misma melodía básica es tocada o cantada por diferentes intérpretes en heterofonía, como es el caso de la

pirkansa en el valle del Mantaro; o cuando el *clarín*, la *flauta* y la *caja* se ejecutan conjuntamente en Cajamarca; o cuando un instrumento entona una contramelodía respecto a la voz cantante, como en la *walina* en la fiesta del agua en la sierra de Lima. La música indígena puede también ser de naturaleza antifonal (llamado y respuesta) como en el *haylli* o en los himnos litúrgicos de las peregrinaciones. Las interpretaciones vocales indígenas son generalmente en un tono alto y nasal, especialmente notable cuando se trata de mujeres. En el canto colectivo se prefiere el unísono, en contraste con los extendidos intervalos de tercera en las actuaciones mestizas. No es inusual, sin embargo, encontrar intervalos de tercera en la música indígena. Voces paralelas en intervalos de quinta aparecen en los conjuntos tradicionales de flautas de pan en el sur del Perú. La música de las danzas-drama sigue una secuencia en serie, cada una de cuyas secciones tiene su propio estilo y forma.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD MUSICAL

Existe un marcado interés por la preservación de las tradiciones en la mayoría de comunidades de los Andes. Para la población andina, su tradición representa el pasado pero su origen no es considerado arcaico. Hay muchas expresiones musicales en los Andes localmente consideradas tradicionales, a pesar de que sus orígenes se remontan sólo a los inicios del siglo veinte. En Puno, los integrantes del famoso grupo de flautas de pan «Qantati Ururi» de Conima, son ampliamente reconocidos por los jóvenes intérpretes de las ciudades, a pesar de usar intervalos de terceras, una práctica introducida en las primeras décadas del siglo veinte como resultado de la influencia urbana en Conima (Turino 1993: 130). En el valle del Mantaro, una variante de la “orquesta típica” compuesta por clarinetes, violines y un arpa es considerada como la “auténtica” manera de ejecución, a pesar de que los clarinetes llegan al valle del Mantaro sólo en los años 1920 (Romero 1993: 44). La danza de los majeños en el Cusco es acompañada por una banda de música considerada “tradicional” del folklore regional, aunque recién se popularizó a partir de los años 1960 (Mendoza-Walker 1994: 55).

Las tendencias en los cambios musicales incluyen la creciente difusión de la banda de música en toda la región de los Andes, en detrimento de conjuntos tradicionales más pequeños con instrumentación menos deslumbrante. Esto sucede especialmente en el caso de las danzas-drama pero también en otros contextos. En el valle del Mantaro en Junín (Ro-

mero 1985: 21), en el valle del Colca en Arequipa (Ráez 1993: 280), así como en gran parte de la región de los Andes, la banda de música ha desplazado a los conjuntos indígenas y rurales, alcanzando intensa popularidad (Olsen 1980; Robles 2000). Uno de los factores de esta expansión es su flexibilidad en términos de repertorio, en comparación a los conjuntos regionales. La banda puede tocar cualquier género musical (cumbias, pasodobles, marineras, temas tropicales y cualquier éxito popular último de impacto) y esta versatilidad explica su popularidad entre las generaciones más jóvenes.

MÚSICA ANDINA DE LOS MIGRANTES EN LIMA

La música andina ha estado presente en la capital desde los años 1930 en la muy recordada fiesta de Amancaes, todos los 24 de junio, cuando se celebraba en esa fecha el Día del Indio, y mucho antes a través de los trabajos y actuaciones de los compositores académicos peruanos que incorporaron temas y materiales musicales andinos (Núñez y Llórens 1981: 54-55).¹ Desde finales de los años 1940, los procesos de migración masiva y la notoria presencia de gente proveniente de los Andes en centros urbanos del país, especialmente en Lima, generaron la emergencia de nuevos estilos musicales que combinaron las tradiciones musicales andinas con tendencias de música popular disponibles en la ciudad. La aparición de las primeras grabaciones comerciales de música andina marca el nacimiento de un nuevo estilo de canciones urbanas mestizas populares. Dichas grabaciones se distribuyeron en Lima en 1949 gracias a la iniciativa de José María Arguedas, quien promovió la edición piloto de una serie de discos de 78 rpm con el hoy extinguido sello Odeón (Arguedas 1975: 125). El éxito fue abrumador, por lo que la casa matriz empezó –independientemente de Arguedas– a producirlos masivamente. Durante los años 1950 la venta de las grabaciones de música andina se incrementó considerablemente en los sectores urbanos, debido principalmente a la creciente migración de población rural de la sierra hacia la ciudad capital. Aparecieron los primeros programas folklóricos en diversas estaciones radiales comerciales, dedicados a la difusión de la música de los Andes y a la promoción de festividades folklóricas, que también contribuyeron a este éxito (Llórens 1991: 180).

¹ Esta publicación, sin embargo, no incluye ejemplos musicales sobre la música de los migrantes de Lima.

Como resultado de esta explosión de producción y consumo de grabaciones discográficas, hacia los años 1960 surgen celebridades mestizas andinas: compositores, instrumentistas e intérpretes que alcanzaron vasta popularidad y reconocimiento. Cantantes como la Pastorita Huaracina, el Jilguero del Huascarán y el Picaflor de los Andes vendieron miles de discos y se hicieron famosos. El esfuerzo no se limitó al medio discográfico, también incluyó funciones en vivo en aquellos espacios marginales donde los músicos migrantes podían interpretar y a donde los consumidores migrantes podían asistir: *shows* radiales en vivo, coliseos y asociaciones regionales.

Los coliseos fueron los espacios de mayor influencia para estos estilos musicales. Desde fines de los años 1940, masas de migrantes andinos se congregaban en estos locales, por lo general los domingos y días feriados, para ver a sus intérpretes profesionales preferidos e incluso a artistas aficionados. Hubo dos coliseos principales en Lima que sobresalieron en importancia y tamaño: el Coliseo Nacional, bajo una carpa en el distrito obrero de La Victoria, y el Coliseo Cerrado en el centro de la ciudad. Hoy ambos han desaparecido, siendo reemplazados por funciones públicas y festivales musicales celebrados en clubes provinciales y campos deportivos. Muchas de estas asociaciones provinciales festejan sus fiestas regionales en Lima recreando su propia música y danzas en la capital (Núñez y Llórens 1981: 66-70).

Hasta los años 1970 las grabaciones comerciales fueron producidas por las más grandes disqueras del país: Iempsa, Virrey, FTA, Sono Radio y MAG, entre otras. Actualmente, subsiste sólo la primera, que sigue manteniendo una división de música andina como uno de sus más importantes departamentos de producción. Desde los inicios de la industria de grabación de la música andina, la atención se enfocó hacia un solo género de canto, el *huayno* (Romero 1985: 268). Sólo excepcionalmente se incluyó algún otro, como es el caso de la música de danzas tradicionales y aquellos géneros asociados con los ciclos vital y agrícola. Las inevitables fuerzas del mercado ejercieron una importante influencia desde los primeros años para el surgimiento subrepticio de un peculiar estilo de canción urbano-comercial-andina, aunque los estilos regionales se mantuvieran en la superficie. Los ejecutantes de Junín se acompañaban casi invariablemente con una orquesta típica compuesta por saxofones, clarinetes, un arpa y un violín; los de Ancash lo hacían con una banda de cuerdas como guitarras, mandolinas, violines y algunas veces acordeón y *quena*; grupos como el muy conocido trío ayacuchano incluían tres guitarras, o dos guitarras y un *charango* (Turino

1988: 136). La profesionalización del músico andino en Lima también contribuyó a la consolidación de este modelo estético y de esta práctica musical. El prototipo del solista actuaba frente a un micrófono y normalmente en un escenario o estudio de grabación. No fue sino hasta los años 1970 que disqueras pequeñas e independientes, en abierta competencia con Virrey y Iempsa, comenzaron a grabar a artistas andinos no profesionales. Consecuentemente, estas pequeñas compañías le prestaron una menor atención a los *huaynos*, comenzando a grabar por primera vez una amplia variedad de géneros de canto y danza, incluyendo música ritual. Estas grabaciones, sin embargo, no eran distribuidas a escala nacional aunque prevalecían en los mercados locales y regionales (Romero 1992: 198).

A inicios de los años 1960, la popularidad de la *cumbia* entre residentes andinos y migrantes fue desplazada por la aparición de un nuevo género musical urbano llamado *chicha* o cumbia andina, la cual combinó elementos del *huayno* y la *cumbia* (Romero 1985: 271-273). La música *chicha* logró gran aceptación entre las generaciones jóvenes de origen andino y llegó a ser especialmente importante en su centro de operaciones, en Lima, aunque muchos de sus intérpretes principales venían de los Andes centrales. El estilo *chicha* y la composición instrumental de los grupos musicales reflejan la fuerte influencia que desde los tempranos años 1960 han recibido los migrantes jóvenes andinos de los estilos populares latinoamericanos y de la música rock estadounidense y británica, como ha señalado Turino (1990:19). Un grupo promedio consta de dos guitarras eléctricas, un órgano eléctrico que ha sido recientemente reemplazado por un sintetizador, bajo eléctrico, percusión latina (timbales, congas, bongos y cencerro) y un vocalista cuyo estilo evoca los cantos mestizos de los Andes.

La música *chicha* se convirtió en un núcleo alrededor del cual los jóvenes de ambos sexos de la primera y segunda generación de migrantes en Lima se congregaban durante los domingos y feriados. Se abrieron muchos «chichódromos» (locales para eventos de *chicha*) en el centro de la ciudad de Lima y alrededores, y grupos como Los Shapis, Alegría y Chacalón y la Nueva Crema ganaron fama. Si bien la mayoría de las letras *chicha* alude al amor romántico, también prevaleció una variedad de otros temas directamente asociados a la problemática del migrante de Lima, así como aquellos relacionados con los asuntos sociales, políticos y laborales (Hurtado Suárez 1995: 52). Como producto de la población migrante de los Andes, la *chicha* fue considerada por las clases altas y por la clase media como un producto cultural inferior, de mal

gusto, y sus reuniones fueron consideradas peligrosas y promiscuas. Con el tiempo, sin embargo, la *chicha* abrió nuevos canales para la música de migrantes en la estaciones de radio de frecuencia modulada y en los programas de televisión de horario estelar. Esto no significa que las clases medias y altas en el Perú han cambiado sus actitudes hacia la música *chicha*, pero sí que los migrantes de los Andes han alcanzado un posición expectante en la sociedad peruana. El papel influyente de la música *chicha* como expresión de una nueva identidad cultural de los Andes en el medio urbano trascendió las características regionales hacia un sentido nacional en el Perú contemporáneo, que ha sido convincentemente enfatizado por los científicos sociales de la última década (Hurtado Suárez 1995: 2).

En las zonas rurales como en Paccha (Junín), la música *chicha* es interpretada en bailes nocturnos organizados durante las fiestas tradicionales, generalmente en un recinto público. Fuera de los disturbios del desarrollo normal de una fiesta durante el día, los bailes en Paccha congregan a jóvenes solteros de ambos sexos que pueden interactuar libre e independientemente como no podrían hacerlo durante las fiestas tradicionales. En esos contextos, ellos están bajo la autoridad de sus padres y familiares y tienen que observar estrictos códigos de comportamiento, tales como el sistema de *cargos*, la obligación de la reciprocidad en los gastos, el rígido régimen de un calendario anual y las coreografías preconcebidas de las danzas-drama que no permiten la libre interacción con el sexo opuesto. Contrariamente, la música *chicha* en el contexto de una danza social, funciona como un ritual de cortejo, no demanda gastos significativos y puede ser disfrutada en cualquier período del año (Romero 1989: 131).

Bibliografía

Alviña, Leandro

1929 «La música incaica». En: *Revista Universitaria* 13 (2): 299-328.

Archivo de Música Tradicional Andina

1995 *Catálogo del Archivo de Música Tradicional Andina*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero.

Aretz, Isabel

1952 «Músicas pentatónicas en Sudamérica». En: *Archivos Venezolanos de Folklore* 1 (2): 47-48.

Arguedas, José María

1938 *Canto kechua*. Lima, Compañía Impresiones y Publicidad.

1953 «Folklore del valle del Mantaro.» En: *Folklore Americano* 1(1):101-293.

1969 «La Difusión de la Música Folklórica Andina». En: *Ciencias Antropológicas* 1 (Seminario de Antropología, Instituto Riva-Aguero, Pontificia Universidad Católica del Perú):17-33.

1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, Siglo XXI.

1977 *Nuestra Música Popular y sus Intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.

1985 *Indios, mestizos y señores*. Lima, Horizonte.

Behague, Gerard

1965 «Latin American folk music». En: *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Bruno Nettl. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Bellenger, Xavier

1980 «Les instruments de musique dans les Pays Andins: les instruments dans leur contexte historique-geographique». En: *Bulletin de L'Institut d'Etudes Andines* 9 (3-4):108-149.

- 1981 «Les instruments de musique dans les Pays Andins». Deuxieme partie. En: *Bulletin de L'Institut d'Etudes Andines* 10 (1-2): 23-50.
- 1982 "An Introduction to the History of Musical Instruments in the Andean Countries: Ecuador, Peru and Bolivia." En: *World of Music* 24(2):38-52.

Bernal, Joaquín

- 1978 *La muliza*. Lima: G. Herrera eds.

Bolaños, César

- 1985 «La música en el antiguo Perú». En: *La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- 1988 *Las antaras Nasca*. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- 1995 *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima Metropolitana*. Lima, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación (Cuadernos Cicosul).

Bradby, Barbara

- 1987 «Symmetry around a Centre: Music of an Andean Community». En: *Popular Music* 6 (2): 197-218.

Caballero farfán, Policarpo

- 1946 *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura.

Cánepa-Koch, Gisela

- 1988 *Tinka de Alpaca* (Vídeo). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero, Centro de Etnomusicología Andina.
- 1991 *Wylancha* (Vídeo). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero, Centro de Etnomusicología Andina.
- 1993 «Los chu'nchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca». En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl Romero, editor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- 1994 «Danzas, identidad y modernidad en los Andes: Las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo». En: *Anthropologica* 11: 255-282.
- 1998 *Máscara, identidad y transformación en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2001 (ed.) *Identidades representadas: performance, memoria y experiencia en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carpio Muñoz, Juan

- 1976 *El yaraví arequipeño*. Arequipa, La Colmena.
- 1984 *Arequipa, Música y Pueblo*. Arequipa: Corporación Departamental de Desarrollo de Arequipa e Instituto Nacional de Cultura-Arequipa.

Casas Roque, Leonidas

- 1993 «Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque». En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castro, José

- 1938 «Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú». En: *Boletín Latinoamericano de Música* 4: 835-841.

Cavero, Jesús A.

- 1985 «El qarawi y su función social». En: *Allpanchis* 25: 233-270.

Cieza de León, Pedro

- 1967 *El señorío de los incas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Cobo, Bernabé

- 1956 *Historia del Nuevo Mundo*, Vol. II. Madrid, Ediciones Atlas.

Cuentas Ormachea, Enrique

- 1982 «La danza Choquela y su contenido mágico-religioso». En: *Boletín de Lima* 4 (19): 54-70.

- Escobar, Gloria y Gabriel
1981 *Huaynos del Cusco*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Estenssoro, Juan Carlos
1988 «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-452: 161-166.
- Fortún, Julia Elena
1970 "Aerófonos pre-hispánicos andinos". En: *Folklore Americano* 18(16) 49-77.
- García, Fernando
1982 "Proposición para clasificar la flauta de pan andina en el Perú." En: *Ensayos de Música Latinamericana*. Cuba: Casa de las Américas.
- Golte, J., Oetling, E., Degregori, C.
1979 "Canciones como expresiones del pensamiento campesino andino." *Indiana* 5:253-288.
- Gonzales Bravo, Antonio
1937 "Kenas, Pincollos y Tarkas". En: *Boletín Latinamericano de Música* 3:25-32.
1938 "Trompeta, flauta traversa, tambor y charango". En: *Boletín Latinamericano de Música* 4:167-175.
1949 "Clasificación de los sicus aymaras". En: *Revista de Estudios Musicales* 1(1): 92-101.
- Gruszczynska-Ziólkowska, Anna
1995 *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
1956 *La nueva crónica y buen gobierno*. Lima, Ministerio de Educación.
- Gushiken, José J.
1979 *El violín de Isua. Biografía de un intérprete de música folklórica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.

- Guzmán, Víctor
 1979 *Cancionero incaico*. Buenos Aires: Imprenta de la universidad.
- Haerberli, Joerg
 1979 «Twelve Nasca Panpipes». En: *Ethnomusicology* 23 (1): 57-74.
- d'Harcourt, Raoul y Marguerite
 1925 *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris, Paul Geuthner (traducido al español en 1990, *La música incaica y sus supervivencias*, Lima, Occidental Petroleum Company)
 1959 *La Musique des Aymara sur les Hautes Plateaux Boliviens*. Paris: Société des Americanistes (Musée de L'homme).
- Holzmann, Rodolfo
 1966 *Panorama de la música tradicional del Perú*. Casa Mozart. Lima.
 1968 «De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana». En: *Revista San Marcos* 8: 5-51.
 1986 *Q'ero, pueblo y música*. Lima, Patronato Popular y Provenir Pro Música Clásica.
 1987 *Introducción a la etnomusicología*. Huánuco: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Hurtado Suárez, Wilfredo
 1995 *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes*. Lima, Eco-Grupo de Investigaciones Económicas.
- Instituto Nacional de Cultura
 1978 *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
 1988 *Jaime Guardia, charanguista*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- Jiménez Borja, Arturo
 1951 «Instrumentos musicales peruanos». En: *Revista del Museo Nacional* 19-20: 37-190.

- Langevin, André
 1989 "Música Andina: breve introducción bibliográfica." En: *Revista Andina* 2:575-579.
- Lira, Jorge
 1956 *Canto de Amor*. Cuzco: P.L. Villanueva.
 1959 *Himnos Sagrados de los Andes*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Lira, Jorge y J.M.B. Farfán
 1955 "Los Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños." En: *Folklore Americano* 3: 121-231.
- Lloréns, José Antonio
 1983 *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
 1991 «Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru». En: *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177-189.
- Luna, Lizandro
 1952 La Wifala. En: *Tradicón* 4(2):26-39.
- Mendoza-Walker, Zoila
 1989 «La Danza de los Avelinos.» En: *Revista Andina* 1(14):501-521.
 1993 La Comparsa los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cuzqueños. En: *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, ed. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
 1994 «Contesting Identities Through Dance: Mestizo Performance in the Southern Andes of Peru». En: *Repercussions* 3 (2): 50-80.
 2000 *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
 2001 "Definiendo el folklore. Identidades mestizas e indígenas en movimiento." En: *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los andes*, Gisela Cánepa Koch, ed. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Merino de Zela, Mildred
1977 «Folklore coreográfico e historia». En: *Folklore Americano* 24: 67-94.
- Montoya, Rodrigo; Montoya, Luis; Montoya, Edwin
1987 *La sangre de los cerros*, Vols. I-II. Lima, Cepes-Mosca Azul-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Navarro del Aguila, Víctor
1942 "Pukllay Taki." En: *Revista del Instituto Interamericano de Arte* 1(1): 37-58.
- Núñez Rebaza, Lucy
1990 *Los dansaq*. Lima, Instituto Nacional de Cultura-Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Núñez, Lucy y Lloréns, José Antonio
1981 «La música tradicional andina en Lima Metropolitana». En: *América Indígena* 41 (1): 53-74.
- Olsen, Dale A.
1980 «Folk Music of South America». En: *Music of Many Cultures*, Elizabeth May, editor. Berkeley, University of California Press.
1986 «Towards a Musical Atlas of Peru». En: *Ethnomusicology* 30 (3): 394-412.
1986-1987 «The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style». En: *Folk Harp Journal* 53: 48-54; 54: 41-48; 55: 55-59; 56: 57-60.
1992 «Implications of Music Technologies in the Pre-Columbian Andes». En: *Musical Repercussions of 1942: Encounters in Text and Performance*, Carol E. Robertson, editor. Washington, Smithsonian Institution.
- Otter, Elisabeth den
1982 "Música y sociedad en el callejón de Huaylas, Ancash." En: *Debates en Antropología* 8:45-65.
1985 *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru*. Delft, Eburon.

Pagaza Galdo, Consuelo

1961 «El yaraví». En: *Folklore Americano* 8-9 (8-9): 75-141.

1967 *Cancionero Andino Sur*. Casa Mozart. Lima.

Pinilla, Enrique

1980 «Informe sobre la música en el Perú». En: *Historia del Perú*, Vol. 9, Juan Mejía Baca, editor, pp. 363-677.

Pinto, Arturo

1985 "Instrumentos Musicales Nativos y Mestizos". En: *Boletín de Lima* 40:41-48.

1987 «Afinaciones de la guitarra en Ayacucho». En: *Boletín de Lima* 9 (49): 83-87.

Poole, Deborah A.

1990 «Accomodation and Resistance in Andean Ritual Dance». En: *The Drama Review* 34 (2): 98-126.

1991 «Rituals of Movements, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru». En: *Pilgrimage in Latin America*, Ross Crumrine y Alan Morinis, editores. New York, Greenwood Press.

Quezada Macchiavello, José

1985 «La música en el virreinato». En: *La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Quijada Jara, Sergio

1957 *Canciones del ganado y pastores. 200 cantos quechua-español*. Huancayo: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

Ráez Retamozo, Manuel

1993 «Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca». En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ravines, Rogger

1970 "Cancionero Popular Cajamarquino. Cantos de Carnaval." En: *Folklore Americano* XVII-XVIII, No. 16: 163-210.

- Raygada, Carlos
1936 «Panorama musical del Perú». En: *Boletín Latinoamericano de Música* 2: 169-214.
- Robles Mendoza, Román
2000 *La banda de músicos. Las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Roel Pineda, Josafat
1950 "Música y coreografías tradicionales: la danza de los chunchos de Paucartambo." En: *Tradicón* 1(2):50-55.
1959 «El wayno del Cuzco». En: *Folklore Americano* 6-7 (6-7): 129-245.
1961 «Un instrumento musical de Parakas y Q'ero». En: *Boletín del Conservatorio Nacional de Música* 2 (30): 18-29.
- Romero, Raúl R.
1985 «La música tradicional y popular». En: *La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
1989 «Música urbana en un contexto rural: Tradición y modernidad en Paccha, Junín». En: *Anthropologica* 7 (7): 121-133.
1992 «Preservation, the Mass Media and Dissemination of Traditional Music». En: *In World Music, Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*. Max Peter Baumann, editor. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag.
1993a *Música, danzas y máscaras en el Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (editor).
1993b «Cambio Musical y Resistencia Cultural en los Andes Centrales del Peru.» En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
1995 «Preservando Voces y Sonidos Andinos: Documentación de la Música Tradicional de los Andes Peruanos». En *Catálogo del Archivo de Música Tradicional Andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
1998 «Peru». En: *Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*, Dale Olsen y Daniel Sheehy, eds. New York: Garland Publishing.

- 1999 "Andean Peru». En: *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, John Schechter, editor. New York: Schirmer Books.
- 2001 *Debating the past: music, memory and identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.
- Rowe, Ann Pollard
- 1979 «Textile Evidence for Huari Music». En: *Textile Museum Journal* 18: 5-18.
- Sas, Andrés
- 1936 "Ensayo sobre la música inca". En: *Boletín Latinoamericano de Música* 1:71-77.
- 1936 "La formación del folklore peruano". En: *Boletín Latinoamericano de Música* 2: 97-103.
- 1938 "Ensayo sobre la música Nazca". En: *Boletín Latinoamericano de Música* 4:221-233.
- Schechter, John
- 1979 «The Inca Cantar Historico: A Lexico-Historical Elaboration of Two Cultural Themes». En: *Ethnomusicology* 23 (2): 195-204.
- Stevenson, Robert
- 1960 *The Music of Peru*. Washington, Organization of American States.
- 1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley, University of California Press.
- Turino, Thomas
- 1983 «The Charango and The Sirena: Music, Magic and the Power of Love». En: *Latin American Music Review* 4 (1): 81-119.
- 1984 «The Urban Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity». En: *Ethnomusicology* 28 (2): 253-270.
- 1988 «The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power and Style». En: *Latin American Music Review* 9 (2): 127-150.

- 1990 «Somos el Perú: Cumbia Andina and the Children of Andean Migrants en Lima, Peru». En: *Studies in Latin American Popular Culture* 9: 15-37.
- 1991 “The State and Andean Musical Production in Peru”. En: *Nation States and Indians in Latin America*, Joel Sherzer y Greg Urban, eds. Austin: The University of Texas Press.
- 1992 Del Esencialismo a lo Esencial: Prágmatica y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. En: *Revista Andina* 10 (2): 441-456.
- 1993a “La coherencia del estilo social y la creación musical entre los Aymara del sur del Perú”. En: *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1993b *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Valcárcel, Luis E.
- 1951 «Introducción». En: *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, Pierre Verger. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Valcárcel, Teodoro
- 1932 “Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los Incas?” En: *Revista del Museo Nacional* 1(1): 115-121.
- Valencia, Américo
- 1980 “Los Sikuris de la Isla de Taquile.” En: *Boletín de Lima* 8:52-60; 9:62-75.
- 1981 “Los Chiriguanos de Huancané.” En: *Boletín de Lima* 12:35-43; 13:46-56; 14:23-29.
- 1983 *El siku bipolar altiplánico. Estudio, método y proyección del siku o zampoña altiplánica. Recopilación y aspectos de la música del altiplano. Vol. I: Los sikuris y pusamorenos*. Lima, Artex Editores.
- 1989a *El Siku o zampoña. Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Lima, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.

- 1989b *El Siku Altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano.* La Habana: Ediciones Casa de las Américas
- Valenzuela, Ruben.
1984 «La Orquesta Típica del Centro del Perú». Tesis en Musicología, Conservatorio Nacional de Música (Lima).
- Varallanos, José
1989 *El harauí y el yaraví: dos canciones populares peruanas.* Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Vásquez, Chalena y Vergara Figueroa, Abilio
1988 *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano.* Lima, Tarea y Centro de Desarrollo Agropecuario.
1990 *Ranulfo, el hombre.* Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Vega, Carlos
1932a “La flauta de pan andina”. En: Actas y Trabajos Científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas (La Plata): 333-348.
1932b «Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos». En: Actas y Trabajos Científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas (La Plata) I: 349-381.
1944 Panorama de la música popular Argentina. Buenos Aires: Losada.
- Vega, Garcilaso de la, el Inca
1959 *Comentarios reales de los incas*, Vol. I. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vergara, C.A.
1981 “Malhaya mi suerte: ideología determinista del huayno.” América Indígena 41(1): 135-149.
- Villarreal Vara, Félix
1957 *El Wayno de Jesús.* Lima, Ministerio de Educación.
1958 «Las afinaciones de la guitarra en Huánuco-Perú». En: *Revista Musical Chilena* 12 (62): 33-36.

1959 "El carnaval y la marcación del ganado en Jesús". En: *Folklore Americano* 6-7:84-128.

Villalba Muñoz, Alberto

1910 *Comentario literario musical*. Lima, E. Rosay.

Vivanco, Alejandro

1973 *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima*. Tesis (antropología), Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1976 "La danza de las tijeras". En: *Revista San Marcos* 16:39-64.

Vizcarra Abraham

1940a *Bosquejo del proceso de la música en el Perú*. Tesis, Universidad del Cusco.

1940b "Folklore Musical Peruano." En: *Revista Universitaria* 29:163-198.

Una Antología Sonora de la Música Campesina del Perú

Comentarios a los ejemplos musicales

*Rosa Alarco, José María Arguedas, Gisela Cánepa, Leo Casas R.,
Hebner Cuadros, Elisabeth den Otter, Rodrigo, Edwin y Luis Montoya,
Enrique Cuentas Ormachea, Juan M. Ossio, Manuel Ráez,
Josafat Roel Pineda, Raúl R. Romero, Sebastiano Sperandeo,
Thomas Turino, Chalena Vásquez*

INTRODUCCIÓN

Esta selección de diversas expresiones de la música andina del Perú incluye exclusivamente grabaciones de campo, es decir aquellas obtenidas en vivo, en su propio contexto y localidad originales. No son, por lo tanto, grabaciones de estudio, realizadas en condiciones artificiales y dentro de recintos especialmente acondicionados, sino fieles documentos sonoros de momentos cruciales de la vida campesina de los Andes.

Los autores de las recopilaciones incluidas en este libro son un selecto grupo de investigadores, quienes durante sus viajes al campo privilegiaron el registro sonoro como uno de los medios fundamentales para obtener información etnográfica. Gracias a esta convicción es que podemos disponer en la actualidad de valiosas muestras sonoras muy representativas de la vida campesina.

La organización de los contenidos de esta edición pretende respetar el contexto original en el cual se obtuvieron estas recopilaciones. Por lo tanto presentamos los ejemplos musicales ordenados según su vinculación con los propios eventos de los que forman parte: las etapas del ciclo vital, el trabajo comunal y las fiestas, estas últimas a través de danzas y canciones del Carnaval y la Navidad andinos.

No está demás acentuar, a través de esta secuencia, tal vinculación entre música y sociedad, ya que muchas veces desde una óptica urbana tendemos a creer que la música está predestinada a ser una actividad decorativa y por lo tanto prescindible y ajena a los problemas materiales o a los dilemas de la conciencia. No es éste el rol de la música en la sociedad andina, y no es posible comprenderla aislandola de su contexto sociocultural.

Tuvimos que desechar, entonces, otras alternativas de organización del material, como agruparlo por ejemplo según los géneros musicales o

los medios de expresión sonora. Por otro lado, si hubiéramos presentado esta selección de acuerdo a la procedencia geográfica de los ejemplos, encontraríamos vacíos inevitables debido a la inexistencia de documentación precisa sobre algunas tradiciones musicales muy representativas de varias regiones andinas.

Uno de nuestros objetivos al realizar esta edición es el de crear materiales de difusión para el conocimiento del arte popular «tradicional» del país, en sus versiones no comerciales. En el área de la música, la incidencia de este tipo de ediciones documentales es mínima. La gran difusión de otra vertiente de la música andina, la «popular», que se divulga intensamente a través del disco comercial, hace creer a algunos consumidores urbanos que aquella es «toda» la música andina. Por tal razón, en esta selección se ha privilegiado la música campesina que no ha ingresado al mercado del disco comercial, descontextualizándose, sino que permanece y resiste en las comunidades andinas, generalmente las más alejadas de las grandes ciudades.

Lamentablemente esta música campesina va replegándose paulatinamente ante el arrollador avance de lo urbano sobre lo rural, intensificado por los flujos migratorios más recientes. El oyente percibirá intuitivamente que la forma de esta música es distinta a la que se difunde a través de los modernos medios de comunicación, y que corresponde a un universo estético mucho más apegado a lo andino que a lo occidental. Quizás las únicas excepciones a esta última afirmación se encuentren en las danzas y en las canciones de Navidad, de marcado carácter mestizo, y que en este sentido se diferencian de los ejemplos que figuran en las secciones *música y ciclo vital* y *música y trabajo*, de innegable raíz indígena.

También anhelamos difundir la existencia de valiosas colecciones de grabaciones de música andina. En nuestro país no existe aún una institución estatal que tenga recursos para conservar y cuidar nuestro patrimonio musical tradicional y popular, y por esta razón muchas colecciones reunidas con gran esfuerzo a través de años de estudio y viajes al campo, sufren el deterioro inevitable del tiempo y de las condiciones climáticas, siendo afectadas también por la dispersión física que causa a menudo su pérdida parcial o total. Hay, felizmente, algunas excepciones.

Por todo lo anterior, el Centro de Etnomusicología Andina presenta esta compilación extraída de su archivo de música tradicional, que pretende llenar estos vacíos y colaborar con los que quieran aprovechar de la

dimensión del sonido grabado como otra ventana para observar la compleja realidad cultural del Perú.

En esta edición hemos procurado respetar al máximo la individualidad de cada colección sonora por lo que, salvo algunas excepciones, el comentario a cada ejemplo musical está escrito por el propio recopilador. En los casos en que esto no ha sido posible, los editores han elaborado los textos respectivos. Mención especial merecen las colecciones de José María Arguedas y Josafal Roel Pineda, ambos ya desaparecidos. Sus recopilaciones han sido comentadas por la doctora Mildred Merino de Zela, quien conoció a ambos antropólogos y trabajó al lado de ellos. De Rosa Alarco, también ausente, sólo hemos podido incluir un ejemplo, debido a ineludibles factores técnicos. Los demás colaboradores de este álbum son destacados estudiosos de la realidad andina. Lo que los ha reunido en esta edición, sin embargo, es su coincidencia en considerar el documento sonoro como algo valioso en su afán de comprender la totalidad de la cultura andina. Algunas deficiencias técnicas auditivas, naturales de encontrar en una antología que reúne grabaciones efectuadas dentro de un lapso de tiempo que abarca los últimos cuarenta años, han sido pasadas por alto en favor de su evidente valor documental.

En cuanto a la selección en sí, nos hemos visto obligados a escoger tan sólo extractos muy breves para cada caso, con el fin de disponer del tiempo necesario para la inclusión del máximo posible de ejemplos. Éstos deben ser tomados, por lo tanto, como muestras muy parciales de la totalidad de lo contenido en las grabaciones originales. Hay que recordar que la música andina tradicional no dura dos o tres minutos, como en los surcos de los discos comerciales, sino períodos mucho más extensos, que comprenden en muchos casos diferentes etapas dentro de una misma composición. Sin embargo, esta limitación se compensa con la inclusión de un número considerable de ejemplos musicales (40 en total). El interesado en escuchar la totalidad de los contenidos de las grabaciones originales puede consultar las colecciones sonoras del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Aguero en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Se incluyen en este libro las transcripciones y traducciones de dieciséis canciones en quechua y dos en aymara, las que en su mayoría han sido realizadas por Leo Casas Ballón, quien a pesar de las numerosas variantes regionales y étnicas del quechua, y las dificultades que tal diversidad ocasiona al traductor, nos ha ofrecido textos claros y cohe-

rentes que facilitarán al oyente-lector una mejor comprensión de las canciones y de su entorno. Hay que señalar que los textos corresponden únicamente al extracto que se puede oír en el disco, y no necesariamente a toda la canción.

Por otro lado, todas las fotos que ilustran este libro han sido obtenidas por los propios recopiladores en la misma oportunidad y circunstancias en que lo fueron los ejemplos musicales respectivos. Son, entonces, un complemento visual valioso y necesario.

Sobre el contenido, es poco lo que se puede agregar a los comentarios escritos por los autores incluidos en esta selección. Sin embargo, hay que precisar que los ejemplos no agotan la diversidad regional y estilística de la música andina, y deben tomarse tan sólo como muestras de una realidad mucho más diversa y compleja. Esperamos que en una próxima edición antológica de la música andina puedan incluirse otros ejemplos.

La sección Música y Ciclo Vital presenta ejemplos sonoros de los eventos rituales que propician el encuentro de solteros, el matrimonio y la muerte. Una ausencia lamentable es el bautizo o «corte de pelo», del que no pudimos obtener un ejemplo adecuado. La segunda sección presenta la relación entre música y trabajo. En este rubro se observa con claridad la diferencia entre el concepto de trabajo para el campesino de los Andes, festivo y motivo de alegría comunal, y el correspondiente en occidente. La música incluida en esta parte es la que acompaña el trabajo agrícola en sus diversas etapas, sea en la siembra, el cultivo o la cosecha. La limpia de acequias precede al trabajo agrícola y se realiza en un contexto de fiesta, donde la música está unida a casi todas las etapas del trabajo-celebración. La marca del ganado, un ritual de fertilidad de los animales, ha sido incluida esta sección por estar vinculada a la actividad ganadera, faceta del trabajo productivo campesino. Este ritual da lugar a un vasto repertorio de canciones, dos de las cuales se presentan aquí. Finalmente la construcción de casa, que congrega a parientes y allegados, y que además constituye una etapa importante en la vida del nuevo dueño, es también otra dimensión del trabajo ceremonial.

La tercera parte de esta antología está dedicada a las danzas, casi todas ellas correspondiendo a una representación dramática, caracterizadas por el uso del disfraz y de la máscara y que sólo aparecen en el contexto de la fiesta tradicional. Sólo *los Chiriguanos* constituyen una

excepción a esta generalización por tratarse de un género al mismo tiempo instrumental y coreográfico, al igual que la *Danza de las tijeras*, género de competencia plagado de simbolismos y significados. Con propósitos comparativos hemos incluido en esta sección tres ejemplos, provenientes de distintas regiones, de la danza de *los Negritos* y un número similar de la danza de *los Chunchos*. Al mismo tiempo hemos procurado mantener cierta equidad en relación al origen geográfico de las danzas. El departamento de Junín, sin embargo, no aparece representado por haber sido ampliamente cubierto en nuestro disco compacto *Música Tradicional del valle del Mantaro* (Smithsonian Folkways SF CD 40467).

Finalmente, la última parte incluye algunas canciones vinculadas al Carnaval y a la Navidad, dos eventos que son parte del ciclo anual de celebraciones andinas y que dan lugar a un rico repertorio de canciones. Entre ambas aparecen las denominadas canciones religiosas, porque hablan de los dioses católicos o andinos.

Notará el oyente-lector que no hemos incluido en esta antología géneros de canciones andinas como el *huayno*, el *yaraví*, la *muliza* o el *pasacalle*. Esto se debe fundamentalmente a que son géneros que por no estar ligados a un contexto ceremonial y ser canciones de libre ejecución, son las que con el tiempo han llegado a difundirse intensamente por los medios de comunicación, principalmente el disco y la radio. A pesar de que aún existen expresiones «tradicionales» de estos mismos géneros, la gran difusión de que son objeto en la actualidad a través de las versiones de respetados músicos y cantantes profesionales, nos obligó a dar preferencia a géneros y tipos de música andina menos conocidos y difundidos.

Por último, una advertencia. La clasificación de los ejemplos en esta antología debe entenderse con gran flexibilidad, puesto que muchas expresiones aquí incluidas tienen no uno sino varios sentidos a la vez: hay danzas con temática agrícola o ganadera; canciones que se cantan danzando; o canciones de carnaval que son propiciatorias del encuentro de solteros. La división temática, entonces, no debe tomarse como una definición final sino como un esquema que puede facilitar la comprensión de lo presentado en esta edición.

Raúl R. Romero

DISCO I

MÚSICA Y CICLO VITAL

1 - TUTA QASHWA.- Recogida por Thomas Turino en el distrito de Descanso, provincia de Canas, Cusco, en noviembre de 1981. Voz masculina y charango.

Comentario: Thomas Turino

Según los cronistas Guaman Poma y Bernabé Cobo, la *qashwa* es una danza circular de origen precolombino. En la provincia de Canas, Cusco, la *tuta qashwa* (*qashwa* nocturna) mantiene una coreografía circular tradicional, y es una danza realizada por jóvenes campesinos quechuas como parte central del ciclo ritual del cortejo. En esta grabación se ha



*Tuta Qashwa: Charanguista
vestido para el cortejo. Foto:
Elisabeth Barnett Turino*

seleccionado la canción principal usada para la *tuta qashwa*, y en general para el cortejo, en Descanso, Checca y Langui-Layo, Canas. Es ejecutada por jóvenes varones en un charango de caja plana con cuerdas de metal (10 a 15 cuerdas). En esta región, la asociación del charango con las actividades del cortejo es tan fuerte que quienes siguen ejecutando el instrumento después de casados son a menudo criticados u objeto de sospechas. En Canas, el término *tuta qashwa* también se refiere a una fiesta privada de jóvenes de ambos sexos en una montaña en las afueras del pueblo, donde las parejas mantienen relaciones sexuales por primera vez, las que pueden conducir al matrimonio o *servinakuy* (matrimonio de prueba), representando la culminación del proceso de cortejo.

El ciclo de cortejo comienza cuando los jóvenes solteros rondan a las jóvenes de su preferencia ejecutando esta canción en los mercados semanales del pueblo. La ejecución en este contexto se convierte en una invitación explícita a iniciar el cortejo, y su asociación con las fiestas nocturnas en las montañas le otorga una mayor significación. Algunos de los versos son una clara invitación a la fiesta nocturna: «Vamos, vamos / a pasearnos / por la calle de atrás / por donde solemos danzar». Existe un gran número de versos, pudiendo ser elegido cualquiera de ellos para una particular ocasión. Estos versos, cantados por jóvenes solteros, o en forma alternada por hombres y mujeres, están llenos de desafíos sexuales y dobles sentidos: «ventana de cristal / estás en riesgo / de que te rompa / de que te haga trizas».

La versión que se escucha aquí fue interpretada por Raúl Quispe de Descanso, Canas.

2 - CHIARAJE.- Recogido por Thomas Turino en la pampa de Chiaraje, provincia de Canas, Cusco, en enero de 1982. Voces femeninas y *pinkullus*.

Comentario: Thomas Turino

Chiaraje es el nombre de una pampa en Canas, Cusco, escenario de una batalla ritual que tiene lugar varias veces al año, en la estación lluviosa, entre diferentes comunidades campesinas (quechuas). Las batallas rituales en las que los combatientes usan hondas para arrojar-se unos a otros, son una tradición precolombina en el Cusco, y están ampliamente diseminadas por los Andes.



Chiaraje: Músicos tocando el pinkullu. Foto: Thomas Turino

Los participantes son a menudo heridos y a veces muertos. Los jóvenes explican su participación diciendo simplemente: «el juego es lindo». Sin embargo, hay indicios de que la sangre derramada es una forma de sacrificio a la Pachamama. Se cree que el grupo ganador logra prosperidad para la cosecha de su comunidad.

Al mediodía, cada bando se retira a una montaña distinta en los alrededores de la pampa para comer y participar en una fiesta. Después de la comida las mujeres forman un círculo y danzan la *kashwa* del Chiaraje mientras cantan una serie de cinco o más canciones asociadas específicamente con el evento. Antes de retornar a la pelea, varios hombres acompañan a sus cantoras con largos *pinkullus* de madera del tipo usado durante los carnavales. Las mujeres siguen cantando y danzando la *kashwa* toda la tarde mientras sus hombres continúan en la pelea, y durante el viaje de retorno a las comunidades. El texto de la canción se refiere a la batalla, ponderando la bravura de los combatientes e incluye retos a los miembros del bando opuesto.

3 - HARAWI DE MATRIMONIO.- Recogido por Hebner Cuadros en Huaylacucho, distrito de Huachocolpa, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 8 de abril de 1987. Voces femeninas.

Comentario: Hebner Cuadros

El *harawi*, como parte del ceremonial del matrimonio indígena, consiste en el acompañamiento coral de las *harawikoq* o cantoras, con melodías metafóricas de carácter melancólico alusivas al rito matrimonial. Como parte de este acto las *harawikoq* se ubican en los lugares por donde tienen que pasar los novios con sus acompañantes, durante la marcha o retirada desde el lugar donde contrajeron matrimonio hasta la casa de la novia y luego del novio. Este paseo largo y espectacular es acompañado por una caravana de caballería y otra a pie, manteniendo un orden muy significativo: primero el padrino, luego el novio, la novia y la madrina. Detrás de ellos los jóvenes solteros a caballo y finalmente una multitud de gente a pie. Toda la comitiva se desplaza a galope y antecediendo a la vanguardia un ágil joven que hace de guía se adelanta sobre un brioso caballo y es quien alerta a las *harawikoq* de que la comitiva está muy cerca, mientras que éstas esperan en el trayecto. Una vez que la comitiva está cerca, las *harawikoq* irrumpen con un melancólico coro rompiendo el silencio del ande.

Por lo general este coro se conforma de tres personas y como la emisión es aguda y trémula es oída fácilmente en todos los lugares que colindan con el área de la ceremonia, causando así honda emoción sentimental en los novios y familiares. Una vez que la comitiva llega al lugar donde se encuentran las *harawikoq*, sus integrantes toman un descanso para beber y hacer tocar a la orquesta. Desde este momento las *harawikoq* acompañan a la comitiva hasta la casa de la novia, entonando sus tristes canciones cada cierto tiempo a medida que se hacen los descansos. Esta marcha dura por lo general dos o tres horas y si el trayecto es mucho más largo otro grupo de *harawikoq* espera a la llegada.

Lo importante en este *harawi* matrimonial es la variación temática de acuerdo al desarrollo de la ceremonia, haciéndose cada vez más triste y emotivo. Dentro de esta temática metafórica en la que se refleja la ideología andina, se alude por ejemplo al romance de los novios, a la falta que harán a sus padres y, por último, al papel que desempeñará la pareja dentro del matrimonio.

4 -WARMICHAKUY (matrimonio).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en enero de 1974. Voz femenina, arpa y violín.

Comentario: Juan M. Ossio

Así como cada etapa del ciclo anual tiene su género musical apropiado, también en la vida de un individuo ocurre algo semejante. De los distintos estadios del ciclo vital de un ser humano el matrimonio y la muerte son los que más claramente se asocian con estilos musicales específicos. En estos dos casos estamos ante momentos que representan, por un lado, el ingreso a la socialización plena y, por el otro, el alejamiento de esta condición. Se trata pues de ocasiones en que el conjunto de la sociedad es afectado por lo que les ocurre a sus miembros y por lo tanto son susceptibles de rituales muy elaborados que no pueden dejar de ser realizados con algún acompañamiento musical que les es exclusivo.



Warmichakuy: Salida de los novios de la iglesia

El matrimonio andamarquino es, por un lado, la unión de dos individuos, de dos colectividades pero, sobre todo, la expresión de la conjunción de dos principios opuestos y complementarios, a través de los cuales se recrea el cosmos y el orden social. De aquí que su consolidación esté acompañada de un ritual muy complejo, que se desarrolla en varios

días, y que se rodea de símbolos que reiteran su valor reproductivo del orden social.

El género musical asociado con el matrimonio es interpretado principalmente por mujeres con acompañamiento de arpa y violín. La versión que damos a conocer fue compilada en la casa de Lucio Huamani Añanca con motivo del matrimonio de su hija. La letra no es improvisada, como ocurre con el *waylli*. Por el contrario es bastante estereotipada repitiendo siempre los mismos motivos simbólicos. La forma que asume es la de una narración referida por un observador que se sitúa fuera del plano de los acontecimientos que describe. Por ciertos detalles a los que se alude en el canto se puede inferir que este observador es uno de los parientes que mediaron en el forjamiento del matrimonio. A estos personajes se les asocia simbólicamente con falcónidas tales como los *anca*, aves que, junto con los cóndores y los *acchi*, figuran prominentemente en el canto como motivos simbólicos. Así, lo primero que se enuncia en la canción es que un *anca* y un *acchi* están mirando a una pareja de palomitas (típica metáfora andina para referirse a los novios) que está comiendo su semilla de mostaza o de *achita*.

Ankallaqa qawashkasqa
(Ese *anca* había estado mirando)
acchillaqa qawashkasqa
(ese *acchi* había estado mirando)
mustrasallay pallashkaqta
(a la que está recogiendo su semilla de mostaza)
achitallay pallashkaqta
(a la que está recogiendo su *achita*)

Luego la cantante se dirige al padre de la novia y le inquiere sobre el sentimiento que guarda en el corazón.

Imaninmi sonqollayki
(Ahora qué dice tu corazón)
jaikaninmi geniollayki
(ahora qué dice tu genio)
Finalmente se ufana de haber cumplido su cometido.
Atimunichu ichamanachu
(¿puede hacerlo o no?)
apamunichu ichamanachu
(¿puede traerla o no?)

5 - ENTIERRO DE NIÑO.- Recogido por Sebastiano Sperandeo en Pusalaya, distrito de Chucuito, provincia y departamento de Puno, en octubre de 1984. Grabado por Rufino Cubas. Voz masculina y charango.

Comentario: Sebastiano Sperandeo

El charango es un instrumento que, si bien tiene sus antecedentes en la guitarra europea, ha sido incorporado a la cultura musical andina con una sutil función antagónica a las estructuras del orden establecido por los vencedores. El mismo material con que se construyó, reemplazando a la madera original, es decir la caparazón de un animalito del oriente, *tatu*, *quirquincho* o armadillo, pertenece a una dimensión simbólico-espacial distintiva, connotando su voz la presencia de la transgresión del mundo de abajo, el mundo del agua (*omagua*) en el que se reconocen los orígenes más profundos de los andinos. Su idioma es el idioma de la permanencia y difusión de la sexualidad. El instrumento acompaña la danza del *quajelo* (*quajo* significa púber y es el baile en que se expresa el nacimiento de la atracción entre parejas adolescentes), que si bien está excluida oficialmente de las fiestas patronales, su ritmo binario de alzada y caída, su melodía en la que el movimiento encierra dos fases, elevación y descenso, de hecho empiezan a difundirse al final... entre los vapores



*Entierro de niño: participantes y ejecutante del charango durante el funeral.
Foto:Sebastiano Sperandeo.*

de la coca y el alcohol. Si sus notas de invitación al amor fueran poco eficaces, el *quirquincho* se puede *sirenar*, llevándolo de noche a los cerros y colocándolo en las vertientes, en donde salen, del mundo de abajo, mujeres con cola de pez que tiemplan sus cuerdas, confiriéndole un poder mágico, al que nadie se puede resistir. Pero para ir al puquial de noche, hay que ser *demasiado hombre*. No obstante, el charango no ignora sus orígenes: viniendo del dominador, sirve como medio de expresión al indio esclavizado. Y es esta dualidad, erotismo y tragedia, la que tiene lugar en el altiplano del Títicaca.

Ritmos cadenciosos acompañan al niño en su viaje al mundo de abajo. Se tiene que acelerar esta separación antes de la descomposición, y el tono de funeral subraya que esta ineluctabilidad es una injusticia más, que se añade a las heladas y a la miseria, a la naturaleza y a la historia. Amargura sin límites al regresar a un mundo sombrío, misterioso y húmedo, más profundo e inquietante que el lago, en el que resplandores metálicos de la luz se cruzan en un juego de espejos, confundiendo en un punto único el origen, la llegada y la partida. Ninguna concesión al consuelo en un remolino que nos arrastra a todos, tú que pierdes la vida, nosotros que te perdemos a ti. Pero el charango sigue sus ritmos binarios impartiendo su orden: resistir. El niño, resplandor de luz, es, como cantan, un farolito, chispeante como un granito de maíz, sustancioso y prometedor como una papa (y a su vez las mejores papas se adornan como niños); si resiste, brotará. El entierro es una siembra más: ésta es la magia que impone el charango; desde el mundo de adentro podrá brotar nueva vida de la que son garantes las parejas que bailan sobre los túmulos, entre las cruces, si escuchan como ahora su sonido que con tono de matrimonio sigue imponiendo y reiterando la misma orden: resistir.

6 - AYATAKI (canto fúnebre).- Recogido por Juan Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en febrero de 1974. Voz femenina.

Comentario: Juan M. Ossio

El *ayataki* es una expresión espontánea de profundo dolor que las mujeres manifiestan ante el cadáver de un ser muy querido. En este caso no estamos ante un género musical estereotipado que ocupa un lugar definido dentro del ritual funerario. Para este efecto se cuenta con el *San Gregorio* que es interpretado por cantores contratados



Ayataki: Asistentes al velatorio.

exprofesamente en un contexto público. La nota esencial del *ayataki* es, por el contrario, su carácter privado y emotivo que intenta una última comunicación voluntaria con el difunto. Tal es el grado de emoción que embarga a este género musical que a veces es difícil distinguirlo del llanto que lo envuelve.

El caso que hemos consignado es el *ayataki* de una madre ante el cuerpo de su hijo. El nombre del difunto era Facundo Díaz, que a la sazón contaba con unos 22 años de edad. Su muerte se produjo repentinamente en el año 1974 y fue particularmente sentida por tratarse de un joven deportista muy querido en la comunidad. En esta canción la madre se queja de no saber qué hacer con su vida.

Imana saqtaq cay vida llaitaqa
(qué haré con mi vida)
Vidaenterataqa manaña achiqiaqcamalla
(ya no vida entera, hasta que amanezca nomás)

A continuación imagina a su hijo practicando su deporte favorito en los parajes donde se ubican sus estancias.

Cachihuanalla haciendalla
(en la hacienda de Cachihuana)
Pelotallata jaytallallachcan
(estará pateando la pelota)

Finalmente se queja de su dolor y de que ella no es nada.

7 - RESPONSO FUNERARIO.- Recogido por Manuel Ráez en la ciudad de Jauja, Junín, el 1º de noviembre de 1985. Voz masculina.

Comentario: Manuel Ráez.

El Día de los Difuntos (2 de noviembre) es una fiesta familiar de «reencuentro» de los que viven con las almas de los muertos. Los primeros, desde el día anterior, realizan compras (coronas de flores, dulces u *ofresos*, alimentos y licor), solicitan el servicio de los *cantores de responsos* y recogen un poco de agua bendita del templo. En el día principal, preparan la *mesa* (velatorio de mesa) con los alimentos y licores que más gustaban a los parientes fallecidos, extienden harina en el piso de las puertas, para cerciorarse de la «visita» que degustará sus alimentos en su esencia o *samay* (analógicamente el espíritu del muerto come al espíritu de la comida). Posteriormente van todos al cementerio, a visitar las tumbas de los parientes, y alrededor de ellas se conversa y recuerdan las anécdotas, se liba licor y se saborean los dulces u *ofresos*. De esta forma se reafirman las alianzas que identifican al grupo familiar. Luego se regresa a casa y no se tocan «los alimentos de las almas» hasta el día siguiente al mediodía, cuando luego de varias oraciones a cada uno de los fallecidos, se entierran, queman o saborean estos alimentos.



Responso funerario: Cantor de Responso. Foto: Manuel Ráez

Los cantores de *responsos* son siempre varones (adultos o jóvenes) y se solicitan sus servicios en los entierros –así como en el Día de los Difuntos– para interpretar (de acuerdo a la edad y sexo del fallecido) cánticos y oraciones religiosas en quechua, latín o castellano. Llevan una cruz en el pecho, un librito religioso (donde leen sus oraciones y cantos) y una botella de *agua bendita*, que esparcen en el piso sagrado (el templo o la tumba del fallecido) para que «llegue a las almas difuntas».

En este disco hemos escogido un responso cantado en quechua para un adulto fallecido, interpretado por el señor José Rojas, en el atrio del templo parroquial de la ciudad de Jauja, el Día de Difuntos.

MÚSICA Y TRABAJO

8 - WALINA.- Recogida por Manuel Ráez en el distrito de San Pedro de Casta, provincia de Huarochirí, Lima, el 9 de octubre de 1985. Voces masculinas, *chirisuya* y cascabeles.

Comentario: Manuel Ráez

La Fiesta del Agua, en la comunidad campesina de San Pedro de Casta, es una compleja ceremonia para preservar los canales de riego y



Walina: Ejecutante de la chirisuya durante un descanso. Foto: Manuel Ráez.

reservorios de agua, al aproximarse las lluvias de verano. Adquiere su mayor auge la primera semana de octubre de cada año.

La Fiesta del Agua tiene etapas diferentes: al final de cada día los niveles organizativos (notables o principales, funcionarios y *paradas* o *huayrona*) revisan, confirman o sancionan los diversos ritos y actos simbólicos para, de esta forma, garantizar la predicción de la naturaleza.

Los primeros días (domingo, lunes, martes y miércoles) se dedican a la limpia de los canales y reservorios, realizada por las cuatro *paradas*: Carhuayumac, Hualhualcocha, Yanapaccha y Cumaupaccha. El *pago* (coca, licor, tabaco y un cobayo) a los dioses tutelares o «dueños del agua» y la *cura* de las acequias (limpia de los malos espíritus) son realizados por los funcionarios (Alcalde de Campo, Regidor Mayor, Alguacil Mayor, Regidor de Campo, Alguacil Menor y los Camachicos), bajo la atenta vigilancia de los principales o notables.

Todo esto en una constante competencia entre diferentes *paradas*, expresada en trabajos (limpia de acequias y reservorios) y acciones alegóricas como carreras de caballos y de banderas (que simboliza la rapidez del agua al bajar de las alturas).

Posteriormente (jueves, viernes y sábado) se realiza la gran fiesta de reciprocidad e intercambio de alimentos entre todos los comuneros e invitados (el *caranacuy*) y las *paradas* (la *tushmada*), reafirmando de esta forma los lazos, a nivel interno y externo, de la organización comunal; en estos días también se elige a los nuevos funcionarios y autoridades de las *paradas* para la Fiesta del Agua del próximo año.

Finalmente (domingo), mediante el «juego de la *tushma*» (en el que ambos sexos se «lancean como burros» para traer leña) se afianzan los lazos sentimentales entre los jóvenes solteros. El último día (lunes) se despiden, hasta el próximo año, con bailes típicos de la zona como la *negrería* y los *pastores*.

En este disco hemos escogido la *walina de los funcionarios*, donde éstos van recorriendo los canales y las *paradas* respectivas, controlando la limpieza de las acequias y entregando el *servicio* (coca, licor y tabaco) a los comuneros que trabajan, en camino a la *toma* principal del agua. Sus voces muestran cierto agotamiento por estar cantando permanentemente, llegando los últimos días a una completa afonía en la mayoría de sus integrantes.

Los instrumentos musicales utilizados son los cascabeles (esferas huecas de metal) que cuelgan de sus bastones de mando o varas y la

chirisuya (oboe de madera), antiguamente hecha de hueso de venado o cóndor que, con su agudo sonido, va señalando la presencia de los funcionarios a todos los comuneros.

9- HARAWI.- Recogido por Rosa Alarco en el distrito de Carampoma, provincia de Huarochirí, Lima, en 1977. Voces femeninas.

Comentario: Raúl R. Romero

Aunque las intérpretes de este canto lo denominaron *yaraví* y no *harawi*, sus rasgos estilísticos corresponden claramente a la tradición del *harawi* indígena, mas no a la del *yaraví* mestizo. La castellanización del término, por lo tanto, podría explicarse por la desaparición del quechua en la zona de la sierra de Lima, en donde se ha obtenido este ejemplo.

Rosa Alarco obtuvo esta versión durante la Fiesta del Agua en 1977, en uno de sus tantos viajes de investigación a esta área. La letra, en castellano, menciona al *Alcalde Campo*, autoridad de la Fiesta del Agua en el distrito de Carampoma, y fue interpretada por tres jóvenes mujeres.

10 -TONADA DE MINGA.- Recogida por Raúl R. Romero y Leo Casas Roque en El Capital, distrito de Baños del Inca, Cajamarca, el 25 de junio de 1987. *Clarín*.

Comentario: Gisela Cánepa K.

En la sociedad andina la música juega un papel importante durante la realización del trabajo en general, y del agrícola en particular, funcionando como un elemento cohesionador y ordenador, que asegura la naturaleza comunitaria y ritual de dicha labor. En aquélla, el trabajo comunitario conocido como *minga* ha experimentado sucesivas modificaciones a lo largo de la historia en función de la institución social que lo solicitaba —el *ayllu*, el estado inca, la sociedad colonial, la comunidad campesina—, perdiendo con el tiempo su naturaleza ritual. Así, por ejemplo, el principio de reciprocidad está siendo reemplazado por relaciones cada vez más eventuales y pasajeras, regidas por el pago en dinero. En tal sentido el nivel de vinculación entre música y trabajo resultaría un importante indicador del grado de *tradicionalidad* de las actividades productivas.

A diferencia de lo que sucede en otras regiones andinas, en la provincia de Cajamarca se observa la desaparición prácticamente total de la



Tonada de Minga: Ejecutante del Clarín durante la ciega de Cebada. Foto: Raúl R. Romero.

minga, sobre todo en cuanto a la intervención de la música en ella. Esto se explica, por un lado, por las características particulares de la región –pocas comunidades campesinas tradicionales, carácter predominantemente mestizo de la población, minifundismo, etc.– y, por el otro, por un proceso general de proletarianización. A esto se suma el amplio desarrollo de grupos evangelistas que han alterado enormemente las costumbres de la zona.

El instrumento musical que acompaña las *mingas* y que además es característico de la provincia de Cajamarca es el *clarín* (trompeta travesera), que consiste en una caña de carrizo de aproximadamente tres metros de largo traída de la costa, con una boquilla del mismo material y un mate o poto que sirve de pabellón. El clarinero con su música es el que dirige el trabajo y determina su ritmo.

En las *mingas*, que pueden ser para la realización de trabajos agrícolas y trabajos no agrícolas –limpia de acequias, construcción de casa–, el que solicita el trabajo debe retribuirlo con chicha y comida. El músico que, según los esquemas andinos, participa en la labor de la misma manera que cualquier otro trabajador, es agasajado del mismo modo. También el *clarín* es «remojado» con chicha para afinar su sonido.

En cuanto a la *minga* agrícola, específicamente, se pueden distinguir cuatro partes marcadas por la música, a las que llamaremos según el nombre de las tonadas que las determinan:

- El *alabado*, que ejecuta el músico para anunciar su llegada a la casa del dueño del terreno.
- La *llamada*, con la que se convoca a toda la gente para empezar el trabajo.
- El *trabajo en sí*, durante el cual el clarinero ejecuta distintas tonadas, dirigiendo al grupo, acelerando el trabajo cuando éste se relaja con tonadas como «el paso ligero» y anunciando los trabajos que se van realizando, como el «desyunce» por ejemplo. También durante los descansos, mientras se come y se toma chicha, se escuchan las notas del *clarín*.
- La *despedida*, que se toca al final de la jornada.

Como ejemplos se han seleccionado dos tonadas ejecutadas por el señor Máximo Qulki y grabadas durante una siega de cebada, que corresponden a la etapa del trabajo en sí. En el fondo se puede oír el sonido de la cebada cuando es cortada por la hoz.

11 - TRIGU WANKA.- Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femenina

Comentario: Luis Montoya

Durante el incanato y todavía en la actualidad, la *wanka* es el canto religioso de melodía triste entonado principalmente durante las labores de la siembra y la cosecha. Por su carácter de acción ritual de agradecimiento a la naturaleza, se hace extensiva a otras expresiones, como por ejemplo en la construcción de casas en las comunidades campesinas del sur andino.

El *trigu wanka* es una canción de siembra que se cantaba hasta hace siete años, cuando todavía se sembraba trigo. La recogimos en la comunidad campesina de Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac. Su importancia radica en el hecho de que en la época en que la recogimos, ya no era interpretada por las mujeres de esta comunidad debido a que el trigo, a partir de 1980, ya no se sembraba; había sido sustituido por la cebada cervecera que la Maltería Cusco introdujo con fines industriales.

Doña Concepción Quispe, una anciana de 85 años, luego de cantar en compañía de sus familiares mujeres, nos explicó que esta canción se entonaba con acompañamiento de *quena* y *tinya*, aunque ya nadie se acordaba de hacerlo porque «la cebada cervecera se la llevan al Cusco y nosotros no podemos tomar cerveza porque no tenemos con qué comprarla, eso toman sólo los blancos».

La canción incluida es de autor anónimo y muy antigua. La recogimos en febrero de 1985.

12 - HARAWI DE SIEMBRA.- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en octubre de 1973. Voces femeninas.

Comentario: Juan M. Ossio

Harawi es un término que aparece consignado tanto en los vocabularios quechua y aymara como en otros documentos históricos de los siglos dieciséis y diecisiete. La acepción común que se le da es «*canción de indios a manera de endecha de cosas de amor*». Según González Holguín se trata de cantares sobre los hechos de otro, sobre



Harawi de siembra: Mujer cantando.

la memoria de los amados ausentes... «y ahora se ha recibido por cantares devotos y espirituales». De acuerdo a estas características se le ha tomado como expresión de un género lírico andino que contrasta con la épica de las gestas heroicas que se supone fueron cantadas por los educadores o *amautas* prehispánicos.

En la comunidad de Andamarca, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, se conoce como *harawi* a un género musical cantado exclusivamente por mujeres, particularmente ancianas, que se entona sólo en ocasión de la siembra ceremonial del maíz en las *lucrichacras* o terrenos particularmente valiosos. Esta actividad se lleva a cabo entre los meses de setiembre y octubre y no tiene parangón con ninguna de las otras que conforman el ciclo agrícola. La razón es que de los distintos productos que se cultivan en esta comunidad el maíz es el de mayor importancia. Su cultivo inicia el ciclo agrícola, luego de las elaboradas ceremonias en torno al agua que se practican en el mes de agosto, y es el que recibe la mayor atención en su cuidado. Para los lugareños esta planta representa el paradigma de la agricultura y de una vida social basada en el principio de reciprocidad. Se la concibe como un don de los dioses que puede ser cultivada ininterrumpidamente en un mismo terreno año tras año, y como un objeto ceremonial que no puede ser vendido. La semilla se transmite, por lo general, de madres a hijas o de suegras a nueras y se entrega ritualmente en un recipiente especial con ocasión del matrimonio.

La siembra ceremonial del maíz en Andamarca cuenta con numerosas etapas, algunas de ellas con acompañamientos musicales específicos. El *harawi* que hemos seleccionado en esta oportunidad fue entonado durante el momento del almuerzo o *doce*, que es el de mayor intensidad festiva. La ejecutante fue doña Carmen Flores Quillas, conocida también como *mama Carmina*, una tía lejana de la dueña del terreno que a la sazón debía contar con cerca de 70 años. El escenario fue uno de los múltiples andenes que decoran la ladera del sector Qaqatuna, ubicado en la banda oriental del río Negromayo.

Al entonar el *harawi*, *mama Carmina* estuvo acompañada de las exclamaciones de unas tres mujeres que también estaban emparentadas con la dueña del terreno. En cada caso toda emisión de sonido se hacía cubriéndose la boca con la mano. Como es usual en los cantos ejecutados por mujeres, la entonación que le imprimió *mama Carmina* a su *harawi* fue bastante aguda. La letra utilizada es propia de este género musical aunque se permiten algunas variaciones, fruto de la

creatividad del intérprete y del contexto en que se realiza la acción. El texto del *harawi* se presenta como una alocución de una madre a sus hijos y pueden distinguirse hasta dos partes. En la primera la madre se pregunta varias veces si acaso puede sobrevivir sólo con dinero. Además se lamenta del picaflor o *qenti* que no atiende a sus súplicas por buscar flores de huerta en huerta. El escenario donde se sitúa es referido con los términos de *lucrí* y *pata*, que aluden a un andén con valor ceremonial, y se introducen otros motivos simbólicos como San Isidro, Santa Isabel y San Mateo que constituyen las figuras paradigmáticas de la acción de sembrar. En la segunda parte la semilla de maíz ocupa la posición central. Se la representa como un objeto muypreciado que debe ser rodeado de cariño y de esmerados cuidados. Su valor es exaltado metafóricamente caracterizándolo como un arete o pendiente que debe ser acostado en una cuna de plata.

El *harawi* andamarquino es pues un canto a la siembra del maíz y como tal parece no estar alejado del sentido original que pudo tener este género musical. Aunque no contamos con argumentos muy sólidos al respecto, el hecho de que la raíz *hara* aparezca asociada con palabras quechuas como *harani*, que según González Holguín significa «*abrir surcos, o hazer hoyos para que se detenga el agua en lo sembrado*», es una indicación de tal posibilidad.

13 - MARCA DEL GANADO.- Recogido por Raúl R. Romero en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 25 de julio de 1985. Voz femenina y *tinya, llungur*.

Comentario: Gisela Cánepa K.

La *marca del ganado* o *herranza* es una de las varias ceremonias rituales de carácter familiar vinculadas a la actividad de pastoreo, cuyo objetivo principal es el de efectuar pagos al *wamani*, para propiciar la reproducción y salud del ganado. El *wamani*, dios tutelar andino, mora al interior de los cerros y es dueño y protector del ganado y de los pastos de los que éste se alimenta.

En términos generales, obviando las variantes locales, la ceremonia en su conjunto está compuesta de varias actividades rituales que consisten en *pagos* al *wamani*, cantos o *santiagos*, bailes y confección de pronósticos acerca del pastoreo en el año próximo. Todas estas actividades rituales se suceden en un orden preestablecido y exigen el cumplimiento de ciertas normas y actitudes cuya rigurosidad varía en fun-



*Marca del ganado (Huancavelica): "lectura" de las hojas de coca en la mesa.
Foto: Raúl R. Romero*

ción de las personas y del tipo de actividad específica. Para cada una de las actividades se designa a un responsable con el fin de asegurar su normal desarrollo. En la sierra central las principales actividades se realizan, por lo general, en la *víspera*, el 24 de julio, y en el *día central* el 25, fecha que coincide en el calendario cristiano con la celebración del apóstol Santiago. A pesar de la aparente identificación entre el *wamani* y Santiago, son los poderes del dios andino los que son invocados, hecho que refuerza la naturaleza autóctona de la ceremonia.

La *víspera* empieza en la tarde del 24. Después de haber concluido con los preparativos se empieza con la *velada*. El momento central de ésta tiene lugar alrededor de la *mesa*, que consiste en una manta extendida sobre la cual se ubican en un orden especial distintos objetos rituales (plantas, piedras en forma de animales o *illas*, hojas de coca, alcohol, etc.) y una imagen del apóstol Santiago que va al centro. Se empieza con el reparto de la coca: cada persona recibe un puñado de hojas del cual selecciona las mejores y las coloca como ofrenda sobre la *mesa*. Luego se cantan los *santiagos* o *herranzas* con el acompañamiento de las *tinyas*. La música es muy importante y está presente en todas las actividades

que se realizan en los días de la fiesta, existiendo tonadas especiales para cada una de las secuencias. Finalmente se hace un descanso en el que se bebe alcohol, se *chakcha* y se fuma. Estos tres momentos se suceden alternadamente tantas veces como sea necesario.

Luego de otras actividades, que incluyen premoniciones usando como material interpretativo algunos objetos de la *mesa*, empiezan las *visitas* que se hacen a otras familias o se reciben en la propia casa, siempre cantando, bailando, *chakchando* y bebiendo. En la madrugada se realiza el *luci-luci* que consiste en sacar a los animales de sus corrales y espantarlos hasta los lugares de pastoreo. De regreso se continúa con las *visitas* de casa en casa para que la gente salga y se formen las *pandillas* que recorren las calles cantando y bailando. En el día central se preparan todos los objetos necesarios para la *puesta de cintas* que se realiza a mediodía en los lugares de pastoreo. Una vez en el campo se repiten los rituales ante una *mesa*. Finalmente se procede a la marca, colocando cintas de colores en las orejas de los animales mientras las mujeres cantan acompañadas por la *tinya*, actividad que se prolonga hasta la puesta del sol. De regreso a la casa se invita comida, la primera desde el desayuno. Todos han bebido durante el día entero y así la fiesta va terminando a medida que los participantes son vencidos por el cansancio.

Este ejemplo presenta la *tonada del caballo*, cantada en casa de la familia de don Apolinario Hilario por una mujer con su *tinya* durante la marcación de los animales. Además interviene el *llungur*, instrumento de viento de aproximadamente tres metros de largo y de ejecución transversal, hecho de un tipo de madera llamada localmente *mamaq*.

14 - MARCA DEL GANADO.- Recogido por Raúl R. Romero en el distrito de Huancán, provincia de Huancayo, Junín, el 24 de julio de 1985. Voz femenina y *tinya*, *wak'rapuku* y violín.

Comentario: Raúl R. Romero

El canto seleccionado lleva por título *Rosarcha* y fue grabado durante la víspera del día central de la marca del ganado o *herranza*, mientras los participantes bailaban en la casa de uno de los vecinos del pueblo. Luego los propietarios del ganado y sus allegados continuarían sus *visitas* a distintas familias locales, hasta el amanecer.

Al día siguiente, luego del *luci-luci* que se efectúa de madrugada y del *coca-kintu*, se procede a la marcación de los animales propiamente

dicha. En Huancán, aunque las distintas etapas de la marca o *herranza* son las mismas que en otras regiones de la sierra central, la creencia en el *wamani* ha ido desapareciendo paulatinamente, al igual que en otros distritos de la llanura del valle del Mantaro. En las localidades de altura, sin embargo, esta creencia sigue vigente y es el elemento central en este ritual de fertilidad de los animales. Entre los instrumentos que acompañan al canto interviene el *wak'rapuku*, o trompeta de cuernos de vacuno.

15 - PIRKANSA.- Recogida por Raúl R. Romero y Manuel Ráez en el distrito de Huamankaka, provincia de Huancayo, Junín, el 6 de setiembre de 1985. *Pinkullo* y *tinya*.

Comentario: Gisela Cánepa K.

La *pirkansa* es una actividad festiva y familiar relacionada con la construcción de casa, en la que participa toda la familia, incluyendo parientes lejanos y vecinos. En las comunidades andinas más tradicionales la «riqueza» de un individuo se expresa principalmente por la cantidad y



Pirkansa: Ejecutante de Pinkullo y Tinya durante el trabajo. Foto: Raúl R. Romero.

calidad de sus relaciones interpersonales. Para construir una casa se apela precisamente a este tipo de relaciones. La capacidad de convocatoria a una *pirkansá* o cualquier otro tipo de actividad comunal es, por lo tanto, un índice del grado de riqueza y de integración de un individuo en su comunidad. La participación de los parientes y vecinos en este suceso asegura a la vez el reconocimiento social de la familia que vivirá en la nueva casa. En la mitología andina encontramos que Huatiakuri, hijo del dios Pariaqaqa, es desafiado por su cuñado rico justamente a construir la mejor casa en el menor tiempo posible.

La *pirkansá* es sólo una de las etapas en lo que se refiere a la construcción de la casa, un proceso en el que cada uno de los pasos tecnológicos –preparación del adobe, levantamiento de las paredes, colocación del techo– está ritualizado. La *pirkansá* se refiere específicamente al levantamiento de las paredes de la casa, trabajo que se realiza de manera colectiva. En vez de pago, los participantes reciben comida y chicha, teniendo además la seguridad de contar con el mismo tipo de ayuda cuando tengan que hacer su propia casa.

El trabajo se realiza al compás de tonadas ejecutadas con *pinkullo* (flauta de pico de tres orificios) y *tinya* (tambor), y de cantos de las mujeres que marcan cada una de sus partes. Así, hay tonadas como el *Allu-Parte* que oímos en esta selección y que se toca para reunir a todas las familias; los *Adoberos*, que acompaña a los hombres que llevan los adobes al compás de la música; y la *Morenada*, que se toca en los descansos, durante los cuales las mujeres sirven comida y chicha.

16 - WAYLLI (*haylli* o canto del traslado de los adobes).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en 1973. Voces masculinas.

Comentario: Juan M. Ossio

El nombre de este canto se deriva de la exclamación colectiva con que los participantes en el traslado de los adobes para la construcción de una casa responden a las coplas que sucesivamente inventa un cantor. El término utilizado es reminiscente de *haylli* que, al igual que *harawi*, designa también a un género musical de honda raigambre andina. Sin embargo, la acepción que se le da es muy distinta a la anterior. En este caso no es el de una endecha amorosa sino el de una canción triunfal. Para fray Domingo de Santo Tomás *hayllini* o *atini* significaba capturar a otro. Para el Anónimo de 1586 este mismo término es traducido como

«*triumphar de los enemigos, cantar de triunfo, cantar así quando barbechan, o en fiestas particulares*».

El *waylli* andamarquino tiene un carácter festivo, jocosos y triunfal. Se mantuvo en vigencia, asociado con el traslado de adobes, hasta la década de los 60. Posteriormente tan sólo ha quedado en el recuerdo de algunos viejos como Cornelio Tito, quien tuvo la gentileza de revivírmelo por el año de 1973 cuando hacía mi trabajo de campo.

Como se podrá apreciar, el estilo que encierra no es diferente al *cinta apay*, que también se reproduce en este volumen, y menos al *aqó* con que se acompaña el traslado a la casa, en las espaldas de los yernos o de los compadres, de los dueños de un terreno maicero sembrado ceremonialmente. En todos estos casos la nota común es la improvisación de una copla por un cantor imaginativo y experimentado, la cual es respondida por una exclamación que profieren los acompañantes. Las diferencias entre estos tres estilos se advierten principalmente en el tipo de exclamación utilizada, en la entonación y estilo de la copla, y en el género y número de los intérpretes de esta última. Así, el canto del traslado de adobes y aquel que se asocia con la movilización de los dueños de un terreno maicero sembrado ritualmente se distinguen tan sólo en que el primero utiliza la expresión *¡Oh waylli!*, como exclamación, y el segundo *¡aqó!* Aparte de este detalle tienen en común el uso de coplas, formalmente semejantes, improvisadas exclusivamente por varones, y el compartir una misma entonación. Por el contrario, las coplas del *cinta apay* son interpretadas únicamente por mujeres. Además, es posible apreciar que cuentan con una entonación diferente y que contrastan marcadamente con las anteriores en su falta de improvisación que es, a la vez, consecuencia de una ejecución colectiva.

En la comunidad de Andamarca, como en muchos otros lugares de la sierra, el adobe es el material de construcción más usado para el levantamiento de los muros de una casa. Su elaboración supone un conjunto de procedimientos técnicos, entre los que destaca la selección de una tierra de calidad cuyos yacimientos están por lo general distantes de la sede en que se levantará el edificio. Allí se reúnen los parientes y allegados del propietario de la futura casa, una vez que las actividades de la cosecha han concluido y, bajo el estímulo de los vínculos de reciprocidad, dedican varios días a la preparación de los adobes. La ausencia de lluvias y la intensidad del calor, que caracterizan a este período, abrevian el secado de estos materiales y pronto quedan disponibles para ser transportados a su destino final. Hoy, los más pudientes efec-

túan el traslado en el día con el apoyo de un camión, otros se valen de caballos, mulas o burros y muy pocos de las espaldas de otros congéneres. Sin embargo, en el pasado, este último medio de transporte fue el más usado. Las razones para ello no fueron meramente utilitarias, pues en aquel entonces también se disponía de bestias de carga. A la par debieron coexistir razones sociales y ceremoniales que antepusieron la solidaridad social y los vínculos de reciprocidad a consideraciones meramente pragmáticas. Según se me refirió, esta actividad fue bastante solemne aunque muy fatigosa por el excesivo peso que se debía llevar a cuestras. Para que les fuese más soportable lo hacían de noche y de acuerdo a un orden preestablecido que transformaba la dureza de la tarea en jolgorio. En el logro de esto último, el *waylli* debió cumplir un rol destacado impregnando de marcialidad y alegría al grupo de cargadores que en hilera, y con el improvisador de coplas a la cabeza portando una bandera peruana, se desplazaban de un extremo a otro.

17 - CINTA APAY (obsequio de cintas en el ritual del techado de la casa o *wasichacuy*).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, el 6 de setiembre de 1973. Voces femeninas, arpa y violín.

Comentario: Juan M. Ossio

La casa en el mundo andino es la expresión más concreta de la consolidación de una familia. Toda pareja unida en matrimonio aspira a independizarse lo más rápidamente posible de la unidad doméstica de sus padres para crear un espacio autónomo que les dé presencia y continuidad en el seno de su grupo social. El proceso de creación de este espacio es lento. Se inicia con la fabricación de los adobes y se culmina con la colocación del techo, cuyo rol es cerrar un espacio al cual se le otorga un profundo valor social. De aquí que se le conceda gran importancia a esta parte de la casa y su terminación está rodeada de un complejo ceremonial que aparece atestiguado con frecuencia en la documentación histórica de los siglos dieciséis y diecisiete. Además, la posición que ocupa en este espacio contribuye a darle un mayor realce pues lo hace homologable a la bóveda celeste y a las montañas que actúan como dioses tutelares de los pobladores de los valles. Al igual que aquéllas, el techo es también un lugar apropiado para la colocación de cruces.

En la comunidad de Andamarca el acto culminante de todo *wasichacuy* es la instalación de las cruces en la parte exterior y más alta del techo. Éstas son recibidas por los dueños de la casa de manos de sus compadres cuyo atributo es realizar estos obsequios, como custodios de la moral y religión que regirá la vida de la nueva morada. La instalación propiamente dicha la desempeñan los yernos (reales o clasificatorios) de los propietarios.

Además de las cruces, otra atribución de los compadres en esta oportunidad es regalar cintas de colores a los dueños de la nueva morada. Dado el carácter solemne del vínculo que une a estos personajes y el tipo de uso que se le dará a este obsequio, el acto de la entrega es rodeado de un elaborado ceremonial, donde el canto conocido como *cinta apay* juega un papel descollante.

El fin último de las cintas es la confección del *puyto* o trenzado, que cual sucesión de motivos romboidales quedará decorando la parte central del techo interior, del mismo modo en que las cruces ornamentan la parte exterior. Por la posición que ocupa y la configuración que adopta se podría decir que el motivo originado por las cintas es equivalente a la cruz. Pero se trata de una cruz que encierra como idea central el trenzado, una imagen andina recurrente que alude a la recreación del orden social a través de la conjunción de principios opuestos y complementarios. De aquí que un detalle relevante en todo *wasichacuy* andamarquino consista en amarrar dos cintas del centro de una viga principal de la casa (o *mayu*), cuidando que queden descolgadas cuatro extremidades. Éstas son cogidas alternativamente por todos los participantes quienes, organizándose en grupos de dos parejas, trenzan y destrenzan las cintas durante toda la noche, al ritmo de un género musical que es exclusivo de este contexto. Una vez que todos los acompañantes han cumplido con este objetivo, las cintas son dispuestas en el techo de la manera que describimos anteriormente. Como ocurre con las cruces, cuya colocación marca el momento culminante de todo este ritual, nuevamente los yernos serán los encargados de cumplir esta tarea. De aquí en adelante la casa podrá ser habitada gracias al esfuerzo colectivo de los miembros del *ayllu* que ha permitido la socialización de este nuevo espacio.

El *cinta apay* está conformado por coplas, entonadas colectivamente por mujeres con el acompañamiento de arpa y violín, y que son respondidas por todos los acompañantes con la exclamación *¡aqó!* En ellas se alude al esfuerzo que le ha demandado al compadre conseguir el obse-

quío y al deseo de no ser rechazado. Se trata de textos bastante reiterativos donde a cada momento se invoca al compadre y a la comadre.

18 - WASI WANKA.- Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femeninas.

Comentario: Luis Montoya

Es la expresión más representativa de la reciprocidad y el trabajo colectivo del mundo andino que en pleno siglo veinte sigue teniendo vigencia.

En la comunidad campesina de Q'ochapata, donde recogimos esta hermosa y profunda canción, la acción de construir una casa es todo un ceremonial que empieza desde la excavación de los cimientos hasta el techado final.

Estas dos estrofas corresponden al momento en que la casa ha sido terminada. Y la invocación de los dueños al haber alcanzado este caro anhelo se expresa en la profundidad de su contenido, cuando doña Concepción Quispe cantó: «árbol de cedro / inclínate un poco, / ofréce-me tu sombra / mientras permanezca aquí».

La casa andina siempre tiene que estar si no cerca, muy próxima a un árbol, de ahí su referencia e invocación. El árbol no sólo da sombra sino que es vida.

Esta *wanka* corresponde a un piso ecológico distinto al de altura y es una canción muy antigua y anónima que se canta con acompañamiento de *quena* y *tinya*.

DISCO II

MÚSICA Y DANZAS

1 - LOS NEGRITOS.- Recogida por Josafat Roel Pineda de músicos del departamento de Huánuco en 1966. Banda de música.

Comentario: Mildred Merino de Zela

Los Negritos de Huánuco constituye una de las danzas más conocidas y gustadas por el pueblo huanuqueño. Es, asimismo, una de las piezas coreográficas peruanas que ha motivado más comentarios y escritos de diversos estudiosos, entre ellos Javier Pulgar Vidal, Esteban Pavletich, Nicolás Vizcaya M. y Rosa Alarco.

Una de las diferentes versiones acerca de su origen cuenta que los «nobles y generosos» patrones coloniales «levantaban» la esclavitud de sus negros durante la semana del Niño (24 de diciembre a Pascua de Reyes). Los sacerdotes al verlos deambular buscando alimentos optaron por reunirlos en cuadrillas para visitar el nacimiento de las iglesias y casas principales y venerarlo con bailes y canciones, práctica por la que recibían comida y bebida.

Afirmada la costumbre, los mayordomos de la fiesta eran contratados con anticipación, previendo todas sus necesidades.

Iniciada la época republicana las familias señoriales «vinieron a menos», por lo que los esclavos negros fueron disminuyendo en número y consecuentemente las cuadrillas vieron reducido el número de sus integrantes.

Ante esa circunstancia los mayordomos o devotos del Niño cuentan con la aquiescencia de jóvenes mestizos, quienes cubriéndose el rostro con máscaras de cuero teñidas de negro, aceptan incorporarse a las cuadrillas. Con los años, dichas comparsas estarán enteramente integradas por mestizos, y se fue olvidando el origen religioso de la danza.

En la actualidad la danza cuenta con los siguientes personajes: dos *caporales* o *guiadores*, figuras principales que vestidos de lujoso *cotón*, *chicotillo* y una *campanilla* que acompaña sus movimientos, inician las mudanzas que luego ejecutarán los *diez negros de pampa*. El *turco* y la *dama* (ésta es la única figura femenina de la cuadrilla aunque se trata de un hombre disfrazado) representan a los antiguos negreros, y fueron

incorporados a la danza al ser liberados los negros por Castilla. El *viejo gorrochano*, singular personaje de aquella época inicial, perennizado en el ridículo. Finalmente, el *curuchano* de viejo traje de etiqueta, joroba y matraca, que rememoraba el dominio español.

Es extraordinario el ingenio popular para sancionar a sus tiranos y a sus héroes: mientras la pareja ya mencionada se crea al abolirse la esclavitud a comienzos de la República, otros dos personajes, los *abanderados*, que llevan las banderas peruana y argentina, reverencian a San Martín y a su patria, la nación hermana. Se dice que en su coreografía tratan de representar una función tutelar.

El desarrollo de la danza comprende las *mudanzas*, que representan el sufrimiento, la opresión y la liberación de los negros, y la *adoración*. Los acompaña la banda de música en cuyas tonadas algunos dicen reconocer la melodía negra, recreada, mientras otros sostienen su carácter netamente indígena y mestizo.

El baile finaliza con la canción que entonan los *negros* al Niño Jesús.

2 - LOS NEGRITOS.- Recogida por José María Arguedas de músicos de la provincia de Andahuaylas, Apurímac, entre 1960 y 1963. Violín, tambor, bombo y campanilla.

Comentario: Mildred Merino de Zela

Los Negritos de Andahuaylas, mimo navideño, integra el gran ciclo de danzas panperuanas con que el hombre andino testimonia la presencia de aquel ser de tez morena que trajo el español a nuestro territorio desde los primeros momentos de la conquista.

Esclavo en las labores del campo *entre cañaverales y trapiches*, en los obrajes y la residencia de los amos, dejó en la danza la impronta de su ritmo, agilidad y alegría, y en la estructura de la misma, el acontecer de su vida en tierras peruanas.

Extrañamente, en la cuadrilla de *negritos* de Andahuaylas, que goza de extraordinario prestigio por la belleza y colorido de su presentación no participan negros, sólo se conserva el nombre.

La música que escuchamos corresponde a la *marcha* o comienzo de la danza. La coreografía proseguirá con la *adoración* del Niño recién nacido; los *negritos*, ejecución de las pruebas y malabares; y el *baile*.

- 3 - LOS NEGRITOS.- Recogido por Elisabeth den Otter en el distrito y provincia de Carhuaz, Ancash, el 1º de octubre de 1981. Arpa, violines, clarinete, trompeta con sordina.

Comentario: Elisabeth den Otter

La música de *los Negritos* se grabó durante la *octava* de la fiesta patronal de Nuestra Señora de las Mercedes.

El grupo está formado por nueve danzantes y un *auqui*, hombre disfrazado de toro que abre el camino, acompañados por un arpa, dos violines, un clarinete y una trompeta con sordina. Los danzantes llevan camisas blancas con puños de cintas coloradas, pantalones y chalecos negros bordados, y pañuelos colorados en la espalda. En la cabeza llevan una máscara de cuero negro y un sombrero de paja natural con una corona de flores artificiales y cintas coloradas por atrás. En la mano llevan un chicote con una campanilla.

Tanto el grupo de *los Negritos*, como el de *los Antihuanquillas*, concurren más frecuentemente a la *octava* de la fiesta que al día central. En 1981 se presentaron cuatro grupos para el día central (entre ellos el grupo de *Antihuanquillas*), y dieciocho grupos en la *octava* (entre ellos dos grupos de *Antihuanquillas* y el grupo de *Negritos*). Los grupos están integrados por campesinos quechuas. Los danzantes generalmente vienen del mismo pueblo y bailan por devoción a la Virgen; los mayordomos les dan casa y comida. Los músicos son contratados por los mayordomos para acompañarlos. En la mañana los grupos bajan de los pueblos alrededor de Carhuaz o vienen de pueblos más alejados, como Huaraz y Caraz. Luego van a la iglesia para saludar a la Virgen con música y danza; después bailan en la plaza, hasta el momento de acompañarla en la procesión que dura toda la tarde. Durante el saludo, la procesión y la despedida la música es religiosa. Las melodías son pentatónicas, con excepción de la música de danza de *los Negritos* que es diatónica. El ritmo es sencillo: un corto motivo que se repite a voluntad.

- 4 - LOS ANTIHUANQUILLAS.- Recogido por Elisabeth den Otter en el distrito y provincia de Carhuaz, Ancash, el 23 de setiembre de 1981. Arpa y violines.

Comentario: Elisabeth den Otter

El grupo de *los Antihuanquillas* fue grabado en la víspera de la fiesta de Nuestra Señora de las Mercedes.



Danza de Antihuanquillas. Foto: Elisabeth den Otter.

El grupo está integrado por catorce danzantes, acompañados por un arpa andina y dos violines. Los danzantes se visten de pantalones, camisas y pequeños ponchos de color claro. En la cabeza llevan una monterilla de cartón adornada con imágenes de santos, cruces, etc. Las monterillas van provistas de plumas coloradas y trenzas de pelo. Algunos danzantes llevan lentes oscuros. Debajo de sus pantalones llevan cascabeles de frutas secas y en la mano portan un bastón de ritmo con flores artificiales, cintas y cascabeles de metal, que golpean contra un pequeño escudo de metal (se escucha la procesión, banda y cohetes).

- 5 - LOS SHAQSHAS.- Recogido por Elisabeth den Otter en Huanchuy, distrito y provincia de Yungay, Ancash, el 12 de febrero de 1981. Violín, *tinyas* y *chiskas*.

Comentario: Elisabeth den Otter

La música de *los Shaqshas* se grabó durante la fiesta patronal de la Virgen de Lourdes.



*Danzas de los Shaqshas:
Personaje llamado El Campero
que dirige los movimientos de la
danza. Foto: Elisabeth den
Otter.*

El grupo consta de once danzantes, acompañados por un violín, dos pequeños tambores (*tinyas*) y dos flautas (*chiskas*). El director del grupo anuncia la música, tocada para despedirse de la Virgen; *los Shaqshas* cantan y sacuden sus cascabeles. Los danzantes van vestidos con camisas y pantalones de colores claros y coronas con pequeños espejos y plumas coloradas por delante, con cintas coloradas y pelo largo en la espalda. En sus pechos llevan cintas cruzadas blancas y rojas, los colores de la bandera peruana. Atados a sus piernas llevan cascabeles de frutas secas (*shaqapas*), y en la mano tienen un chicote. Algunos usan máscaras de metal fino, de una cara rosada con ojos azules y barba negra.

6 - LOS CHUNCHOS.- Recogido por José María Arguedas de músicos del distrito de Huaros, provincia de Canta, Lima, entre 1960 y 1963. Arpa y flauta.

Comentario: Mildred Merino de Zela

Aunque decir Lima se entienda como referencia a un lugar costero, de cultura criolla, Lima provincia no constituye sino una de las tres provincias costeñas entre las siete que componen el departamento de Lima, y la quinta en extensión, seguida de la provincia andina de Canta, cuyo

distrito de Huaros queda aproximadamente a 3,000 msnm en el límite con Junín.

Los Chunchos es una danza bastante extendida en el país, con diferentes nombres. Sin embargo, ésta es una de las pocas en que los ejecutantes son varones y mujeres; generalmente es exclusiva de hombres.

Su origen correspondería a una de las siguientes causas: a la concepción que tiene el hombre andino del selvícola, al *registro oficial* coreográfico de alguna expedición quechua prehispánica a la amazonía; o al recuerdo que guarda la memoria colectiva de algún enfrentamiento o incursión de tribus selvícolas a los poblados andinos.

Quisiera anotar que, curiosamente, el término *chuncho* que se conserva para estas danzas, corresponde al nombre que le daban los costeños a los habitantes de la selva (a la que también anteriormente se denominaba *montaña*).

La versión de *los Chunchos* del distrito de Huaros es de danza mixta; consta de cuatro *mudanzas*: la primera, entrada o pasacalle; la segunda, pasada de brazos; la tercera, juego de palos (lanzas); y finalmente, el zapateo. Se presenta en las fiestas del Señor de los Milagros y de San Francisco de Asís, según anuncia en su grabación José María Arguedas.



Danza de los Chunchos, Cajamarca. Foto: Raúl R. Romero

- 7 - LOS CHUNCHOS.- Recogido por Raúl R. Romero, Leo Casas Roque y Gisela Cánepa Koch en el distrito de Llacanora, provincia y departamento de Cajamarca, el 24 de junio de 1987. Clarín, flauta y *caja*.

Comentario: Raúl R. Romero

La danza de *los Chunchos* está ampliamente difundida en la provincia de Cajamarca. Los personajes representados en la danza son los nativos de la selva, los mismos que con variantes en la vestimenta, coreografía y acompañamiento musical son reactualizados en distintas partes de los Andes peruanos.

El ejemplo seleccionado en esta antología se obtuvo durante la fiesta de San Juan en Llacanora, a la que habían asistido dos grupos de *Chunchos*. Éstos se caracterizan por su vestimenta completamente blanca, el uso de pañuelos de distintos colores en sus cabezas, y por los cascabeles o *maichiles* que llevan atados a sus piernas. En cada grupo de *Chunchos* participa además un personaje llamado *negrito*, que con su látigo y máscara negra abre paso a los danzantes, sin perder por eso su carácter humorístico. Asimismo, toma parte el personaje del *cachaco*, con uniforme militar, que al decir de los asistentes personifica al licenciado del ejército.

La danza y la música de *los Chunchos* en Cajamarca comprende varias partes o secciones, como el *alabado*, con que se inicia en la madrugada la reunión de los distintos grupos de *Chunchos* con sus respectivos *capataces*; el *kishke*; la *apachilla*; la *procesión*; el tema de los *negros*, relativo al personaje aludido; y por último la *despedida*, como final de su presentación.

La música es interpretada por un número variable de ejecutantes del *clarín* (trompeta travesa) y de flauta y *caja*. La flauta (vertical de tres orificios) y la *caja* (tambor) son ejecutadas por un solo instrumentista.

- 8 - LOS QHAPAQ CHUNCHOS.- Recogido por Chalena Vásquez en el distrito y provincia de Paucartambo, Cusco, el 14-15 de julio de 1985. *Pitos*, tambor y bombo.

Comentario: Chalena Vásquez

Las danzas de *Chunchos* podrían formar un género musical en el Perú. Representan habitantes de la selva y, con variantes musicales y

coreográficas, se encuentran en casi todos los departamentos de la sierra peruana, desde Cajamarca hasta Puno: *K'ara chuncho*; *Wayri chuncho*, *Qhapaq chuncho* o simplemente *Chunchos*.

En Paucartambo, a 100 km al noreste de Cusco, se celebra todos los años en el mes de julio la fiesta de *Mamacha Carmen*, y en esta ocasión se presenta, junto con otras doce danzas, la *Qhapaq chuncho*, llamada años atrás *chuncho extranjero*.

Su vestuario con falda hasta la rodilla, bandas cruzadas al pecho, capa, paniza de plumas en la cabeza, y la lanza de madera de chonta llamada *antuta*, así como su carácter marcial y la coreografía de danza guerrera identificaría a los *Qhapaq chunchos* como los guerreros que, formando parte del ejército conquistador inca en sus afanes expansionistas, vencieron a los *collas* en más de una ocasión. Y este hecho también es representado en la *guerrilla* de la fiesta, batalla teatral en la que los *collas* siempre son vencidos por los *chunchos*.

Acompaña al grupo de danza, un conjunto musical formado por *pitos* (flautas transversas de madera), tambor y bombo, conocido también como *banda de guerra*, cuya presencia es de suma importancia en las comunidades campesinas de Paucartambo.



Danza de los Qapaq Chunchos: Escena de la Coronación. Foto: Addie Barandiarán.

Las partes o *mudanzas* de la danza *Qhapaq chuncho* son: pasacalle, mudanza, chontakiro, balance, segunda mudanza, segundo chontakiro, camarón con cola, kacharpari.

En esta antología se presenta el pasacalle de los *Qhapaq chunchos* y una corta pieza musical llamada *alabado* que se ofrece como saludo a la Virgen del Carmen y a otras divinidades católicas o nativas.

9 - LA DIABLADA.- Recogida por Josafat Roel Pineda en la ciudad de Puno en febrero de 1967. Banda de música.

Comentario: Mildred Merino de Zela.

Entre la inacabable multitud de danzas propias del departamento de Puno, es seguramente la *Diablada* la más espectacular y la de mayor variedad de personajes o figuras incrementadas en los últimos años.

Como devoción a la Virgen su inicio se pierde en la leyenda, pero se le atribuye a los mineros con un sentido mágico-religioso.

Su origen coreográfico parece remontarse a las técnicas catequistas de los misioneros españoles en la región del Collao, en el sentido de desenvolver como teatro religioso la doctrina cristiana: se narra la lucha entre el *Arcángel* y *Lucifer*, uno y múltiple en los *caporales* de suntuosa capa de terciopelo recargada de pedrería e hilos de oro y plata cubiertos con desorbitantes cabezas ornadas de reptiles, cuernos y colmillos que aún parecen representar «los siete pecados capitales». Intervienen, también, los *diablos menores*, de petos y faldellines bordados, múltiples pañuelos y el infaltable latiguillo o enroscadas serpientes en la mano; la graciosa *china diabla*, único personaje femenino; el *viejo* de elegante y curioso traje de época; y numerosos animales, osos, muerte, calaveras, etc. El lujo y colorido del vestuario lo incluye dentro de los denominados *trajes de luces*, orgullo de los mestizos y mengua de su economía por el alto costo de su propiedad o alquiler.

Propia del sector aymara, se considera diferente de la *Diablada* boliviana, aunque ésta parece todavía ceñirse más a su antigua estructura teatral, sobre la que se han escrito diversas obras.

Danza colectiva, masculina, de predominancia gimnástica, continúa siendo un ferviente homenaje a la *Mamita Candelaria* en su fiesta patronal

del 2 de febrero (danzas del campo) hasta su *octava* (danzas de los barrios ciudadanos).

Las comparsas o grupos de danzarines bailan jubilosos, ágiles e incansables, acompañados por bandas de música aunque algunas, como la famosa «Diablada de Mañazo», prefieren el compás de las zampoñas, por un encomiable mayor apego a la tradición.

Para tener una mejor idea de la profusión de agrupaciones que tributan este homenaje, mencionemos que en 1984 se presentaron en la ciudad de Puno las *Diabladas* de los barrios Porteño, Huajsapata, Bellavista, Victoria, Huáscar, Independencia y Azoguini.

Como dijo José María Arguedas, en Puno todos danzan: magistrados, profesionales y empleados, maestros y alumnos, quechuas, aymaras y, como denominan otros, «la cholada».

10 - LOS CHIRIGUANOS.- Recogido por Thomas Turino en el distrito y provincia de Huancané, Puno, el 3 de mayo de 1985. *Chiriguano*s (flautas de pan).

Comentario: Thomas Turino

El término *chiriguano* se refiere a una tradición específica de la flauta de pan interpretada por los campesinos aymara en y alrededor del pueblo de Huancané, Puno, cada 3 de mayo durante la Fiesta de la Cruz. El término se refiere tanto al instrumento como al género musical y coreográfico ejecutado. Se utilizan tres tamaños de flautas de pan de doble fila, ejecutadas en octavas paralelas. La flauta de pan más larga mide aproximadamente un metro de largo, la de tamaño intermedio mide la mitad, y la menor un cuarto.

Como muchas tradiciones indígenas de la flauta de pan, las dos filas de un instrumento (cada una con notas alternadas de una escala) son divididas entre dos ejecutantes y la melodía es ejecutada en *hoquetus* o de modo entrelazado.

Un grupo de flauta de pan tipo *chiriguano* puede llegar a tener de 50 a 60 ejecutantes. De acuerdo a los aymaras, un grupo de *chiriguano*s es considerado completo sólo si está compuesto de dos subgrupos, cada uno de los cuales representa una comunidad vecina distinta. Los dos subgrupos interpretan interpretan simultáneamente sus melodías particulares en una especie de contrapunto, mientras caminan juntos dentro

de un mismo grupo extenso. La similitud de las tonadas da la impresión de que los dos grupos están interpretando en forma de *canon*, pero en realidad las melodías son diferentes. La interacción entre los dos subgrupos dentro del conjunto toma la forma de una competencia musical, en donde cada unidad comunitaria trata de ejecutar su melodía a mayor volumen que la otra, para dominar al interior del grupo en su totalidad. Esta organización explícitamente binaria del grupo de los *chiriguano*s, y la competencia musical manifestada entre las dos mitades está relacionada con los patrones organizativos de la sociedad andina: *i.e.* comparando los rasgos de las oposiciones binarias con el hecho de que las dos mitades son estructuralmente necesarias para completar el todo.

11. -LOS CHOQELA.- Recogido por Enrique Cuentas Ormachea en el distrito de Acora, provincia y departamento de Puno, en 1960. Voces femeninas y masculinas, *quenas* y tamboriles.

Comentario: Enrique Cuentas Ormachea

Choqela es una danza ritual del sector aymara del departamento de Puno, que se interpreta al compás de una melodía ejecutada en instru-



Danzantes de Choqela. Foto: colección Enrique Cuentas Ormachea.

mentos aerófonos o de viento, de forma tubular, denominados *quenás de choqela*, con cinco agujeros delante y uno detrás, que emiten un sonido agudo con cierto acento melancólico, cuya melodía resulta algo monótona para el oído occidental. El ritmo lo marcan unos tamboriles de un diámetro aproximado de 30 cm que tocan los *k'usillos*, personajes que integran la danza junto con los *wari-weraqocha*, la *awicha*, los *choqela*, los *qmaqe* y los *lloqalla*.

La música acompaña a una danza en la que el momento más importante es un rito mágico en homenaje a los *achachilas* o espíritus de los cerros más altos, que se consideran dioses tutelares de la comunidad.

La música está en relación a los cinco momentos de la danza que se suceden sin solución de continuidad y que son: el *saludo*, la *ofrenda*, la *haima* o *jaimado*, la *pascana* y la *taquina*.

En el trozo musical que escuchamos se ha insertado el canto o *haima*, llamado también *jaimado*, que acompaña al rito y que es entonado por un coro femenino, en el que una o dos de las más ancianas dan la voz inicial de cada verso, por ser quienes conocen mejor el orden de los versos que deben entonarse sin alteración alguna para no atentar contra el propósito de conseguir la protección del *achachila*. Éste se invoca para que defienda al *choqela* mientras integra el *chaco* o caza colectiva de animales que aumenten el rebaño, y para que también propicie el incremento del ganado o la obtención de una buena cosecha. El canto o *haima* es el relato del viaje del *choqela* desde que sale de la comunidad para intervenir en el *chaco* hasta que retorna, describiendo los padecimientos y peripecias que sufre. Anotemos que el *chaco* es la caza colectiva practicada desde la época precolombina por las comunidades altoandinas dedicadas a la cría del ganado y que tiene relación únicamente con el ganado nativo (camélidos).

Uno de los músicos hace de director del canto por lo que al final de cada estrofa remata tocando su quena, momento en que intervienen los *choqelas* con risas sardónicas que sugieren la respuesta de los *achachilas* al relato e invocación contenidos en el canto, en el que se emplea el idioma nativo aymara.

La danza *choqela* sirve para probar que el espíritu aymara se aferra a una dimensión mágico-religiosa muy peculiar, por medio de la cual el sujeto se pone en comunicación con la naturaleza y con los poderes que guarda y que le permiten la supervivencia de un aspecto tradicional de su cultura.

12 - DANZA DE TIJERAS.- Recogida por Raúl R. Romero en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 7 de setiembre de 1985. Violín, arpa y tijeras.

Comentario: Gisela Cánepa K.

El área de difusión de la *Danza de tijeras* abarca exclusivamente la región chanka (que corresponde a los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac).

En lo que se refiere a la danza misma, ésta es una sucesión de secuencias coreográficas de naturaleza competitiva en donde los danzantes bailan en contrapunto, concluyendo en pruebas de magia y faquirismo denominadas *pasta*. Cada paso coreográfico tiene un nombre específico y le corresponde una tonada especial que por lo general lleva el mismo nombre. Las dos tonadas aquí seleccionadas, grabadas días antes de la fiesta, corresponden al *pasacalle*, que se toca cuando los grupos de músicos y danzantes caminan por las calles dirigiéndose a la plaza. Los ejecutantes son Urbano Gabriel (violín), Nemesio Torres (arpa) y Víctor Gabriel (tijeras). A cada día de la fiesta corresponden también pasos coreográficos específicos, así como trajes diferentes.



Danza de Tijeras, Tayacaja, Huancavelica. Foto: Raúl R. Romero.

Según las creencias es a través del danzante de tijeras, quien ha hecho un pacto con el diablo, que baila el diablo mismo. Es éste el que permite que el danzante ejecute las difíciles pruebas de magia y faquirismo. Pero no se trata de un pacto con el diablo conocido por el hombre occidental; es un diablo que debe ser entendido en términos andinos: una fuerza ambigua identificada con el *wamani*, las *huacas* y los *puquiales*, todas fuerzas fertilizadoras, pero que son a la vez peligrosas y temidas. El danzante tiene que cumplir, pues, con una serie de obligaciones rituales para mantener su buena relación con las divinidades, las cuales forman parte de lo que es la *Danza de tijeras* como totalidad. El danzante de tijeras es visto en la comunidad con temor y admiración a la vez. No es un individuo cualquiera; por momentos es un marginal, se le entierra, contra la costumbre, boca abajo y se le conoce por un apodo. Pero, al mismo tiempo, es el que con su fama representa y da prestigio a su comunidad. Esta dualidad del danzante se manifiesta en muchos otros elementos como son el carácter competitivo de la danza y la oposición complementaria de las tijeras que simbolizan lo femenino y lo masculino.

La belleza de la coreografía, música y vestimenta de la *Danza de tijeras* hacen de ella un verdadero espectáculo, sin embargo, a diferencia de lo que esto significa para el mundo urbano, para el mundo andino toda la complejidad de la danza, el orden y combinación de cada uno de sus elementos no corresponden únicamente a una estructura formal de valor estético, sino a una estructura conceptual profundamente marcada por valores andinos vinculados a la cosmovisión, a los dioses y a la relación con las fuerzas de la naturaleza del hombre de los Andes.

CANCIONES DE CARNAVAL

13 - CARNAVAL NOVILLADA.- Recogido por Enrique Cuentas Ormachea en el distrito de Acora, provincia y departamento de Puno, en 1960. Voces femeninas y masculinas, *pinquillos*, tambores y *pututos*.

Comentario: Enrique Cuentas Ormachea

Muchas de las danzas pastoriles o eglógicas propiciatorias de la relación amorosa entre los jóvenes campesinos del departamento de Puno coinciden con los festejos de Carnaval. La celebración del Carnaval, derivada de las antiguas saturnales romanas, llegó al Perú con los es-

pañoles. Esta costumbre popular europea, al importarse a nuestro país, resultó amalgamándose con las ceremonias y fiestas de contenido agrícola y pecuario que se practicaban, en forma coincidente, en la misma época de festejos del Carnaval.

Tal ocurre en el departamento de Puno. La celebración del Carnaval coincide con el florecimiento de las chacras que anuncian cosechas óptimas, con el incremento del ganado y con un *hábito genésico* que vibra en el ambiente y que impulsa a los jóvenes al conocimiento mutuo. Por eso surgen manifestaciones musicales y dancísticas que expresan un estado eufórico, una alegría contagiante, como homenaje a la fecundidad de la Pachamama o Madre Tierra.

La versión aquí registrada corresponde a una de esas manifestaciones de regocijo del sector campesino de la estancia Santa Rosa, de la comunidad Qollana Soqa, del distrito de Acora, de la provincia y departamento de Puno.

Se denomina *Camaval Novillada* o simplemente *Novillada* y se ejecuta en *pinquillos*, instrumentos aerófonos tubulares con la parte superior de la embocadura que se estrecha por un tapón de madera en forma de pico, dando paso a un conducto plano por el que se sopla, con cinco agujeros delanteros y uno trasero que interpretan la melodía, acompañada con tambores y con el tarareo de las danzarinas que integran la comparsa, algunos gritos guturales de los varones que las acompañan en la danza así como de otros que hacen sonar de vez en vez *pututos* de cuerno de res que dan un sonido alto y otros de *concha* que producen un sonido más bajo.

El nombre de la danza tiene relación con el incremento del ganado, especialmente del vacuno.

14 - CARNAVAL DE ANDAHUAYLAS.- Recogido por José María Arguedas de músicos de la provincia de Andahuaylas, Apurímac, entre 1960 y 1963. Voces femeninas, flauta y tambor.

Comentario: Mildred Merino de Zela

En palabras de José María Arguedas: «las fechas del Carnaval correspondieron al tiempo del *pok'oy* antiguo (el tiempo de las lluvias que fecundizan), tiempo de importantes celebraciones. Eso explica el hecho de que el carnaval se festeje en toda la sierra peruana con una música exclusiva, característica y jubilosa».

Asociado a la fecundidad del amor, jóvenes –mujeres y mozos– bailan en ruedas diferenciadas y cantan con singular euforia, ellas en voz aguda en un estilo que recuerda melodías ancestrales, mientras el hombre marca el juego con sus vertiginosos giros concéntricos y opuestos en que ambas rondas, al acercarse y alejarse, entretejen un ingenuo artificio amoroso.

15 - CARNAVAL DE Q'OCHAPATA.- Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femeninas y *quena*.

Comentario: Luis Montoya

El *Carnaval* que hoy conocemos no es el mismo que el *puqllay* inca, fiesta de la fecundidad de la tierra, los animales y el hombre. Todavía se le conoce en los Andes del sur como *puqllay*, genéricamente juego.

El *Carnaval* seleccionado pertenece a una serie de letras que cada año se cantan y están registradas dentro de nuestro libro *La sangre de los cerros-Urqukunapa Yawarnin* (Lima, Cepes-Mosca Azul-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987) con el nombre de «*Suray Suray pampachapi*» - «En la pampita de Suray Suray» (*Puqllay-Carnaval*), perteneciente a la comunidad de Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac.

Es un *Carnaval* muy antiguo que fue posible rescatar gracias al acompañamiento del colega antropólogo Nicanor Mellano Cajigas, quien lo ejecutó en su *quena*, permitiendo de esta manera que las mujeres de la comunidad de Q'ochapata lo entonaran.

Como todo *Carnaval* indio de altura es dialogado. La versión que registramos en febrero de 1985 incluye los versos que cantan los hombres y las mujeres; pero por ausencia de los varones que se encontraban en sus labores agrícolas, ellas cantaron solas. No pudimos encontrar la *tinya* para que la versión fuera completa.

Sus versos expresan la picardía andina, directamente relacionada con la iniciación sexual de hombres y mujeres jóvenes. El *puqllay* o *Carnaval* indio es patrimonio único de los solteros. Es una canción anónima y muy antigua.

16 - CARNAVAL DE CANAS.- Recogido por Thomas Turino en el distrito de Layo, provincia de Canas, Cusco, en febrero de 1982. Voces femeninas y masculinas, *pinkullus*.

Comentario: Thomas Turino

La fiesta y las actividades rituales que tienen lugar durante los carnavales, entre los campesinos quechuas de Canas, Cusco, combinan temas de fertilidad humana, animal y de la tierra. Durante esta temporada la Pachamama es *alimentada ritualmente* y la danza, a la que pertenece la música escuchada en este álbum, combina el significado de la fertilidad humana y animal. La *Danza de carnaval* es realizada por parejas o por grupos de hombres y mujeres. Los hombres ejecutan largos *pinkullus* (flautas verticales) de casi un metro de largo, hechos de madera hueca con tripa de llama y una embocadura de *silbato*. Los danzantes masculinos visten gruesas faldas con un hilado de colores brillantes alrededor de sus cinturas, y se cree que representan llamas «bien cargadas de lana». La posición corporal del danzante también invoca la imagen de la llama.



Carnaval de Canas: Ejecutante de pinkullu. Foto: Thomas Turino.

Durante la danza, el hombre persigue a la mujer, ella a su vez pega latigazos a su pareja con una correa de cuero mientras danzan en círculo. En el clímax de la danza (*tukuy*), el hombre trata de capturar a su pareja entre sus brazos y su *pinkullu*. Una vez que la mujer es capturada, la pareja lucha afanosamente hasta que el hombre logra echar a su pareja en el piso. Finalmente, si el hombre «triumfa» y termina echado sobre la mujer, la relación sexual humana se sugiere explícitamente.

La ejecución musical a menudo toma la forma de un duelo entre los sexos en forma de canción en el que desafíos, insultos y bromas se intercambian en una y otra vía. Los textos cantados son seleccionados de un vasto repertorio de versos, o pueden ser improvisados usando formulas y líneas preestablecidas. La melodía usa cuatro sonidos pudiendo esquematizarse como a/a/b/c, aunque las estrofas pueden extenderse, en cuyo caso las frases melódicas b y c serán repetidas.

17 - CARNAVAL DE ACORA.- Recogido por Josafat Roel Pineda en la ciudad de Puno, en febrero de 1967. Voces femeninas, *pinkillus*, tambor y bombo.

Comentario: Mildred Merino de Zela

Los campos puneños están próximos a florecer y los jóvenes solteros se abren también a la vida.

Quien ha contemplado alguna vez discurrir las ondeantes filas de mozos e *imillas* (jovencitas) que, cogidos de la mano y con la alegría en los labios, atraviesan los campos o se deslizan por los cerros, no borrará de su espíritu la feliz algarabía que parece brotar de la tierra y comunicarse a los jóvenes, que al mismo tiempo parecen recibir y transmitir una emoción mística.

Canciones, gritos y silbidos contribuyen a incrementar el entusiasmo y propician el inicio o formalización de las relaciones amorosas, logradas durante la semana en que se festeja el Carnaval.

Las costumbres ancestrales de ese período festivo, el sabor telúrico de sus melodías, el mandamiento de los antiguos instrumentos indígenas en la ejecución del Carnaval –fiesta introducida por los españoles–, pueden considerarse una prueba más de la antigüedad del ritual indígena encubierto por la tradición hispana.

CANCIONES RELIGIOSAS Y DE NAVIDAD

18 - U WAYLI.- Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en el distrito de Puquio, provincia de Lucanas, Ayacucho, en agosto-setiembre de 1975. Voces masculinas.

Comentario: Rodrigo Montoya

Himno religioso que los *awkis* o *altumisas* de los cuatro *ayllus* de Puquio y sus *pongos* cantan a los *wamanis* Alalanqa, Pedro Orqo y otros cerros, en la fiesta de *yarqa aspiy*, limpieza de las acequias o Fiesta del Agua.

Grabamos varias versiones de este himno en los meses de agosto y setiembre de 1975 en los *ayllus* de Chawpi y Qullana, cuando pudimos acompañar a los *awkis* o sacerdotes punas-quechúas hasta los cerros protectores. Nos informaron que era la primera vez que personas ajenas a los sacerdotes y a los *cequia alcaldes* enviados por los *ayllus*, veían esas ceremonias religiosas a las seis de la mañana, en la cumbre de los cerros, por encima de los 4,500 msnm. Antes, en 1954, José María Arguedas registró una versión en el *ayllu* de Pichqachuri, cuando



U Wayli: Encuentro de los Awkis que bajan de los nevados a la laguna donde el ayllu y los cequia alcalde esperan para hacer el pago. Colección Rodrigo Montoya.

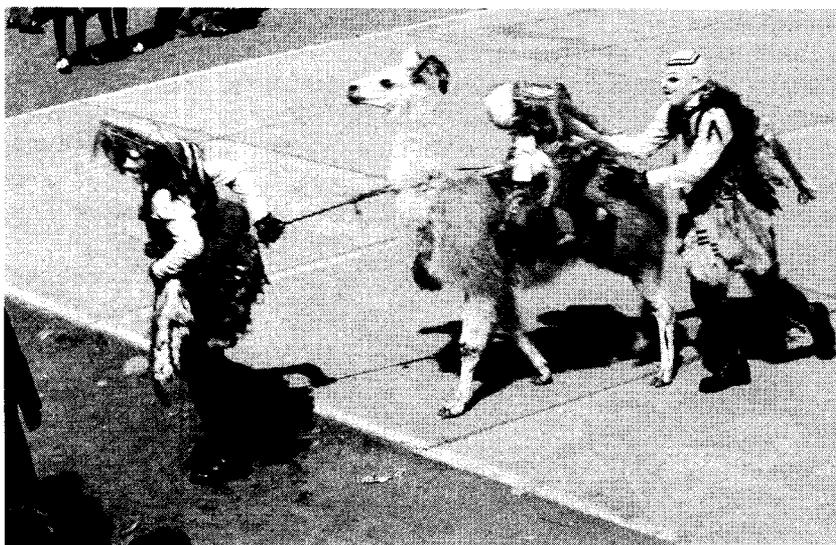
los sacerdotes y sus acompañantes bajaron a la laguna de Churulla, en las afueras de la ciudad de Puquio (ver las canciones 245 y 246 del libro de Rodrigo, Edwin y Luis Montoya *La sangre de los cerros*, pp. 491-500).

El *U Wayli* es un himno sagrado, que sólo puede ser cantado por el *awki* y sus ayudantes (*pongos* mayor y menor), en los días de la Fiesta del Agua, una vez al año.

19- QHAPAQ COLLA.- Recogido por Chalena Vásquez en el distrito y provincia de Paucartambo, Cusco, el 14-15 de julio de 1985. Voces masculinas, violín, quenas, arpa, acordeón y batería (percusión).

Comentario: Chalena Vásquez

Danza de llameros o comerciantes de la región del Collao que recorriendo caminos indios llegaban –y llegan– hasta la selva de Q'osñipata, pasando por Paucartambo. En esta ciudad cusqueña son representados durante la celebración de la fiesta de *Mamacha Carmen*, entre los días 15 y 19 de julio de cada año.



Danza de los Qapaq Colla: Personajes de Los Llameros. Foto: Addie Barandiarán.

La danza de los *collas* de Paucartambo reúne mudanzas provenientes de tres fuentes: los cantos religiosos quechuas, que también son interpretados en la fiesta de Qoyllour Rit'y en las faldas del *Apu Ausangate*, dirigidos a dioses tutelares andinos; las mudanzas de imitación de las llamas –en las que gritan, escupen, corren y se echan a descansar como estos auquénidos–; y las mudanzas trasladadas de los ritos del *Carnaval* o *puqllay* (juego) campesino, como *chinka chinka* y fuga de *chinka chinka* (fugarse, perderse) en que los jóvenes inician o consolidan sus relaciones amorosas.

20 - ADORACIÓN.- Recogido por Manuel Ráez y Leo Casas Roque en el distrito de Marco, provincia de Jauja, Junín, el 24 de diciembre de 1985. Voces infantiles, violín, arpa, sonajas y flautas.

Comentario: Manuel Ráez

La Navidad en el valle del Mantaro es una fiesta de gran arraigo en las comunidades, en especial la adoración al *niño Dios* en la *Nochebuena*. Diez días antes del 25 de diciembre un grupo de niños ensaya en casa del *presidente* de cada *cuartel* los villancicos y *figuras* que realizarán en el templo y en la plaza.

El día 24, desde las diez de la noche, se aproximan a la plaza grupos de danzantes al compás del *pasacalle* de la danza de la *Huaylijía*, acompañados por una orquesta. Luego de bailar alrededor de la plaza y faltando media hora para la medianoche, ingresan ordenadamente al interior del templo cantando el villancico «*Once de la noche*». Ya en el templo el sacerdote celebra la *misa de gallo* y a las doce exactamente todos los niños cantan la *pasión* y «*Ha nacido*». Luego cada barrio adorará al niño al compás del villancico «*Adoración*» que escuchamos en este disco. Éste es interpretado en parejas de niños o niñas. Posteriormente se retirarán en el mismo orden como ingresaron, acompañados de la tonada de la *Huaylijía*, hacia la plaza, donde danzarán toda la noche hasta el amanecer.

21 - WAYLIA.- Recogido por José María Arguedas de músicos del departamento de Apurímac, entre 1960 y 1963. Voces femeninas, violín y sonajas.

Comentario: Mildred Merino de Zela

La *waylia* es una de las pocas danzas femeninas que se conservan, aunque asociada a las fiestas navideñas.

En la grabación efectuada por José María Arguedas se informa que «es la danza característica de la Navidad en toda el área chanka antigua o sea en los departamentos de Huancavelica, Apurímac y Ayacucho».

Su auge es extraordinario en Andahuaylas y, en general, en Abancay; en los diferentes pueblos se da una gran variedad de *waylia*: danza mixta (hombres y mujeres) con o sin *guías* o con *pastores-pastoras* independientes.

En otra variante es danza y canción que acompaña a la danza de los *negritos*, aunque tiene su propio pastor. Ellas danzan grácilmente y zapatean marcando el compás con la azucena o vara con cascabeles y flores de papel, o con sonajas tradicionales.

22 - CANTO DE NAVIDAD.- Recogido por Raúl R. Romero y Leo Casas Roque en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 26 de diciembre de 1985. Voz femenina.

Comentario: Raúl R. Romero

En muchos lugares de los Andes, la *Navidad* se celebra intensamente a lo largo de varios días, por lo que las fiestas navideñas pueden llegar a confundirse, en algunos casos, con las del *Año Nuevo* y aun con la *Bajada de Reyes* (6 de enero). Uno de los momentos más importantes es la *Nochebuena* (noche del 24 de diciembre), caracterizada por la vigilia dedicada al *niño Jesús*, generalmente acompañada de canciones navideñas, sean *villancicos* de clara procedencia hispana, o de canciones andinas con texto alusivo a la ocasión.

En Pazos, la *Navidad* se celebra desde el atardecer del 23 de diciembre, cuando los danzantes de los *abuelitos* o *auquillos* comienzan a bailar hasta el amanecer del día siguiente, con acompañamiento del arpa y del violín. El día 24 continúa la danza hasta el anochecer, cuando los participantes se reúnen alrededor de la plaza y de la iglesia para

oír las canciones de *adoración al Niño*, que se prolongan hasta el día siguiente. Estas canciones son interpretadas por un grupo de jóvenes mujeres, una de las cuales accedió a cantarnos una canción como muestra de este vasto repertorio de canciones navideñas andinas.

El día 26 está reservado para la competencia de la *Danza de las tijeras*, evento central y muy concurrido que dura todo el día y marca el clímax de la celebración.

TEXTOS Y TRADUCCION DE CANCIONES

(Disco I: 1)

TUTA QASHWA

*Chola munasqaytas
wikch'usaq nishani
chola munasqaytan
saqisaq nishani*

*Chola qawasqaytas
saquisaq nishani
chola munasqaytas
wikch'usaq nishani*

*Espejoy ventana
riskupin kashanki
sh'allurunaymanta
p'akirunaymanta*

*Hakuchu, hakuchu
puriramushasun
kay wasa kallinta
qashwana patata*

TUTA QASHWA

A la chola que quiero
estoy pensando abandonar
a la chola que amo
estoy pensando dejar

A la chola a quien miro
pienso dejarla
la chola a quien amo
pienso abandonarla

Ventana de cristal
estás en riesgo
de que te rompa
de que te haga trizas

Vamos, vamos a
pasearnos
por la calle de atrás
por donde solemos danzar

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(1:2)

CHIARAJE

*Haku nañay
tuseumusun
rumi chikchiq
chawpinpipas
ama manchaychu*

*Haku wawqiy
qashwakusun
Langui ayllu
puralla*

*Q'inquillaspan
chayamuni
quri liwillay
Hamp'atura
aylluymanta
wawqichay
ñañachay*

*Tusurispán
chayamuni
ay ñañay
turullay
Ch'iraraqillay
q'asachaman
wawqillay
ñañallay*

*Imanasqas
waqashanchis
wawqillay
ñañallay
sayakunanchis
patachapi
wawqillay
ñañallay*

CHIARAJE

Vamos, hermanas
vamos a danzar
no teman
aunque estemos en medio
de una granizada de piedras

Vamos, hermanos
bailemos
entre paisanos
de Langui

Bailando serpenteante
he llegado
mi boleadora de oro
desde mi ayllu
de Hampatura
hermano mío
hermanita mía

Danzando por el camino
he llegado
ay, hermanita mía
hermano mío
hasta el abra
del Chiaraqi
hermano mío
hermanita mía

¿Por qué causa
estamos llorando
hermanos míos,
hermanitas mías
si estamos en la colina
donde siempre nos encontramos
hermanos míos
hermanitas mías?

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(I:3)

HARAWI DE MATRIMONIO

*Maytam kayta
hamurqanki
qori chuspicha
mamaykita
taitaikita
waqarichispaiki*

*Haku kasqan
kutykusun
qori chuspichalla
hamusqanchik
ñanchallata
qori chuspichalla*

*Hamusqanchik
kaminuta
pantaykachispanchik
sutinchikta numbrenchikta
kambiyaykuspanchik*

HARAWI DE MATRIMONIO

Por aquí y por allá
has venido
mosquita de oro
dejando en llanto
a tu padre
y a tu madre

Vamos, volvamos
al lugar de donde vinimos
mosquita de oro
confundiéndonos
en el camino
por el cual vinimos

Viniendo
por el camino
por el que vinimos
cambiando nuestros nombres
y apellidos

Traducción: Hebner Cuadros

(1:4)

WARMICHAKUY

*Condorllaqa qawash kasqa
mustrasallay pallashkaqta
achitallay pallashkaqta*

*Orqora munichu icha manachu
apamunichu icha manachu
imaninmi sonqollayki
jaikaninmi geniollayki
llanantinta rikuykuspa
chuyantinta rikuykuspa*

*Ankallaqa qawashkasqa
condorllaqa qawashkasqa
mustrasallay pallashkaqta
achitallay pallashkaqta
qari wawayoq ayni rikuy
warmi wawayoq aije rikuy*

WARMICHAKUY

Ese cóndor había estado mirando
a la que está recogiendo su mostaza
a la que está recogiendo su semilla de
mostaza

La saqué o no la saqué
la traje o no la traje
ahora qué dice tu corazón
ahora qué dice tu genio
viéndola con su pareja
viéndola con su palomo

Ese anca había estado mirando
ese cóndor había estado mirando
a la que está recogiendo su semilla de
mostaza
a la que está recogiendo su achita
los que tienen hijo varón que ayuden
los que tienen hijas mujeres que se es-
capen

Traducción: Juan M. Ossio

(1:5)

ENTIERRO DE NIÑO

(Aymara)

*Aukilita lichusita
uk'amakija jachaskija
aukilita lichusita
kaukinakiwa jachaskana*

*Aukis taikas sirviñaja
ch'amakiwaya sakiw sista
aukis taikas sirviñaja
wali ch'amawa sakistaja*

*Aukis taikas jachaspana
aukis taikas aruspana
aukis taikas jachaspana
aukis taikas jachaspana*

*Sakiu sakiu saraujta
sakiu sakiu pasaujta
aukis taikas sirviñaja
ch'amas sakiw puriniujsa*

*Aukis taikas sirviñaja
k'itis sirvisk'anista
aukimaqui jachask'ana
taikamaqui jachaskana*

ENTIERRO DE NIÑO

Sabia lechucita
así no más sufrimos
sabia lechucita
donde sea así sufrimos

Me dices que atender
a los padres es difícil
me dijiste que cuidarlos
es muy difícil

Que nuestros padres padecen
que nuestros padres sufren
que nuestros padres padecen
que nuestros padres padecen

Así diciendo te vas
así diciendo pasaste
viniste diciendo que
servir a los padres es difícil

A los padres hay que servir
y quién se compadecerá de mí
sólo tu padre llorará por ti
sólo tu madre llorará por ti

Traducción: Hipólito Cutipa F.

(I:6)

AYATAKI

*Ay, wawallay, saqiykuwanki
imaynaraq kaykullasaq
sapallaychá waqachkasaq
sapallaychá llakichkasaq.*

*Ay, mamallaykita
saqiyhuwanki
Ay...*

(I:7)

RESPONSO FUNERARIO

*Muchaykusqayki
kanchaq Quyllur
qanmi kanki
Diospa Maman*

*Santa María Virgen mi kanki
hunaq pachaq kusi gloriani
Veloyllaykita kichariptin
chawpi punchaw
kanchay inti*

*Archiq kuyay
sunquwanmi
huchallayta pampachanki
Huchallayta rimarispam
chakillaywan chayamusaq*

*Ama mamay saqiriwaychu
hucha sapa wawaykita*

*Paraíso sumaq marka
quri palmaq
Diospa mallkin*

AYATAKI

Ay, hijo mío
me has dejado
¿qué será de mí?
lloveré a solas
sufriré sin compañía

Ay, te vas y dejas
a tu pobre madre
Ay...

Traducción: Leonidas Casas Ballón

RESPONSO FUNERARIO

Yo te adoro reverente
lucero luminoso
tú eres
la Madre de Dios

Tú eres virgen y santa, María
glorioso regocijo del cielo
al desplegar tu velo
resplandece
el sol del mediodía

Con tu corazón
reverberante de luz pura
perdonas mis pecados
(por eso), proclamando mis faltas
peregrinaré hacia ti

No me abandones Madre mía
a este pecador hijo tuyo

Oh, Paraíso, pueblo hermoso
adornado de palmas doradas
arboleda a cuya sombra Dios reposa

*Laurel mallki
makinwanmi
hinantinta
qurpachauki*

Con tus manos extendidas
como ramo de laurel
cobijas amorosamente
a toda la humanidad

*Sumaq cielo
sagrario santo
qapaq Diospa
kuyayninmi
yupinmi*

Cielo precioso
santo sacrario
tú eres del Dios poderoso
su infinita ternura
y su huella indeleble

*Hanaq Pachapi
Kay pachapipas
hinantintam
qispichinki
San Gabrielpa, siminpitaq
Angelkuna
adorasunki*

Tanto en el cielo
como en este mundo
liberas a todos
y (por eso)
en la voz de San Gabriel
te adoran los ángeles

*Hatun mama
hucha nuyuq
hinantintam
qispichinki*

Madre inconmensurable
a toda la humanidad
sepultada en el fango
de la perdición
tú la liberas

*Mana pantana
Diospa ñannin
Kunan Diosman
chayachi muway*

Infalible
camino hacia Dios
guíame hoy mismo
hacia la gloria

*Kimsan persona
sapallan Dios
qapaq wiñay gloriaykiwan
kanchawanki*

Con tu gloria infinita
me iluminas
haciendo que resplandezca
el Dios Trino y Único

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(I:9)

HARAWI DE SIEMBRA

*Araikunaya
kaylukriyaja
Way!*

*Akaiyay lukri
Kaiyay patayapi
aywawallalla
San Isidropa
araikunaya
Kajyay lukriyaja
Way!*

*Kaiyay lukri
Kay patayaja
Santa Isabelpa
sayaikunan
kaiyailukrija
kaiyaypatayaja
Way!*

*San Mateopa
sayaikunayanmi
kaiyay lukriyaja
San Isidropa
araikunayan
kaiyaypatayaja
Way!*

HARAWI DE SIEMBRA

En esta parcelita
en este andén
Ay!

Hijo mío
esta parcelita
es donde ara
San Isidro
Ay!

Esta parcelita
este andencito
es donde
Santa Isabel
se detiene
Ay!

Esta mi parcelita
este mi andencito
el sitio donde
San Mateo
se detiene

Es esta mi parcelita
el sitio donde
San Isidro ara
es este mi andencito
Ay!

Traducción: Juan M. Ossio

(I:13)

MARCA DEL GANADO

*Ay-nay-na-na-na-nay-na-na-na
chayna-na-na-na-nay-na-na-nay*

*Allpa pulvulla quqawniyuq
qallpa pulvulla mishkipayuq
wichay-arriba nishpa minki
shuray-abajo nishpa minki*

*Allpa pulvulla mishkipayuq
qallpa pulvulla quqawniyuq
tipi sillwicha qipichayuq
tipi sillwicha llilkllitayuq*

*Hanay-abajo nishpa minki
shuray-arriba nishpa minki
allpa pulvulla quqawniyuq
allpa pulvulla mishkipayuq*

*Upay shanalla shirwillayki
shupay shanalla qinqullayki
wawallaykipi nishpa nillan
ñuqapallata nishpa nillan
tantallataña nishpa nillan
upay shanalla sirwillayki
hanay-abajo nishpa ninki
uray-arriba nishpa ninki*

Way-way-way-way-way-way

*Upiyakushun mikuykushun
uywanchikpa, animalninchikpa
fiestampi*

Traducción: Leonidas Casas
Ballón

MARCA DEL GANADO

*Ay-nay-na-na-na-nay-na-na-na
chayna-na-na-na-nay-na-na-nay*

(A pesar de que yo trabajo)
teniendo por todo fiambre
sólo el polvo de la tierra
teniendo sólo terrones
simulando carne y queso
tú me andas gritando: ¡arriba-arriba!
tú me andas ordenando: ¡abajo-abajo!

(Efectivamente me alimento)
sólo del polvo de la tierra
condimentado con el mismo polvo
mi fiambre es miserable
mi abrigo son sólo harapos

Y tú me gritas: ¡arriba-abajo!
y repites a cada rato: ¡abajo-arriba!
a pesar de que
sólo el polvo de la tierra es mi fiambre
sólo terrones conozco por carne y queso

Y sin embargo te sirvo como un tonto
te rodeo como un idiota
porque tú me andas repitiendo
(que el ganado) es de mis hijos
de mí mismo, mi propio sustento
y te sigo sirviendo tontamente
obedeciendo tu mandato de corretear
incansable
de arriba hacia abajo
de abajo hacia arriba

¡Ay-ay-ay-ay-ay-ay!

HABLADO

Bebamos y comamos
en la fiesta de nuestro ganado
de nuestros animales

(I:14)

MARCA DEL GANADO

*Rusaschallay-rusas
rawilchallay-rawil
imatam ruwanki
sayanay patapi
haykatam ruwanki
suyanay patapi*

*Sayanaykikama
tiyanaykikama
kuyay yanaykiqa
hukpa brasunpiña
waylluq sumbraykiqa
hukpa makinpiña*

*Upa lirkiniñituy
ama hapiwaychu
wawa wandinituy
Wanchuy wichaychapim
waqachikuykiman
Wanchuy wichaychapim
llakichikuykiman*

*Karuchatam rini
manam kayllatachu
Karuchatam rini
manam kayllatachu
ama hapiwaychu
upa lirkiniñituy
ama hapiwaychu
upa lirkiniñituy
wasiy wichaychapim
waqachikuykiman
wasiy sirkachapim
llakichikuykiman*

MARCA DEL GANADO

Rosa, rosita mía
clavel, clavelito mío
¿qué es lo que haces
donde yo suelo estar?
¿qué es lo que quieres
en mi lugar acostumbrado?

Mientras tú estás aquí
ya sentado, ya parado
tu adorada prenda
está en brazos ajenos
tu amada sombra
está en manos extrañas

Lirqueñito tonto
no me retengas
huandinito inocente
déjame ir
en la cuesta de Wanchuy
podría hacerte llorar
en la subidita de Wanchuy
podría causarte penas

Voy lejitos
no tan cerca
voy lejitos
no tan cerca
no te aferres a mí
tonto lirqueñito
no te aferres a mí
tonto lirqueñito
podría causarte llanto
en la cuestita de mi casa
podría hacerte sufrir
cerquita de mi hogar

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(I:16)

WAYLLI (HAYLLI)

*Yau wawqillay
yau hermano
sumaqlataya
hermanuykuna
kunantutalla
esta tirata
esta pachata
apakamusun
pusakamusun
qilliy musika
quilliy tunada*

*Iskina, iskina
iskina muyurina
sumaqla wawqilla
apakusumchik
añascha pasucha
atuqcha pasucha*

*Sayariq hinalla
muyuriq hinalla
urma imawaq
mitka imawaq
tutayapiqa
urmakuchwanmi*

*Sumaqla wawqillay
sumaqla hermano
patronllanchikta
ayudaykusun
patronanchikta
ayudaykusun*

*Sumaqla wawqillay
aumaqla hermano
mitka imawaqtaq
qunqa imawaq*

CORO

*aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!*

*aaa-waylli!
aaá-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!*

*aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!*

*aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!*

*aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!*

Como quien estuviera parado
como quien da la vuelta
no vayas a caerte
no vayas a tropezar
en la oscuridad
podríamos caernos

aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!

Bonito nomás hermano
bonito nomás hermano
a nuestra patrona
ayudaremos
a nuestra patrona
ayudaremos

aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!

Bonito nomás hermano
bonito nomás hermano
no vayas a tropezar
no vayas a caerte
calculando bien
vas a animarte

aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!

Porque si te mareas
podríamos caernos
porque si te mareas fuerte
podríamos caernos

aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!

Bonito nomás hermano
vamos a descansar
un poquito hermanito
vamos a descansar
la rama de ichu
vamos a bajarla suavemente

aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!
aaa-waylli!

Calientito, calientito

aaa-waylli!

Traducción: Juan M. Ossio

(I:17)

CINTA APAY

	CORO
<i>Compromisuytam apaykamuchkayri</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señor compadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señora comadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>chaskiwankichu icha manachu</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>recibiykuway, chaskikullaway</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señor compadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señora comadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>lcachamantam apakamuchkami</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>Limachamantam apakamuchkami</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señor compadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señora comadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>chaskiskullaway</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>chaskiykullaway</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señor compadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señora comadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>icha chaynachu, icha manachu</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>icha chaynachu, icha manachu</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señor compadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>señora comadre</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>Limachamantan apakamuchkani</i>	<i>¡Aa...qu!</i>
<i>lcachamantam</i>	<i>¡Aa...qu!</i>

CINTA APAY

Estoy trayendo lo comprometido
señor compadre
señora comadre
¿me recibirán o me rechazarán?

Recíbanme
(tomen con sus manos, de las mías),
señor compadre
señora comadre

Desde Ica les traigo (el regalo)
desde Lima vengo trayendo (la ofrenda)
señor compadre
señora comadre

Recíbanme, recíbanme
tomen con sus manos, de las mías
señor compadre
señora comadre

¿Es así, o no es así
es así o de otro modo
señor compadre
señora comadre?

Desde Lima vengo con mi regalo
desde Ica les traigo la ofrenda

CORO

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

¡Aa...qu!
¡Aa...qu!

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(II:11)

LOS CHOQELA

(Aymara)

Jila Jincho Achachilay
Choqelay
¡pisa sañati
tunca jinchu achachilay
Choq'elay
hip'illa muntati
warismasñay jichaki
Choq'elay
jalk'asmaasa jichaki

jujuy

jujuy

Jila jincho achachilay
Choq'elay
junok'ollo luchstati
tunca jichu achachilay
Choq'elay
tonicuni lluchstati
tonicuchill lluchstupa
Choq'elay
warisma wilmay
k'ebe cuchill lluchstupa
Choq'elay
jalk'asmaas wilamay

jujuy

jujuy

Jila jincho achachilay
Choq'elay
valientipi pasmasay
jila jinchu
Choq'elay
valientipi pasant'ay
auki aukin huyhuapma

LOS CHOQELA

Sabio «oreja mayor»
de los Choq'ela
es un sonso diremos
sabio «10 orejas»
de los Choq'ela
¿quieres una tripa?
vierte tu ración
Choq'ela
ahora puedes comer

jujuy

jujuy

Sabio «oreja mayor»
de los Choq'ela
deshielador de cumbres nevadas
sabio «10 orejas»
de los Choq'ela
sólo con tónico deshuelas
como poderoso cuchillo somos
los Choq'ela
vierte tu sangre
como cuchillo torcido somos
los Choq'ela
lame tu sangre

jujuy

jujuy

Sabio «oreja mayor»
de los Choq'ela
debes ser valiente
sabio «oreja mayor»
de los Choq'ela
tu andar debe ser valiente
así te crió el padre de nuestros padres

*ucasay tempoyasiyaquismay
auki aukin huyhuapa
ucajay t'empoyasiyaquismay*

por eso debes ser generoso
así te crió el padre de nuestros padres
por eso debemos ser generosos

*jujuy
jujuy*

jujuy
jujuy

*Waris masay wilapa
Choq'elay
cunataquiraquini
jalk'asmasay wilpa
Choq'elay
cauquiraquini
k'itis cutina cusismay
Choq'elay
imill saquitoy parquini
casar cutini cusismay
Choq'elay
imill saquitoy parquini*

Ofrenda su sangre
Choq'ela
para qué nomás será
lame su sangre
Choq'ela
para dónde nomás será
si alguien regresa
alégrate Choq'ela
en el cerro estoy
me dijo una imilla
a casarse dijo
alégrate Choq'ela
en el cerro estoy
me dijo una imilla

Traducción: Hipólito Cutipa F.

(II:14)

CARNAVAL
(Andahuaylas)

*Arañita venenosa
no me piques el corazón
manam piniy mayniy kanchu
ñuqamanta waqananpaq
ñuqamanta llakinanpaq*

*Urqkunapi wikuñatapas
tropanmanta rakimunim
chaychum mana rakirquyman
warma yanayta mamanmanta
warma yanayta taytanmanta*

*Santa Elena, yanawikucha
chiquapunichu
sapayki kanki*

*Chiquaqllapuni
sapayki kaspaga
hakuyá ñuqawan
parischakusun*

CARNAVAL

Mi arañita venenosa
no me piques el corazón
mira que no tengo a nadie
para que por mí llore
para que por mí se aflija

Si hasta a la vicuña de las cordilleras
puedo apartar de su rebaño
¿cómo no podría entonces
a mi tierna prenda de su madre
a mi amada pareja de su padre?

Avecilla negra (de la laguna) Santa Elena
¿es cierto que eres solitario
es verdad que no tienes a nadie?

Si de veras estás solo
ven entonces conmigo
y formemos una pareja
y seamos uno solo

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(II:16)

CARNAVAL DE CANAS

SIPASKUNA:

*Haku ñañachay ripukusun
Haku ñañachay pasakusun
ripunanallanchis llaqtachaman
pasyananchis llaqtachanan*

*Ancha munayllan takirunchis
Ancha munayllan tusurunchis
Layu plasapi tardarunchus
Layu kallipi tardarunchus*

*Imay uraschakamañataq
hayk'ay uraschakamañataq
Layu plasapi ch'achashasum
Layu llaqtapi naq'ishasum*

*Hakuchu ñañay purimusun
vamuschu wawqiy purimusun
wasinchis laru hawachanta
llaqtanchis laru hawachanta*

*Chaytacha runa qawawasun
Chaytacha runa rimawasun
piqpa wawantaq purin nipsa
piqpa churintaq purin nipsa*

*Allintapuni saruykusum
Allintapuni q'aruykusun
Layu plasanta saruykusun
Layu llaqtanta saruykusun*

*Maymantataq kay yanqa soltera
Maymantataq kay yanka mansana
takirikuypas yachachina
qashwarikuypas yachachina*

*Akichuy wawqiy yachachisun
Akichuy wawqip sabichisum
Kawalluchanta sillakuyta
Kawalluchanta muntakuyta*

*Kampanitaspin tupashanchis
Kampanitaspin q'inqushanchis
Layu lláqtallay sultiruwan
Layu plasallay mansanawan*

WAYNAKUNA:

*T'ika pallanay patapiqa
Tika pallanay plasapiqa
pukallaraqsi sultiranpas
pukallaraqsi mansananpas*

*Layuchallallay plasachapi
Layuchallallay kallichapi
sultirachanqa tupashanchis
mansana chanqa tinkuhanchis
akis wiritay apaykuyki
akis wiritay apaykuyki*

SIPASKUNA:

*Maynantañasya atishawaq
Maynantañasya atishawaq
sultiran kani qawaykuway
mansanan kani riqsiykuway*

WAYNAKUNA:

*Kawallituypa ankaschanpin
Kawallituypa sinchachampin
nuqaqa viday apasqayki
nuqaqa viday suwasqayki*

SIPASKUNA:

*Suwaruyari atispaqa
aparuyari atispaqa
sultirupuni kanki chayqa
mansanapuni kanki chayqa*

CARNAVAL DE CANAS

JÓVENES SOLTERAS:

Vámonos ya, hermanita
retirémonos ya, hermanita
al pueblito que nos espera
a nuestro pueblito

¡Qué hermoso hemos cantado
qué lindo hemos bailado
atardeciendo en la plaza de Layo
demorándonos en las calles de Layo!

Hasta, qué hora
hasta cuándo hemos de ayunar
en la plaza de Layo
hemos de marchitarnos
en el pueblo de Layo

Vamos, hermana, a pasearnos
vamos, hermano, danzando
hacia nuestra casita
por encimita de nuestro pueblo

Viéndonos pasar así
la gente murmurará de nosotros:
«hijos de quién son esos muchachos
quiénes son los padres de aquellos jóvenes», diciendo

Zapateemos con fuerza
como si fuéramos a destrozar la plaza
y las calles de Layo
con el ritmo frenético de nuestra danza

¿De dónde es esta soltera tan inútil
de dónde es esta manzana que no lo parece
que hasta a cantar hay que enseñarle
que todavía no aprendió ni siquiera a bailar?

Vamos, hermano, hay que enseñarle
Vamos, hermano, hagamos que aprenda

a cabalgar su caballito
a montar su caballito

Debajo de las campanas nos encontramos
junto a la torre serpentea nuestra danza
emparejadas con los solteros de Layo
uniéndonos con las manzanas de Layo

JÓVENES SOLTEROS:

En las alturas donde recojo flores
en la plaza donde cosecho flores
las solteras están enrojecidas
las manzanas están coloraditas

En la placita de Layo
y en sus callecitas
nos estamos encontrando entre solteros
nos estamos uniendo los solteros
Vidita mía, a que hoy te llevo conmigo
Vidita mía, a que hoy te llevo conmigo

JÓVENES SOLTERAS:

De cuándo aquí podrías (llevarme contigo)
De cuándo aquí podrías (llevarme contigo)
mírame bien: ¡soy soltera!
conóceme bien: ¡soy manzana!

JÓVENES SOLTEROS:

En las ancas de mi caballito
en la cincha de mi caballito
yo te llevaré, vida mía
yo te raptaré, vida mía

JÓVENES SOLTERAS:

Róbame, pues, si puedes
llévame, pues, si eres capaz
si de veras eres soltero
si en verdad eres manzana

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(II:19)

QHAPAQ COLLA

*Kayqa Mamay, chayamuyku
Kayqa Mamay, chayamuyku
Pawqar Qulla llaqtaykumanta
quita kaspapas
llamero kaspapas*

*Qapaq Mamáy willawayku
mayniqpitaq Mamáy kani
quita kaspapas
llamero kaspapas*

*Novenaykita yuparipa
musphay musphay purimuyku
qulla kaspapas
llamero kaspapas.*

QHAPAQ COLLA

He aquí, Madre mía
que hemos llegado hasta ti
desde nuestro pueblo Pauqar Qulla
desde nuestro ayllu Pauqar Qulla
aun siendo qullas
aun siendo llameros

Dinos, Madre mía
dónde estamos Madre
aun siendo qullas
aun siendo llameros

Contando los días de tu novena
contando los días de tu novena
venimos extraviados
venimos buscando el camino
aun siendo qullas
aun siendo llameros.

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(II:21)

WAYLIA

*Wak Belén Portalpim
Ñiñucha waqachkan
Wak Belén Portalpim
Ñiñucha waqachkan
riti mastayuq
lasta qatayuq
riti mastayuq
lasta qatayuq*

*Amayá Ñiñuchay
waqallayraqchu
amayá wawachay
llakillayraqchu
hucha sapaykim
adorakuyki
hucha sapaykim
adorakuyki*

*Vamos todos
los pastores
vamos todos
los pastores
al Portal
de Belén
al Portal
de Belén
veremos todos
al Salvador
veremos todos
al Salvador
lleno de poder
y gracia
lleno de poder
y gracia*

WAYLIA

Allá, en el Portal de Belén
está llorando el Niñito (Jesús)
Allá, en el Portal de Belén
está llorando el Niñito (Jesús)
con su colchón de nieve
cubierto por la escarcha
con su colchón de nieve
cubierto por la escarcha

Niñito mío
todavía no llores
criaturita mía
no sufras aún
pues te adora
este pecador
pues te adora
este pecador

Vamos todos
los pastores
vamos todos
los pastores
al Portal
de Belén
al Portal
de Belén
veremos todos
al Salvador
veremos todos
al Salvador
lleno de poder
y gracia
lleno de poder
y gracia

Traducción: Leonidas Casas Ballón

(II:22)

CANTO DE NAVIDAD

*Empresitaschay
Huancayo-Acobambay
Empresitaschay
Huancayo-Acobambay
aparikuway
hasta el...
hasta el norte
chaypiñapas usyamusun
aparikuway
hasta el...
hasta el norte
chaypiñapas tukumusun*

*Pasachkaniñam
veinticinco Diciembripas
ripuchkaniñam
veinticinco Diciembripas
chayllapiñapas
tukumusun
usyamusun
veinticinco Diciembrita*

CANTO DE NAVIDAD

Empresita (de ómnibus)
de Huancayo a mi Acobamba
Empresita (de ómnibus)
de Huancayo a mi Acobamba
llévame, por favor
hasta el...
hasta el norte
no importa que acabemos allá ya
llévame por favor
hasta el...
hasta el norte
no importa que terminemos allá ya

Ya me estoy yendo
y también se va el 25 de diciembre
ya me estoy alejando
lo mismo que el 25 de diciembre
acabemos aquí mismo
esta Navidad
completemos de una vez
esta Navidad.

Traducción: Leonidas Casas Ballón

Los textos de las canciones recopiladas por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya se encuentran publicados en el libro *La sangre de los cerros*. Lima, Universidad San Marcos /CEPES/ Mosca Azul, 1987. En orden de aparición, en este álbum corresponden a los números 8, 76, 34 y 246 de dicha obra.

DISCO I

MUSICA Y CICLO VITAL

1. TUTA QASHWA 2'33
Recogido por Thomas Turino en el distrito de Descanso, provincia de Canas, Cusco, en noviembre de 1981. Voz masculina y charango.
2. CHIARAJE 3'13
Recogido por Thomas Turino en la pampa de Chiaraje, provincia de Canas, Cusco, en enero de 1982. Voces femeninas y pinkullus.
3. HARAWI DE MATRIMONIO 2'21
Recogido por Hebner Cuadros en Huaylacucho, distrito de Huachocolpa, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 8 de abril de 1987. Voces femeninas.
4. WARMICHAKUY 1'05
(matrimonio).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en enero de 1974. Voz femenina, arpa y violín.
5. ENTIERRO DE NIÑO 2'26
Recogido por Sebastiano Sperandeo en Pusalaya, distrito de Chucuito, provincia y departamento de Puno, en octubre de 1984. Grabado por Rufino Cubas. Voz masculina y charango.
6. AYATAKI 0'36
(canto fúnebre).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de lucanas, Ayacucho, en febrero de 1974. Voz femenina.
7. RESPONSO FUNERARIO 2'51
Recogido por Manuel Ráez en la ciudad de Jauja, Junín, el 1ro de noviembre de 1985. Voz masculina.

MUSICA Y TRABAJO

8. WALINA 1'17

Recogida por Manuel Raéz en el distrito de San Pedro de Casta, provincia de Huarochirí, Lima, el 9 de octubre de 1985. Voces masculinas, chirisuya y cascabeles.

9. HARAWI 0'53

Recogida por Rosa Alarco en el distrito de Carapoma, provincia de Huarochirí, Lima, en 1977. Voces femeninas.

10. TONADA DE MINGA 0'53

Recogida por Raúl R. Romero y Leo Casas Roque en El Capital, distrito de Baños del Inca, Cajamarca, el 25 de junio de 1987. Clarín.

11. TRIGU WANKA 0'56

Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femeninas.

12. HARAWI DE SIEMBRA 1'16

Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en octubre de 1973. Voces femeninas.

13. MARCA DEL GANADO (Huancavelica) 1'22

Recogido por Raúl R. Romero en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 25 de julio de 1985. Voz femenina y tinya, llungur.

14. MARCA DEL GANADO (Junín) 2'23

Recogido por Raúl R. Romero en el distrito de Huancán, provincia de Huancayo, Junín, el 24 de julio de 1985. Voz femenina y Tinya, wak'rapuku y violín.

15. PIRKANSÁ 1'29

Recogida por Raúl R. Romero y Manuel Raéz en el distrito de Huamankaka, provincia de Huancayo, Junín, el 6 de setiembre de 1985. Pinkullo y tinya.

- 16. WAYLLI 2'19**
(Huaylli) o canto del traslado de los adobes.- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en 1973. Voces masculinas.
- 17. CINTA APAY 1'36**
(obsequio de cintas en el ritual del techado de la casa o wasichacuy).- Recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca , provincia de Lucanas, Ayacucho, el 6 de setiembre de 1973. Voces femeninas, arpa y violín.
- 18. WASI WANKA 1'06**
Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femeninas.

DISCO II

MÚSICA Y DANZAS

1. LOS NEGRITOS (Huánuco) 1'48
Recogida por Josafat Roel Pineda de músicos del departamento de Húanuco en 1966. Banda de música.
2. LOS NEGRITOS (Apurímac) 2'14
Recogida por José María Arguedas de músicos de la provincia de AndahuAylas, Apurímac, entre 1960 y 1963. Violín, tambor, bombo y campanilla.
3. LOS NEGRITOS (Ancash) 1'01
Recogido por Elisabeth den Otter en el distrito y provincia de Carhuaz, Ancash, el 1ro de octubre de 1981. Arpa, violines, clarinete, trompeta con sordina.
4. LOS ANTIHUANQUILLAS 1'12
Recogido por Elisabeth den Otter en el distrito y provincia de Carhuaz, Ancash, el 23 de setiembre de 1981. Arpa y violines.
5. LOS SHAQSHAS 1'41
Recogido por Elisabeth den Otter en Huanchuy, distrito y provincia de Yungay, Ancash, el 12 de febrero de 1981. Violín, tinyas y chiskas.
6. LOS CHUNCHOS (Lima) 2'40
Recogido por José María Arguedas de músicos del distrito de Huaros, provincia de Canta, Lima, entre 1960 y 1963. Arpa y flauta.
7. LOS CHUNCHOS (Cajamarca) 1'23
Recogido por Raúl R. Romero, Gisela Cánepa, y Leo Casas Roque en el distrito de Llacanora, provincia y departamento de Cajamarca. Clarín, flauta y caja

8. LOS QHAPAQ CHUNCHOS 1'32
Recogido por Chalena Vásquez en el distrito y provincia de Paucartambo, Cusco, el 14-15 de julio de 1985. Pitos, tambor y bombo.
9. LA DIABLADA 1'22
Recogida por Josafat Roel Pineda en la ciudad de Puno en febrero de 1967. Banda de música.
10. LOS CHIRIGUANOS 1'42
Recogido por Thomas Turino en el distrito y provincia de Huancané, Puno, el 3 de mayo de 1985. Chiriguanos (flautas pan).
11. LOS CHOQELA 3'16
Recogido por Enrique Cuentas Ormachea en el distrito de Acora, provincia y departamento de Puno, en 1960. Voces femeninas y masculinas, quenás y tamboriles.
12. DANZA DE TIJERAS 1'53
Recogida por Raúl R. Romero en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 7 de setiembre de 1985. Violín, arpa y tijeras

CANCIONES DE CARNAVAL

13. CARNAVAL NOVILLADA 2'46
Recogida por Enrique Cuentas Ormachea en el distrito de Acora, Provincia y departamento de Puno, en 1960. Voces femeninas y masculinas, Pinquillos, tambores y pututos
14. CARNAVAL DE ANDAHUAYLAS 1'17
Recogido por José María Arguedas de músicos de provincia de Andahuaylas, Apurímac, entre 1960 y 1963. Voces femeninas, flauta y tambor.
15. CARNAVAL DE Q'OCHAPATA 0'51
Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en Q'ochapata, distrito y provincia de Cotabambas, Apurímac, en febrero de 1985. Voces femeninas y quena.

16. CARNAVAL DE CANAS 3'08
Recogido por Thomas Turino en el distrito de Layo, provincia de Canas, Cusco, en febrero de 1982. Voces femeninas y masculinas, pinkullus.
17. CARNAVAL DE ACORA 2'09
Recogido por Josafat Roel Pineda en la ciudad de Puno, en febrero de 1967. Voces femeninas pinkullus, tambor y bombo.

CANCIONES RELIGIOSAS Y DE NAVIDAD

18. U WAYLI 2'17
Recogido por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya en el distrito de Puquico, provincia de Lucanas, Ayacucho, en agosto - setiembre de 1975. Voces masculinas.
19. QHAPAQ COLLA 1'45
Recogido por Chalena Vásquez en el distrito y provincia de Paucartambo, Cusco, el 14-15 de julio de 1985. Voces masculinas, violín, quenás, arpa, acordeón y baterías (percusión).
20. ADORACION 1'55
Recogido por Manuel Ráez y Leo Casas Roque en el distrito de Marco, provincia de Jauja, Junín, el 24 de setiembre de 1985. Voces infantiles, violín, arpa, sonajas y flautas.
21. WAYLIA 1'39
Recogido por José María Arguedas de músicos del departamento de Apurímac, entre 1960 y 1963. Voces femeninas, violín y sonajas.
22. CANTO DE NAVIDAD 0'35
Recogido por Raúl R. Romero y Leo Casas Roque en el distrito de Pazos, provincia de Tayacaja, Huancavelica, el 26 de diciembre de 1985. Voz femenina.

Créditos de los Discos Compactos:
Edición y Selección Musical: Raúl R. Romero
Asistencia técnica: Leo Casas Roque
Matrizaje digital y ecualización: Omar Ráez Jimenez
Coordinación editorial (1987): Gisela Cánepa Koch

Sobre los recopiladores

José María Arguedas (1911-1969). Su obra como escritor y antropólogo es ampliamente conocida. Su especial interés en la documentación de la música tradicional andina se vio reflejada en las numerosas grabaciones que él mismo realizó durante su paso por la Casa de la Cultura y en el Museo Nacional de Cultura en la década del sesenta.

Josafat Roel Pineda (1921-1987). Antropólogo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se dedicó desde muy temprano en su carrera al estudio de la música y la cultura andina. Es autor de “El Wayno del Cuzco” (Lima, 1959), y de otras importantes publicaciones sobre etnomusicología andina.

Rosa Alarco (1913-1980). Estudiosa del folklore andino, compositora y directora de coros. Se encontraba investigando el folklore de San Pedro de Casta cuando enfrentó graves problemas de salud. Su estudio quedó inconcluso pero dejó para la posteridad las grabaciones que ella realizó en esa localidad. Es autora de numerosos arreglos corales y del libro *Alfonso de Silva* (La Habana, 1981).

Juan M. Ossio. Profesor principal de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado investigaciones en la zona de Andamarca, Ayacucho, de donde provienen las grabaciones que se oyen en este álbum. Es autor de numerosas publicaciones, entre ellas *Parentesco, Reciprocidad y Jerarquía en los Andes* (Lima, 1992).

Thomas Turino. Profesor de antropología y etnomusicología en la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign (USA). Realizó sus investigaciones en Cuzco y Puno en la década del ochenta. Es autor del libro *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration* (Chicago, 1993).

Elisabeth den Otter. Es curadora del Tropenmuseum de Amsterdam, Holanda. Investigó en la zona de Ancash durante la década del ochenta. Es autora de *Music of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru* (Delft: Eburon 1985).

Rodrigo Montoya. Profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Autor de numerosas publicaciones en el campo de la antropología peruana. En 1987 publicó *La Sangre de los Cerros* (Lima), junto con sus hermanos Luis y Edwin.

Luis Montoya. Antropólogo de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Co-autor de *La Sangre de los Cerros* (Lima, 1987).

Edwin Montoya. Artista, comunicador, y reconocido cantante de música popular andina. Co-autor de *La Sangre de los Cerros* (Lima, 1987).

Enrique Cuentas Ormachea. Abogado y estudioso del folklore de Puno, su tierra natal. Es autor de numerosos artículos sobre el tema, y del libro *Presencia de Puno en la Cultura Popular* (Lima, 1995).

Chalena Vásquez. Actualmente dirige el Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es co-autora de *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano* (Lima, 1988) y de *Ranulfo, el hombre* (Lima, 1990).

Sebastiano Sperandeo. Antropólogo y consultor internacional. Actualmente reside en Huaraz, Ancash, y es Jefe del área social del proyecto Cordillera Negra - Lucha Contra la Pobreza de la Unión Europea. Es autor de *Llaves de Lectura del Mundo Andino* (Lima, 2001).

Manuel Ráez. Profesor de antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como investigador del Centro de Etnomusicología Andina, desde 1985, ha efectuado trabajo de campo en diversas regiones de los Andes peruanos y ecuatorianos. Es autor de varios artículos y del documental "La Fiesta del Agua de San Pedro de Casta." Su libro *En los Dominios del Cóndor: fiestas y música tradicional del valle del Colca* (Lima, 2002) forma parte de esta serie de publicaciones.

Gisela Cánepa Koch. Profesora de antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como investigadora del Centro de Etnomusicología Andina desde 1986 ha realizado investigaciones en varias áreas culturales de los Andes peruanos. Asimismo, ha dirigido cuatro documentales sobre fiestas, música y rituales andinos. Es autora de *Máscara, Transformación e Identidad en Los Andes* (Lima, 1998), e *Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes* (Lima, 2001).

Hebner Cuadros. Estudió en el Departamento de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Nació en Tayacaja, en la comunidad en donde recopiló el ejemplo que se escucha en esta antología.

Raúl R. Romero. Dirige el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de *Música, Danzas, y Máscaras en los Andes* (Lima, 1993), y *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes* (New York, 2001).

Leo Casas Roque. Fue investigador del Centro de Etnomusicología Andina desde 1986 hasta 1992. Actualmente reside en el Canadá, en donde se dedica a las comunicaciones y a labores editoriales.



PUBLICACIÓN DEL INSTITUTO RIVA-AGÜERO
N° 196

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE. MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
Correo e.: tareagrafica@terra.com.pe
TELÉF. 424-8104 / 332-3229 FAX: 424-1582
MAYO 2002 LIMA - PERÚ

CD 2

Música y danza: 1. Los negritos (Huánuco) [1'48""] 2. Los negritos (Apurímac) [2'14""] 3. Los negritos (Ancash) [1'01""] 4. Los Antihuanquillas [1'12""] 5. Los shaqshas [1'41""] 6. Los chunchos (Lima) [2'40""] 7. Los chunchos (Cajamarca) [1'23""] 8. Los qhapaq chunchos [1'32""] 9. La diablada [1'22""] 10. Los Chiriguano [1'42""] 11. Los choqela [3'16""] 12. Danza de tijeras [1'53""] **Canciones de carnaval:** 13. Carnaval novillada [2'46""] 14. Carnaval de Andahuaylas [1'17""] 15. Carnaval de Q'ochapata [0'54""] 16. Carnaval de canas [3'08""] 17. Carnaval de Acora [2'09""] **Canciones religiosas y de navidad:** 18. U wayli [2'17""] 19. Qhapaq colla [1'45""] 20. Adoración [1'55""] 21. Waylia [1'39""] 22. Canto de navidad [0'35""]

Duración Total: 36'20"



Este libro presenta una introducción general al mundo sonoro de los Andes peruanos, y una antología de grabaciones de campo obtenidas en vivo, en sus propios contextos y localidades originales, incluidas en dos discos compactos que acompañan a esta publicación. Entre ellas se encuentran grabaciones históricas realizadas por José María Arguedas, Josafat Roel Pineda, Rosa Alarco y Enrique Cuentas Ormachea, y registros más recientes por otros importantes investigadores. Todos ellos privilegiaron la grabación sonora como uno de los medios principales para obtener información etnográfica. Cada ejemplo está comentado por el mismo recolector, o por un especialista. Los discos están divididos en secciones como Música y Ciclo Vital, Música y Trabajo, Música y Danzas, Canciones de Carnaval, y Canciones Religiosas y de Navidad. Se incluye también la transcripción y traducción al español de 16 canciones en quechua y 2 en aymara, y fotografías obtenidas por los mismos recopiladores en el mismo lugar en el que obtuvieron el registro sonoro.