Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales

Román Robles Mendoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
hermanovallejo@hotmail.com

RESUMEN

La música es en todas partes un importante componente de la cultura de los pueblos, para darle solemnidad a los rituales establecidos y proporcionarle alegría a sus ceremonias y fiestas costumbristas de todo tipo. En este trabajo hacemos una rápida revisión del uso tradicional de los instrumentos musicales en los Andes del Perú y del proceso de cambios en la conformación de las organizaciones musicales ocurrido a partir de la introducción de instrumentos europeos. La perspectiva general del tratamiento de los instrumentos musicales se apoya en las informaciones empíricas del antiguo Cajatambo, región ubicada al norte de Lima y sur de Ancash.

Palabras clave: Música andina, instrumentos musicales, bandas y orquestas.

ABSTRACT

Music is in everywhere, an important component of the culture of the towns, to give solemnity to the established rituals and to provide joy to its ceremonies and custom celebrations of all type. In this work we make a fast revision of the traditional use of the musical instruments in the Andes of the Peru and the process of changes in the conformation of the musical organizations happened from the introduction of European instruments. The general perspective of the treatment of the musical instruments leans in the empirical information of the old Cajatambo, region located to the north of Lima and the south of Ancash.

Key words: Andean music, Musical instruments, Bands and orchestras.

1. Introducción

La música andina a través de sus organizaciones instrumentales, vista en perspectiva general, es el núcleo central de este trabajo. Nos ocupamos en analizar el proceso de introducción, formalización de alianzas, continuidad y cambios en las formas de organización de los conjuntos musicales del Perú andino, con el propósito de caracterizarlos dentro de sus contextos locales y regionales. Desde este enfoque de estudio, postulamos la idea de que los conjuntos musicales de los pueblos andinos, son formas de construcción de organizaciones para expresar la cultura musical y definir sus propios modelos de arte popular. Los distintos tipos de organización instrumental, han experimentado significativas experiencias y secuenciales cambios en su composición y en las formas de producción musical, a partir de sus elementos originarios. Por ser ellos los auténticos cultores de las tradiciones musicales de cada región, son los portadores de la continuidad cultural y son al mismo tiempo, los adalides de la adopción de nuevas formas y contenidos del arte musical de los contextos donde actúan. Son, por todo ello, los cultores e innovadores de la estructura de las organizaciones musicales y de los aires musicales que practican. Cada región del país tiene sus formas de organización musical que lo caracteriza. La pluriculturalidad de nuestra sociedad nacional se expresa también por estas particularidades regionales de producir arte musical.

Nuestra visión general sobre las organizaciones musicales más representativas del país tiene carácter introductorio y es tratada desde la antropología de la música. Desde los estudios de los clásicos como Tylor, Boas o Herskovits, la música ha sido entendida como un importante componente de la cultura de las sociedades, tanto como la economía, la religión o la industria producida por la mano del hombre. Dentro de esta concepción, Franz Boas escribió su famoso libro *El arte primitivo* en 1927 y muchos otros antropólogos que han escrito etnografías y manuales han incluido a la música y sus intérpretes como parte de su universo de estudio; es decir, han hecho antropología de la música (Reynoso, 2006). El Perú es un país de muchos rostros en lo que a música se refiere y a las organizaciones musicales en particular. La diversidad es lo que caracteriza a nuestra realidad nacional y en cada región y también en cada una de las localidades se observan particularidades que no siempre coinciden en espacios mayores. Esta diversidad de un país territorialmente vasto, con pluralidades étnicas y culturales, no puede ser trabajada por una sola persona y menos en un artículo. El mapa cultural del Perú, desde la perspectiva del arte musical, será una tarea de equipo de investigadores de varias especialidades y supondrá, cuando alguna vez se haga, de una publicación de varios volúmenes de texto y de imágenes. Con la finalidad de entender las características básicas y particularidades de las organizaciones musicales en el país, usaremos como referente empírico para el

presente trabajo, a la región del antiguo Cajatambo, que lo conocemos mejor, por nuestras varias investigaciones realizadas allí. Esta región, comprende actualmente a las provincias de Bolognesi y Ocros al sur del departamento de Ancash; Cajatambo y Oyón en el norte del departamento de Lima. Fue una unidad administrativa durante la época inca, se mantuvo como un partido en la Colonia y hasta 1903, año de la creación política de la provincia de Bolognesi constituyó la provincia republicana de Cajatambo. Explicar con mayor detalle el proceso evolutivo de la música de esta región resulta interesante, por cuanto en ella predominan las tres formas principales de organización musical históricamente popularizadas.

Cuando hablamos de organizaciones instrumentales nos estamos refiriendo a la forma cómo un instrumento, ya sea originario o importado, se asocia con otros instrumentos, para producir música de acuerdo a sus propias tradiciones. En todas partes del mundo, los instrumentos musicales, creados para imitar los múltiples sonidos que producen el hombre y la naturaleza, han servido para producir música en sus dos formas básicas: solos instrumentales y asociación de instrumentos. A partir de la manipulación de un solo instrumento, las formas de asociación se han diversificado. La formación de dúos, tríos, cuartetos, quintetos o conjunto musicales con mayor número de instrumentos, son los que aparecen hasta nuestros días en distintas regiones del país. En cada caso, las asociaciones instrumentales han dependido del origen y difusión de los instrumentos musicales y de las concepciones estéticas propias, implementadas culturalmente en cada sociedad. Su continuidad y consumo ha tenido que ver con la aceptación de los grupos sociales y con el predominio de las organizaciones musicales (Sachs, 1947).

En este trabajo no usamos muchos tecnicismos para el tratamiento de los instrumentos musicales. Para describir la tipología de los instrumentos utilizamos indistintamente lo que los mismos músicos andinos siguen usándolo hasta hoy: instrumentos cantantes, acompasantes, adornantes; instrumentos de cuerda, de viento y de percusión. Nos valemos también de la conocida nomenclatura formulada por el belga Víctor Mahillón, perfeccionada por Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, basado en principios acústicos. De la clasificación de éstos últimos, traducida del alemán por el musicólogo argentino Carlos Vega, utilizamos las nomenclaturas: idiófono, membranófono, cordófono, aerófono y electrófono, sin la complicada correspondencia numérica asignada por ellos a las clases, subclases, órdenes, subórdenes y más subdivisiones de cada variedad de instrumentos.

La música y sus formas de producción están directamente imbricadas con la vida social, es decir, con las particularidades de la economía, las relaciones sociales, las ideas y creencias de los pueblos. Cuando nos referimos a la sociedad andina, estamos haciendo mención a los pueblos de la región fundamentalmente de la sierra. Esta sociedad, vive en núcleos poblacionales concentrados en algu-

nas zonas y dispersos en otras, continúa practicando desde muy antiguo una economía básicamente agropecuaria, para cubrir su propio abastecimiento familiar y también para insertarse con el mercado cada vez más exigente. Los centros poblados, principalmente las capitales de provincias y de departamentos, han crecido y se han modernizado al ritmo de los procesos políticos, económicos y sociales, pero en buena parte del territorio andino, la población está dispersa en núcleos poblacionales pequeños, en comunidades campesinas y en aldeas de pastores y agricultores situados en distintas altitudes. Esencialmente, en esta región serrana, se practica una amplia gama de costumbres: fiestas de todo tipo, que se engarzan con sus prácticas cotidianas y creencias religiosas, construidas históricamente, desde la época prehispánica, el coloniaje y la etapa republicana. Las formas musicales que practican en estos pueblos y las organizaciones instrumentales que prevalecen responden a sus formas de vida particulares, a los procesos políticos y sociales vividos y a las formas de representaciones y rituales correspondientes a su cosmovisión.

2. La música andina en el contexto de la modernidad

Hoy, la música que se practica en el espacio andino es de lo más compleja. La variedad de estilos y la multiplicidad de formas de expresión, locales y regionales, han dado paso a nuevas líneas de producción y difusión musical. La modernización en los repertorios y de las organizaciones instrumentales es lo que caracteriza hoy a las expresiones musicales de todas las regiones del Perú. La influencia de las modernidades musicales del mundo urbano, profundamente contagiado por la globalización de estos tiempos, es uno de los factores de la modernización de la música andina. Contribuyen enormemente, la constante interrelación de la cultura urbana y la rural, que se inculcan por medio de las ondas hertzianas, la televisión, la página web, los diarios de circulación nacional, las carreteras que unen a casi todos los pueblos, la migración masificada y toda forma de comunicación en el conjunto de la población peruana (Matos Mar, 1984; Huber, 2002; Romero, 2005). Este proceso de modernización tiende a modificar la estructura de las expresiones de la música tradicional, de los bailes y las danzas, de las fiestas costumbristas, y en muchos casos a restar su autenticidad, sus significados y mensajes simbólicos que dan sentido a la vida cotidiana de los pueblos andinos (Nieves, 1999; Castro, 2000; Robles, 2000; Mallqui, 2001; Domínguez, 2003).

Los grandes cambios que se han producido en el Perú y el mundo, no comienzan con la caída del muro de Berlín y la inmediata instauración de la globalización de la economía y la cultura, como sostienen algunos autores. Es un largo proceso, que no tiene hito fijo ni fecha determinada. En nuestro país, los cambios se han dado permanentemente, en distintos tiempos y espacios, tanto en los cen-

tros receptores de las modas extranjeras como en el mundo rural aislado de las ciudades y de las influencias externas. Particularmente, el siglo XX ha sido para los peruanos una centuria fructífera para el cambio del rostro tradicional de una nación caracterizada por el poder de una pequeña capa de criollos, herederos de la colonia, dueños de la tierra y una enorme masa indígena sumida en la servidumbre y la explotación por la clase ociosa del país (Mariátegui, 1928; Malpica, 1968; Matos Mar, 1980). En las primeras tres décadas surgieron movimientos interesantes que dejarían huella histórica: el ingreso del capital norteamericano en la explotación de los minerales, del petróleo y de las haciendas agroindustriales; el movimiento indigenista capitalino y provinciano; el socialismo y el aprismo en la escena política, la puesta en vigencia de la Constitución de 1920, la publicación de obras fundamentales como *Nuestra comunidad indígena* de Castro Pozo, los *Siete ensayos* de Mariátegui, *El antiimperialismo y el APRA* de Haya de la Torre. Después de mediados de siglo, los movimientos campesinos y la toma de tierras usurpadas por el gamonalismo trazarían la ruta para la aplicación de las reformas agrarias de La Convención y Lares, del primer belaundismo y de las Fuerzas Armadas lideradas por Juan Velasco Alvarado en los años setenta (Matos Mar, 1980).

A nivel mundial, se produce el desplazamiento del capital inglés por el norteamericano, la modernización de los transportes aéreo, marítimo y terrestre, la implantación de repúblicas socialistas en Europa, Asia y América, la conflagración de dos guerras mundiales, la conquista del espacio a partir del lanzamiento del primer *sputnik* soviético, el colosal armamentismo de las potencias mundiales, los grandes avances de la ciencia y la tecnología que revolucionan la economía y las comunicaciones, la aparición de la computadora, la publicación de *Cien años de soledad* de García Márquez, la mundialización de la economía y de las comunicaciones, el triunfo del postmodernismo y de la globalización y muchos otros fenómenos científicos, tecnológicos, sociales, culturales, literarios y artísticos. Con todos estos aportes, el siglo XX se convierte en una época de grandes progresos de la humanidad. Sus efectos influyen en todos los rincones del planeta, en distintas medidas y a velocidades también disparejas, en función a la uniformidad o dispersión de los espacios nacionales.

Dentro de este panorama cambiante, las tradiciones en general y las expresiones de la música en particular, no pueden haberse mantenido en sus genuinas manifestaciones dictadas por la costumbre de los pueblos. Han sido afectadas y han sufrido cambios de distinta naturaleza. En las ciudades mayores, tanto de la capital de la República como de las provincias, los procesos de cambio son más significativos y en muchos casos se viene produciendo sustitución de símbolos y representaciones costumbristas. Hay una tendencia a la uniformización de consumos y comportamientos. Estos cambios, en el caso de las localidades menores, son menos significativos, por el espíritu conservador de sus actores. Los

repertorios musicales, los usos instrumentales, los bailes y danzas, las canciones y los ritos, los vestuarios y las comidas típicas, asumen lentamente nuevos ingredientes. Por esa nueva dinámica que actúa permanentemente hasta en los últimos rincones del Perú profundo, ingresan las innovaciones y los cambios potenciales de los significados de las representaciones costumbristas.

No podemos perder de vista, que la fuerza de la globalización de la cultura en el mundo andino, lucha con la fuerza de la resistencia por mantener la autenticidad de las tradiciones. No hay duda, que los implementadores de los cambios y de la modernización de los fenómenos culturales son las generaciones jóvenes, especialmente los grupos de retornantes a pueblos y comunidades, mucho más que los jóvenes de las propias localidades. Los grupos sociales que han migrado a la capital o se han aventurado a emigrar a países del exterior, al retornar a su tierra de origen o a la tierra de sus antecesores, introducen las novedades y tienen nuevas exigencias en los aires musicales, en las danzas, en las comidas, en las formas de comportamiento social. A estas exigencias innovadoras acceden los conjuntos orquestales, las bandas de músicos, los danzantes. Por este lado se producen los cambios significativos. Allí mismo están los conservadores, los guardianes de las tradiciones establecidas en el tiempo, los adalides de la herencia histórica de los pueblos andinos, que generalmente son los ancianos y ancianas, las personas maduras que han pasado cargos y también los jóvenes amantes de las costumbres genuinas, para quienes la música y la danza constituye parte de sus vidas y de sus identidades culturales. De esta suerte, los procesos de cambio no se dan fácilmente, tienen que pasar por un tamiz de resistencias internas antes de ser aceptados por el grupo social. Modernidad y tradición son dos polos opuestos de la cultura andina que luchan por imponer su sello o mantener su esencia.

«La globalización cambia nuestras vidas de una manera irreversible», dice Huber en su trabajo aplicado a Ayacucho y El Alto en Bolivia. A continuación sentencia que, «Con el incremento descomunal de los contactos culturales, directos y mediales, el lugar pierde en importancia para la construcción de la identidad cultural y nuestra cultura se desterritorializa» (Huber, 2003: 107). La pérdida de identidades locales y regionales y la desterritorialización de la cultura es un fenómeno que inevitablemente se da cuando la fuerza de la globalización impone sus dominios en las formas de consumo, de comportamientos y formas de vida. En las comunidades andinas especialmente menores y alejadas de los centros de mayor desarrollo, las formas de resistencia por mantener las tradiciones y viejas formas de comportamiento social son todavía consistentes hasta hoy. En todo caso, la pérdida de identidades y la desterritorialización de las culturas locales se dan en procesos lentos, paso a paso, de tal manera que no constituyen traumas culturales. El valle del Mantaro, que es una de las regiones andinas más prósperas, favorecido desde la época de la colonización, por la construcción de la línea

de ferrocarril y la carretera central, por su estrecha ligazón con el mercado limeño para sus productos agropecuarios, mantiene las identidades culturales representativas de su música, sus danzas, sus vestuarios y su «orquesta típica». Romero, refiriéndose al poder de la resistencia cultural de esta región expresa: «…creemos que el Valle del Mantaro no se ha rebelado sólo ideológicamente, sino también físicamente, a través de formas más efectivas de cultura popular como la fiesta, la música y la danza ritual.» (Romero, 2004: 43). No sólo ha afirmado sus identidades culturales, históricamente construidas o inventadas, como sugiere Hobsbawn, sino también reclama y exige la «autenticidad» de los discursos musicales y de sus organizaciones orquestales, como lo hacen los pobladores de Huaripampa, al norte del valle. Romero cita como ejemplo a esta comunidad campesina, donde aún en estos tiempos se resisten a aceptar los estruendosos sonidos de los saxofones, prefieren disfrutar de los sonidos prístinos del arpa, de los violines y los clarinetes, que tienen vigencia desde principios del siglo XX en el valle. En este caso, la «autenticidad» de la expresión musical que actúa en el acompañamiento de la tunantada de la fiesta de la Epifanía del 6 de enero, debe ser interpretado por los clarinetes y violines, a los que están acostumbrados desde hace más de cuatro generaciones en la región. En otros casos, los elementos identitarios y las autenticidades pueden haber sido «inventados» en tiempos mucho más recientes, si han calado profundamente en las costumbres pueblerinas y forman parte de los esquemas estéticos de los actores, se convierten en sus referentes y tradiciones en construcción. Las tradiciones no necesariamente tienen que ser antiguas por su origen, lo importante es la apropiación social de esas representaciones en una comunidad local o regional.

Dentro de este contexto de la poderosa influencia de las modernidades, las expresiones musicales andinas a través de los instrumentos musicales, responden a la dinámica de los tiempos actuales. Los discursos musicales en toda la región andina se manifiestan por las organizaciones instrumentales cada vez más numerosas. Las bandas de músicos y las orquestas tienden a complejizarse a medida que se masifican las representaciones festivas; los instrumentistas son en ambos casos mucho más numerosos que hace unos treinta años atrás y ya no es posible hablar de orquestas de cuerdas o de «orquestas típicas», en el auténtico sentido de la palabra. En todas partes, los conjuntos musicales, crecidos en tamaño, se presentan en los pueblos donde son contratados, muy bien uniformados, luciendo sus instrumentos musicales, sus símbolos identificatorios y sus amplios repertorios musicales. Los instrumentistas de bandas, no sólo están preparados para satisfacer los gustos musicales tradicionales de cada localidad y de cada región, sino también interpretar aires musicales de cualquier otra región y presentar escenas coreográficas mientras tocan. Grandes bandas de músicos de Puno que actúan en la fiesta de la virgen de la Candelaria,

integrada por cuarenta o más instrumentistas, entran en franca competencia con las bandas bolivianas que vienen especialmente de Oruro, con 60 u 80 instrumentistas, donde la mayor sonoridad de la música es lo que más importa. En esa misma línea de desarrollo, las orquestas de diferentes regiones del país han crecido en número y en variedad de instrumentos. Las orquestas del valle del Mantaro, integradas por más de diez saxos de diferentes alturas sonoras, lucen en sus presentaciones, sus brillantes instrumentos, sus vistosos uniformes, sus coloridos pañoletes en el cuello y su estandarte identificatorio colgado sobre el travesaño del arpa. Por estos cambios en la composición instrumental de bandas y orquestas y por el manejo multivariado de las melodías que interpretan, lo tradicional y lo típico ha cambiado de sentido. Se puede hablar entonces de lo tradicional y lo típico de comienzos del siglo XXI en oposición de lo que se entendía por tradicional y típico en los años setentas y de lo tradicional y típico en los treintas del siglo que pasó. Este es el panorama de la música en el nuevo contexto de la modernidad.

3. Etapas del predominio de las organizaciones instrumentales

A nivel nacional distinguimos tres momentos o etapas que caracterizan el predominio de los instrumentos musicales en el espacio andino: la fase del predominio de los instrumentos de origen prehispánico, la fase del predominio de los cordófonos de origen europeo y finalmente la fase del predominio de los instrumentos aerófonos, también importados de Europa. No nos interesa aquí discutir el origen de los instrumentos; nuestra preocupación es la de explicar la vigencia y el predominio de los instrumentos musicales más importantes en distintos momentos de la vida republicana de las poblaciones andinas y sus formas de desarrollar cultura musical. Desde este punto de vista, entendemos grosso modo que los instrumentos de origen prehispánico tuvieron predominio durante todo el siglo XIX y fueron fusionándose con nuevos instrumentos en unos casos y siendo sustituidos por cordófonos europeos en otros casos. Sobreviven hasta nuestros días, varios tipos de instrumentos originarios que vienen de la época prehispánica, en algunas regiones del país todavía con fuerza y vitalidad, en otros lugares aparecen como vestigios en proceso de desaparición y hay zonas donde definitivamente han desaparecido. El predominio de los cordófonos en la zona andina se configura desde comienzos del siglo pasado y se prolonga con fuerza hasta los años sesenta. Se opaca su esplendor al establecer alianza con los aerófonos. Sigue vigente hasta nuestros días, como elemento complementario de las organizaciones musicales. A su turno, los aerófonos importados, hacen su ingreso a la cultura musical andina por los años veinte y treintas. Alcanzan hegemonía, por regiones, desde mediados del siglo anterior y se han convertido en paradigmas de la música andina desde hace poco más de tres décadas.

Es necesario aclarar que la proposición de las tres fases del predominio instrumental en los Andes, se refiere expresamente a las organizaciones instrumentales de las denominadas orquestas típicas. La introducción y el desarrollo de las bandas de viento tienen otra periodificación, que va paralela al de las orquestas. Igualmente, trabajamos con el concepto de «orquesta típica», referido a todas las formas de organización orquestal que mantuvo tipicidad en sus orígenes y predominio correspondientes y que continúan llamándoseles «orquesta típica», aun cuando éstas se han modernizado en tiempos posteriores a su hegemonía. En estos casos, aclaramos que las orquestas modernizadas han dejado de ser típicas, por su compleja configuración instrumental y también por otros factores como el aumento numérico de sus integrantes y la profesionalización de los instrumentistas de los tiempos nuevos. La denominación de «orquesta típica» a estas organizaciones modernizadas, es una mera formalidad lingüística, cuando en realidad se trata de una estructura organizacional de nuevo tipo. En cada región, las orquestas típicas han evolucionado aumentando los instrumentos cada vez más sonoros, para satisfacer las exigencias de un público en proceso de masificación, de gustos más proclives al mundo urbano y menos atentos a los refinados gustos de pasadas generaciones que optaban por las preferencias de sonidos agudos, armónicos y básicamente más melancólicos que la música de hoy.

La cantidad de instrumentos musicales registrados en el Perú son muchos. El equipo de musicólogos y etnomusicólogos del Instituto Nacional de Cultura (INC), integrado por Josafat Roel Pineda, Fernando García, Alida Salazar y César Bolaños, que se encargó de preparar el colosal documento conocido como *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (1978), registró un total de 456 instrumentos, distribuidos en las tres regiones del país. De este total, 400 corresponden a las regiones de costa y sierra y otros 56 a la amazonía. 406 instrumentos en total son fabricados o construidos en el Perú y sólo 50 son de fabricación industrial europea. Igualmente, los autores de este interesante trabajo confirman que del conjunto de los instrumentos registrados, buena cantidad de ellos tienen variantes regionales y nomenclaturas distintas. Así por ejemplo, en costa y sierra, se encontraron: «… flautas de pan 71 variantes, … de la quena 32, de la flauta de una mano 18, del charango 11, de la guitarra 10, de la flauta traversa 9…» En la amazonía registraron «… 56 tipos fundamentales de instrumentos musicales: 19 idiófonos, 3 membranófonos, 6 cordófonos y 28 aerófonos.» (INC, 1978: 21). En este último caso no mencionan las variantes regionales. Por su misma naturaleza, no están en este trabajo las formas de asociación instrumental. Predomina el registro y la descripción de los instrumentos musicales, su área de uso actual y la clasificación a la que pertenecen, de acuerdo a la sistematización de Hornbostel y Sachs, como también de la clasificación propuesta por Karl Gustav Izikowitz.

3.1. *Vigencia de los instrumentos prehispánicos*

Los autores que han estudiado el tema de la música tradicional están de acuerdo que durante la fase inca existía una gran variedad de instrumentos, en sus tres familias básicas: idiófonos, membranófonos y aerófonos (D'Harcourt, 1925; Vega, 1946; Sanchs, 1947; Jiménez Borja, 1951; Holzmann, 1966; INC, 1978; Coba, 1981; Valencia, 1983). Las informaciones proporcionadas por los cronistas del siglo XVI nos dan pistas más o menos confiables sobre los distintos tipos de instrumentos que encontraron en el proceso de conquista y la organización del coloniaje. Durante el dominio colonial y la República disminuyó su variedad, por la puesta en vigencia de instrumentos traídos de la península. La adopción de instrumentos importados del continente europeo por los cultores de la música andina ha continuado mermando el uso de la mayoría de estos instrumentos. Sin embargo, algunos instrumentos de origen prehispánico siguen siendo importantes en distintas regiones del país. Algunos de ellos mantienen su hegemonía, paralela a la vigencia de otras organizaciones instrumentales modernas. Con estos instrumentos, la sociedad andina, continuó produciendo música durante la Colonia y el primer siglo de la República. Esta es la época de la hegemonía de los instrumentos de origen prehispánico.

Flautas y tambores, en sus distintas variedades, son los instrumentos originarios que no han perdido presencia en los Andes, a pesar de la bulliciosa entrada de instrumentos extranjeros. Hay sin embargo, una gran variedad de flautas como también de tambores a lo largo y ancho del país. En cada región se distinguen por lo general, un tipo de flauta y del tambor, que se diferencian, por sus tamaños, su tipo de construcción, los materiales de la que están hechas y de la forma de manipularlas. Si bien son continuidades en el uso de instrumentos que vienen desde antes de la llegada de los europeos, las formas de fabricarlas, el material con las que se hacen y la manera en que se ejecutan, han experimentado pocos cambios hasta estos tiempos. Por lo menos, en las regiones donde las tradiciones se siguen manteniendo, continúan los estilos de fabricación de instrumentos y las formas de manipularla; en cambio, en áreas modernizantes, la adopción de instrumentos de fabricación industrial tienen mayor aceptación en la producción del arte musical.

Puno, la región altiplánica del sur peruano, es la región donde tambores y flautas no han sucumbido al predominio de cordófonos y aerófonos de origen europeo. Siguen vigentes organizados con instrumentos de la misma familia y también haciendo alianza con instrumentos europeos, fundamentalmente cordófonos. Un tipo de flauta andina es la que tiene mejor predominio en el espacio altiplánico aymara: las flautas de pan, que en la región se denominan *sikus,* también se les llama *zampoña* o *antaras.* Las unidades de siku se asocian con otros de su misma especie formando los conjuntos de *sikuris*. Se les llama sikuris a los instrumentistas del siku, que al formar grupo (tropa, en la

Dúo de tinyas en la fiesta del agua en San Pedro de Casta, tañido por mujeres, que al mismo tiempo cantan jaillis de júbilo y hualinas costumbristas (2000).

Un pasaje del ritual de la reciprocidad con los alimentos a cargo del Principal en la fiesta del agua en Pampacocha, con el acompañamiento de la *chirisuya* (San Pedro de Casta: 1999).

expresión de Baumann) se llaman también sikuris. Cada conjunto de sikuris, formado de 10, 20, 30 o más sikuris se complementa con el bombo, una variedad de membranófono que se encarga de llevar el ritmo de la música. El bombo de los conjuntos de sikuris es de tamaño grande, de 0.80 a 1.00 m de alto por unos 0.60 de ancho. Actúan también en grupos de 2, 4, 6 o más bombos, de acuerdo al tamaño de los conjuntos. Son los que llevan el compás imponente, de acuerdo al tipo de melodía que tocan los sikuris, integrado de sikus de distintos tamaños, calidades y de afinaciones contrastadas en octavas (Valencia, 1983; Turino, 1993; Baumann, 1996).

Américo Valencia, ha estudiado en detalle el carácter bipolar de las flautas de pan aymaras. Esta bipolaridad se da, cuando en los conjuntos de sikuris, los instrumentos se distribuyen alternadamente, en zampoñas *ira* y en zampoñas *arca*. Las primeras tienen dos hileras de seis tubos y las segundas dos hileras de siete tubos. Ambas zampoñas están organizadas en estructuras bipolares heptafónicos diatónicos, muy arraigados en todo el altiplano peruano-boliviano. «El sikuri bipolar está formado por dos zampoñas: la zampoña ira y la zampoña arca, cuyos tubos producen sonidos de alturas que guardan entre sí determinadas distancias interválicas…» (Valencia, *op. cit*.: 54). El carácter bipolar del uso de las zampoñas altiplánicas están confirmadas tanto por Turino como por Baumann. El etnomusicólogo alemán va más allá en sus apreciaciones sobre las zampoñas, cuando distingue que la bipolaridad de los instrumentos *ira* y *arca,* es al mismo tiempo una expresión andina del dualismo simbólico entre macho (ira) hembra (arca), hombre y mujer, pachatata y pachamama, sol y luna, día y noche, cielo y tierra, arriba y abajo y un enlace complementario entre los dos en el arte de producir música. A su vez, forma parte de la cosmovisión sincrética del hombre andino, entre lo prehispánico y lo cristiano-judaico (Baumann, 2006). Este tipo de organización instrumental es lo más representativo en el sur peruano. Se presentan en todas las ceremonias y rituales de tipo familiar, social y costumbrista de la región.

Otras flautas andinas, como las quenas (con canal de insuflación), tarqas y pincullos (flautas de pico) de distintos tipos y tamaños, funcionan hasta nuestros días, en unos casos como solos instrumentales y en otros casos asociados con distintos instrumentos, de acuerdo a las regiones. En los pueblos rurales de Ayacucho, Apurímac, Cusco y Puno, es todavía frecuente encontrar, especialmente a la quena común de siete orificios, de cavidad abierta, formando grupo musical con guitarras, mandolinas y bandurrias; en algunos lugares, también con el arpa diatónica. Instrumentistas mestizos, como Alejandro Vivanco Guerra en Ayacucho y varios connotados quenistas del Cusco, popularizaron la quena desde los años cincuenta en los centros urbanos, formando conjuntos musicales, grabando discos de acetato y recorriendo muchos países del exterior llevando el mensaje musical andino a todas partes, donde la quena era el instrumento predominante.

Orquesta típica de Huayllacayán del Alto Fortaleza, en su fase de primera alianza con un aerófono, integrada por un arpa, dos violines y una sordina (1998).

Orquesta Melodías Bolognesi de Chiquián (Ancash), dirigido por el conocido maestro Facundo Jara, integrada por instrumentos de cuerdas y de viento: un arpa, dos violines, una sordina, un clarinete y tres saxos (Chiquián: 2004).

Vivanco, no sólo fue magnífico solista de este instrumento, formó con instrumentistas de la quena en la ciudad de Lima, el conocido Orfeón de Quenas. Especialmente la quena, pero también el pincullo en los pueblos del norte de Lima y el pincullo y la tarqa en la región del sur, no han perdido su presencia en la conformación de grupos tradicionales de música regional y local. En Cajamarca, la quena se asocia con el arpa y el violín; en Pasco, con guitarras y mandolinas; en el valle del Mantaro con arpa, violín y huajla, especialmente en rituales festivos dedicados al ganado y también en los carnavales; pero en la roturación de los campos durante las siembras de papas y durante las cosechas y siega de cereales, salen los instrumentistas solitarios para animar la faena con pincullo de tres orificios y la tinya (Romero, 1993; Castro, 2000). El pito y la caja o pincullo y tinya, son todavía instrumentos que no han abdicado su presencia durante las tinkas a los huamanis en los ritos de la limpia acequia, marcación del ganado, las siembras comunales del maíz, la fiesta de los carnavales y otros ritos en los pueblos del valle de Colca en Arequipa (Ráez, 2002; Robles, 2006). También se resisten a desaparecer las tinyas en los pueblos de la sierra de Lima, durante las faena-fiestas de la «champería», tocadas con acompañamiento de canto por una o dos mujeres (Llanos y Osterling, 1986; Robles, 1992).

Flautas y tambores mantienen todavía hegemonía importante en el departamento de Ancash. Tanto en los pueblos del Callejón de Huaylas como en el Callejón de los Conchucos, el pito y la caja son instrumentos que siguen produciendo música en las distintas actividades festivas de esta región. Allí se les conoce con el nombre de la *roncadora,* tanto al pincullo de tres o más orificios, como a la unidad complementaria de pincullo y bombo, que manipula un solo instrumentista. La forma de organización tradicional es precisamente este tipo de producción musical de roncadora y bombo tocado por un solo músico, pero con el proceso de masificación de las fiestas y eventos sociales, se han adicionado dos, tres, hasta seis instrumentistas, que al interpretar la música al unísono, producen alta sonoridad rítmica y melódica. Son famosos los músicos de roncadoras de Carhuaz y de Huari, que animan grandes fiestas patronales de los pueblos de estos dos valles, en franca competencia con las modernas bandas de músicos. Igualmente, las roncadoras típicas actúan en las reuniones familiares (bautizos, cumpleaños, matrimonios, aniversarios, etc.) y acontecimientos sociales de las localidades rurales. Viajan también a las ciudades de la costa, invitados para animar fiestas sociales al gusto de los migrantes con experiencias musicales de este tipo. En ningún caso, las roncadoras se asocian con otros instrumentos europeos; funcionan con autonomía, en oposición a las orquestas y las bandas. Hay en la región, diferentes formas de pincullos, por su material y tamaño (de caña, de rayán, de tubo plástico; pequeños, medianos, grandes), así como diferentes formas y tamaños de bombos, con denominaciones propias, que son formas diferenciales de la construcción de los instrumentos de un valle a otro y

Moderna *Banda Sonora Acollina*, integrada de 28 instrumentistas muy bien uniformados, animando la fiesta de Carnavales en Jauja (Parco: 2003).

Competente «Orquesta típica» del valle del Mantaro, integrada por un arpa, un violín, dos clarinetes y trece saxofones de distintos registros (Sapallanga, 2005).

de una localidad a otra, así como la especialización de determinados modelos de instrumentos para cada uno de los ritos y fiestas en las que actúan (Otter, 1982). La tinya de tamaño grande (0.80 de diámetro por 0.35 de alto) mantiene todavía hegemonía en la sierra de Ancash y se prolonga hasta Cajamarca por el norte. El popular cantante vernacular Indio Mayta, interpreta sus conocidas canciones al ritmo de la tinya que él mismo lo toca.

3.2. *Introducción de los instrumentos europeos*

Desde la época del descubrimiento de América y su posterior colonización, los europeos no solo llegaron con la espada y la cruz, trajeron además toda su cultura material y espiritual. Trajeron sus animales domesticados, sus plantas comestibles, sus formas de vestir, sus maneras de preparar los alimentos, sus modelos de vida poblacional, sus herramientas de trabajo, sus costumbres, fiestas, rituales y creencias. Por ese proceso nos fueron llegando también los instrumentos musicales. Lo que estaban en boga en los siglos XV y XVI en España y en Europa en general, eran los instrumentos vinculados a la fe cristiana y los instrumentos que desde el Renacimiento servían para deleitar a los cortesanos y dos siglos después servirían para el solaz de la burguesía en ascenso. Por eso nos llegaron primero las vihuelas y los órganos de fuelle (Vega, 1946, Guerrero, 1995). Los órganos se instalaron en las iglesias, conventos y catedrales del continente conquistado. En algunas catedrales e iglesias importantes de Arequipa, Ayacucho y Lima, quedan como vestigios históricos, las gigantescas tuberías de los órganos renacentistas y barrocos, como también los órganos de las iglesias del Perú rural, como en Andahuaylillas (Cusco) y de Rapaz (Lima), que los campesinos todavía lo hacen funcionar. Nos llegarían también el arpa y el violín y junto con ellos, diversas formas de laúdes: vihuelas, bandolas, violas, tiorbas, cítolas, archilalaúdes. También nos llegarían los clavicordios y los arpicordios, instrumentos cordófonos propios de las clases dominantes europeas de la época, que por su tamaño y sus formas de manipulación funcionaron mejor en las ciudades, preferentemente en las casonas solariegas de Lima. La mayoría de estos instrumentos no fueron adoptadas por las clases oprimidas. Sólo algunos cordófonos conquistaron las preferencias populares, transformándose de acuerdo a la creatividad de los artesanos nativos, como ocurrió con las arpas y los laúdes andinos (mandolinas, bandurrias, charangos, etc.), que son formas de adaptación andina a partir de los instrumentos propiamente europeos (Sachs, 1947; Vega, 1946; Arguedas, 1968). Sin embargo, el apareamiento y propiamente la organización instrumental de arpas y violines en el mundo andino, se produce en un largo proceso que cubre todo el sistema colonial y se configura sólo al final del siglo XIX, hasta convertirse en un conjunto hegemónico durante la primera mitad del siglo XX.

A los órganos, arpas, violines y laúdes, le siguen otros aerófonos europeos. Atraviesan el Atlántico varias familias de instrumentos de soplo, no sólo por el

lado de los soldados de la conquista y del coloniaje, sino también por la continuidad de los gustos cortesanos en las tierras conquistadas y las visitas de pequeños conjuntos de música de cámara, de zarzuelas, óperas y de teatros de los siglos XVII y XVIII. Los primeros en llegar fueron los oboes y los clarinetes; más tarde lo harían también las trompetas de metal, las tubas y los cornos, en sus distintas formas. Ninguno de estos aerófonos pegó en las clases populares, menos en el mundo indígena. Su uso estuvo restringido a las ciudades y en ellas en las casas de las familias españolas, donde se reproducían las modas españolas y por extensión de las formas de expresión musical y dancística de Europa central. No hay duda de que los instrumentos fabricados en Europa se embarcaron en los bergantines y los barcos que unían Europa con el nuevo mundo. Con ellos llegaron también las formas musicales de España y otras naciones europeas. Del mismo modo en que los indígenas americanos construyeron sus instrumentos musicales propios a partir de los modelos llegados del viejo continente, también crearon estilos musicales propios utilizando elementos básicos de la música europea. Los ejemplos más visibles de este proceso intercultural de los instrumentos y de la música son el arpa y la marinera. Ambas son una mezcla de elementos europeos y americanos.

Mientras que en las ciudades, habitadas por los españoles, los criollos y las clases dominadas a su servicio, los instrumentos europeos se utilizaron en los mismos modelos venidos de Europa, el mundo rural, habitado por los indígenas naturales, adoptaron algunos instrumentos europeos, transformándolo a sus propios estilos de vida y a su idiosincrasia. El arpa es uno de los cordófonos que se quedó en el alma del mundo campesino. Llegaron al Perú como modelos muy estilizados de varios tipos; el más conocido, con una angosta caja de resonancia, con 36 cuerdas y también de 40 de tamaños ascendentes y con dos pedales en la parte inferior. Los indígenas peruanos lo adoptaron por su versatilidad para producir música, preferentemente como solo de instrumento. Louis y Marguerite, dicen sobre el arpa: «Los quechuas, dotados de un sentido musical relativamente desarrollado, se volcaron naturalmente hacia los instrumentos de cuerdas… traídos por los españoles. Se sintieron atraídos por estos instrumentos, y adoptaron el arpa.» D'Harcourt, 1990: 82-83). Y lo adoptaron bien, haciéndolo instrumento suyo. Sus constructores, los artesanos andinos, fabricaron varios tipos de arpas, con mayor amplitud de cajas de resonancia, rectas y tubulares, bombachas, de preferencia con 36 cuerdas que les permitía variar la música hasta en cinco octavas y podían producir al mismo tiempo melodía musical y acompañamiento rítmico, y naturalmente, sin aditamentos adicionales como el pedal (Arguedas, *op.cit*.; INC, 1978). Las maderas utilizadas por los artesanos peruanos han sido igualmente variadas: aliso, chachacoma, naranjo y otros. Para las cuerdas se han utilizado especialmente la tripa disecada y retorcida de ovejas, cabras, llama, venado. En la opinión de Jiménez Borja, los mate-

riales que utilizaron los antiguos peruanos para construir sus instrumentos musicales, antes de la invasión española y también después, fueron tomados del medio circundante. En efecto, fue la naturaleza circundante, la domesticada y la natural, la que sirvió de fuente para la creación y transformación de los instrumentos organológicos.

Varios tipos de laúdes europeos también fueron adoptados en el Perú. Como muy bien ha explicado Arguedas, la guitarra europea, especialmente el modelo que llegó en el siglo XIX, sentó sus reales en nuestras tierras, por las preferencias en las ciudades y también por los mestizos de los núcleos poblacionales de las provincias. En cambio las mandolinas, bandolas, bandurrias y charangos conquistaron el alma de los indígenas y en distintas partes del territorio andino, los artesanos imitaron la construcción de estos instrumentos, dándole formas más o menos similares a los de Europa en unos casos y transformándolos en otros casos. Bandolas y mandolinas han tenido presencia en todas las regiones andinas y las tienen todavía, asociándose con guitarras, arpas y quenas, según las regiones. En algunos casos, como en la construcción de charangos y mandolinas, las cajas de resonancia no sólo han sido construidas de madera, sino también con el caparazón del quirquincho (*Dasypus novemcinctus*), tanto por su concavidad ligeramente ovalada sino también por su aparente cintura. En el sur peruano, como también en algunas provincias de Bolivia, el caparazón del quirquincho es un material muy popular en este tipo de laúdes americanos. Con excepción del violín, en todas partes ha habido y los hay todavía artesanos especializados en la construcción de instrumentos. En algunas provincias del sur, especialmente en Ayacucho y Apurímac, se han construido también los esbeltos violines. En otras regiones, como en Ancash y Huánuco, los violines que se usan hasta ahora son de fabricación industrial.

Algunos instrumentos de soplo, fabricados de madera y de metal en Europa, se internaron también en el espacio del hábitat campesino. La chirimía o chirimía morisca, traída por los españoles, fue al parecer el primer aerófono que fue impuesto por los conquistadores en los rituales católicos y luego en los rituales de ceremonias vinculadas a las creencias politeístas de los indígenas. Los cronistas han dado cuenta de que la chirimia entró a las iglesias para dar énfasis a los cantos gregorianos de la Semana Santa, acompañando a los órganos y melodios, según los casos y a las voces de los curas cantores y luego a los campesinos cantores de la literatura sacra. En nuestros tiempos ya no hay evidencias del uso de las chirimías en los ritos religioso cristianos. En Huayllacayán (Ancash), son los clarinetes los que acompañan a los cantores de salmos en la Semana Santa, pero no hay datos de que hayan reemplazado a la antigua chirimía. Ha sobrevivido en los pueblos andinos, con la denominación de *chirisuya,* en los rituales del *yarga aspiy*, *champería* o *sequia piché,* fiestas-faena de limpieza de canales y reservorios de riego de los pueblos de la sierra de Lima, de Ayacucho y otras

regiones del país. En San Pedro de Casta, el oboe andino o chirisuya es un instrumento de madera de unos 0. 40 m, con boquilla, y actúa en los rituales solo, sin acompañamiento de otros instrumentos.

Un tipo de trompetas de vigencia prehispánica como son los *pututus* de caracola marina (*Strombus*), ha sido sustituido con los elementos traídos de España. Estos instrumentos han sido usados desde antiguo, como cornetas de guerra y para los rituales religiosos; durante la Colonia y el República continuó usándose para comunicar mensajes y llamadas a larga distancia. En la actualidad, prácticamente ya no se usan. Han sido reemplazados por el *huakrapuku* o corneta de cacho de vacunos. Los hay de varios tipos: de un solo cacho, de varios cachos ensamblados en espiral, que pueden alcanzar hasta tres vueltas. Llevan una boquilla y no tienen orificios. El instrumentista modula los sonidos a través del soplo. Sus nombres cambian según las regiones: *cacho, huajra corneta, huajla, trompeta de cacho.* Son instrumentos populares en los departamentos del centro y del sur peruano. Se les ve animando fiestas del Santiago en el centro, de la herranza en el sur. En algunos casos, como en el valle del Mantaro, las huajlas acompañan a la tropa de clarinetes y violines, en las fiestas carnavalescas (Robles y Martínez, 2004). Como los *pampa cornetas*, instrumentos largos confeccionados de maguey y que tienen vigencia en Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, las cornetas de cacho están más asociadas a los rituales dedicados al ganado (D'Harcourt, *op. cit*.; INC, *op. cit*.; Romero, 2002).

En resumen, los instrumentos venidos de Europa, fueron incorporados al mapa cultural de los Andes, selectivamente. Por afinidad, por la virtud de sus sonidos y por la facilidad de su fabricación, algunos instrumentos europeos como el arpa, las mandolinas y charangos, las chirimías y las cornetas de cacho de res, se incorporaron a la cultura musical de los campesinos y se han convertido hasta hoy en instrumentos importantes de su vida cotidiana. Otros instrumentos europeos fueron imitados con limitaciones en las áreas rurales del país, como los *pampapianos* en el Cusco y algunas formas del oboe antiguo, pero no tuvieron continuidad. En cambio las armónicas y los acordeones tuvieron mejor suerte. Especialmente las armónicas, llamadas *rondines* por los campesinos, tuvieron y tienen todavía aceptación a lo largo de los Andes, ya sea para tocarlo como solista en cualquier momento o formando conjunto, como en el caso del Conjunto Condemayta de Acomayo, trío formado por un arpa, una armónica y una cantante. El acordeón, popularizado en América durante la hegemonía del tango argentino, ha tenido una limitada aceptación. En diferentes partes se les puede encontrar formando conjuntos con arpa y violines o con guitarras y quenas, que son más frecuentes en el Cusco y en Apurímac. Otros instrumentos musicales de procedencia europea, como los modernos aerófonos de bandas y orquestas del siglo XIX y XX, cambiarían la estructura de las organizaciones musicales andinas de estos tiempos.

4. Las organizaciones instrumentales típicas

Desde fines del siglo XIX se configuran los conjuntos instrumentales en distintas regiones del país. Son los instrumentos importados de Europa, muy bien adaptados a la cosmovisión y a la creatividad de los artesanos peruanos, los que se combinan, tanto con instrumentos nativos como con otros de la misma procedencia. Son las arpas y los violines, los instrumentos europeos que mejor aceptación tuvieron en la región andina, ya sea formando conjunto con quenas, flautas y tarkas o simplemente apareándose entre los mismos cordófonos (Arguedas, 1968; Romero, 2002 y 2004). Probablemente, la alianza más representativa en todo el espacio andino es la del arpa con el violín. Los antecedentes de esta alianza se registran desde finales del siglo XIX, una veces uno-uno, otras veces un arpa y dos violines. Arpas y violines llegan al Perú con los conjuntos musicales europeos: óperas, operetas y zarzuelas que visitan Lima desde el siglo XVIII. Al comienzo actúan solos, como lo muestran las acuarelas de Martínez de Compañón, más tarde de Pancho Fierro y las crónicas de los viajeros de la época. Con el tiempo forman dúos y luego tríos, especialmente en las regiones andinas donde migran estos instrumentos, desde las ciudades de la costa, su primigenio hábitat.

El arpa y el violín formaron una alianza feliz y duradera, al distribuirse los papeles sonoros en la producción musical. El arpa diatónica se ocupó del fondo musical y llevar el compás rítmico de las piezas musicales, mientras que el violín actúo como cantante de la secuencia de las melodías. Cuando la alianza era de arpa con un solo violín, el papel de éste último era exclusivamente de cantante en octava alta, pero cuando se introdujo el segundo violín, ambos actuaban y actúan todavía hasta hoy como cantantes, en dos octavas diferentes. En las regiones donde han prevalecido los dos violines, el segundo violín toca en octava baja o adorna en segunda voz, que produce una música de elevada belleza cromática. Los ejemplos más claros de este trío instrumental se han dado hasta los años setenta, en Oyón y Cajatambo, en el departamento de Lima, en Ancash y Huánuco. En Cajamarca, el arpa y el violín, formaron conjunto con la quena y también con el clarín de caña brava. En los departamentos del sur, estos mismos instrumentos han formado conjunto con mandolina, bandurria, quena, armónica, en distintos momentos del siglo XX. Al transformarse las organizaciones instrumentales en conjuntos mayores, con la adhesión de instrumentos aerófonos, el arpa y el violín no han sido sustituidos, se mantienen como instrumentos de base, pero con papeles secundarios en la producción musical.

Instrumentos de la familia de los aerófonos, también importados de Europa, han conquistado las preferencias estéticas del mundo rural andino, con igual fuerza y vitalidad. Estos instrumentos llegaron organizados en bandas de músicos, por la vía de las bandas militares de nuestras Fuerzas Armadas, de las bandas militares de la Marina de los Estados Unidos y más tarde, por las bandas

de músicos de la Guardia Republicana, hoy Policía nacional (Robles, 2000). En varias regiones del país aparecen las primeras bandas de músicos desde comienzos del siglo XX (D'Arcourt, 1990 (1925); Robles, 2000). Con algunas excepciones, las bandas de músicos peruanas primigenias, son de pocos integrantes, entre ocho y no más de doce músicos. Estaban conformados de un bombo, un redoblante (membranófonos), un par de platillos (idiófono), dos pistones, dos bajos bombardinos, dos clarinetes y un clavicor (aerófonos). A este tipo de organización musical se le conoce hasta hoy como «banda tradicional», que ha cubierto con éxito los requerimientos festivos de los pueblos de la sierra y ha atendido también a las invitaciones de los migrantes en las ciudades de la costa. Con muy pocas variaciones en su composición, ha prevalecido durante toda la primera mitad del siglo XX y se ha mantenido hasta los años sesenta. Sólo con la masificación de las fiestas patronales y otros eventos sociales, y las exigencias de las generaciones de migrantes, las bandas de músico han modificado su estructura, para darle mayor sonoridad a los espectáculos sociales de mayor concurrencia.

Para ilustrar la situación de las organizaciones instrumentales de tipo tradicional en algunas regiones del país, comentamos los trabajos de algunos estudiosos publicados en las tres últimas décadas. Sobre la música del Callejón de Huaylas (Ancash), el trabajo de Elizabeth den Otter resulta de sumo interés. Esta antropóloga holandesa ha registrado la variedad de instrumentos musicales y ha descrito brevemente la estructura de las bandas de viento y las distintas combinaciones de instrumentos musicales para conjuntos orquestales (Otter, 1982: 52-57). De las diez formas de combinaciones instrumentales que registra, cinco tienen como instrumentos básicos el arpa y el violín. En una de estas cinco formas de conjuntos con arpa y violín ingresa el saxofón, en otra se combina con la tinya y el clarinete y en una tercera entra la trompeta sordina. Sólo en un caso aparece el dúo de arpa y violín, apareamiento instrumental que lo encontramos también en los departamentos de Lima, Ancash, Huánuco y Cajamarca. En algunos casos, como en el acompañamiento de la música de los danzantes de las huanquillas de Caraz, el arpa está apareada con dos violines, que tocan en dos escalas alta y baja. Como en Cajamarca, los rituales tradicionales y fiestas típicas de este valle se ejecutan con el conjunto de las *roncadoras*, integrados por dos o más instrumentistas, que tocan el *bombo y la flauta* de tres orificios.

Otro estudio interesante en esta materia, es la tesis del musicólogo Rubén Valenzuela (1984), que trata sobre la *orquesta típica* del Valle del Mantaro. Esta tesis es esclarecedora, porque demuestra que la orquesta más representativa del Valle del Mantaro, formada por arpa, violín, clarinete y varios saxos, tal como hoy lo conocemos, ha evolucionado desde su forma primitiva, que estaba integrada por un arpa y un violín. Desde los años veinte, afirma Valenzuela, esta orquesta tradicional fue adicionando instrumentos aerófonos: el clarinete prime-

ro y más tarde el saxo, por etapas, como aparecen en los cuadros cronológicos de la tesis (Valenzuela, 1984: 43-48). El predominio completo de los saxos en la orquesta típica es relativamente reciente. Pero el timbre sonoro de los saxos en los conjuntos musicales es un ingrediente indispensable para el oído de los consumidores de este valle. Otro etnomusicólogo que se ocupa de la organización de bandas y orquestas del Valle del Mantaro es Raúl Romero (1993, 2002 y 2004). Al hacer el estudio del cambio musical y la resistencia cultural de esta región central del país, compara ambas formas de organización musical, como conjuntos integrados por «instrumentos europeos que tienen orígenes recientes». La orquesta típica se compone de «saxos, clarinetes, violines y un arpa diatónica» (Romero, 1993: 44). En efecto, las orquestas del centro tienen esta estructura, con una amplia mayoría de saxofones, y se emparentan con las bandas de músicos, porque ambas se componen fundamentalmente de aerófonos y producen alta sonoridad en los eventos donde actúan y no requieren de altavoces para alegrar a las masas en campo abierto, aunque en los frecuentes concursos de danzas aparecen frente a micrófonos y altoparlantes.

Son los puntos de vista teóricos de Romero los que revisten mayor importancia en torno a las artes populares andinas. En este terreno, sostiene la idea central de que los cambios musicales del valle del Mantaro, lejos de convertirse en la razón de la extinción de sus expresiones, constituyen procesos de reafirmación de los valores tradicionales de la región. Su adecuación a las formas de vida y a la dinámica de los tiempos modernos es una forma de persistencia en la continuidad de la cultura regional. En este sentido, la evolución de las artes tradicionales, mediante la adaptación de nuevos elementos culturales y la alianza instrumental de cordófonos y aerófonos ha debido ser una alternativa creativa e inevitable del Perú cambiante de nuestros tiempos. Esta posición coincide con lo que Arguedas planteaba en su artículo *De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional* (1968), en el sentido de que una de las tendencias del cambio de la música andina es la transformación de lo ritual a lo festivo popular. Este proceso se da en contextos escalonados: lo ritual en las comunidades tradicionales, lo festivo en los contextos regionales emergentes y lo moderno se difunde desde los centros urbanos como Lima, que los medios de comunicación se encargan de propagarlo.

En su trabajo más reciente (Romero, 2004), destaca las condiciones en que los instrumentos cordófonos ingresan a la antigua orquesta típica del valle del Mantaro, apoyado en las opiniones de Valenzuela y las entrevistas realizadas entre los músicos del valle. Para él, es el clarinete el instrumento que se incluye primero a los cordófonos de base y décadas más tarde hace su ingreso triunfal el saxofón. Aunque no está claro cuándo entra el saxofón a la orquesta típica del valle, por las contradicciones de los informantes, es mucho más confiable la información de que ingresó en los años treinta, por la aparición de este instru-

mento en manos de un músico jaujino (de Acolla), intercambiado, obsequiado o vendido por un funcionario norteamericano que trabajaba en la Cerro de Pasco Cooper Corporación, de la que se ocupa también Valenzuela en su comentada tesis. Desde su debut en el «Centro Musical Jauja» por el músico Teodoro Rojas Chucas o en otro conjunto, según otros informantes, lo cierto es que el saxofón no fue inmediatamente aceptado por los consumidores de la música huanca, tuvo oposiciones y detractores, como todavía los tiene hasta nuestros días, especialmente por sectores conservadores y pueblos tradicionalistas. Su aceptación por las generaciones jóvenes deviene después de la segunda guerra mundial, cuando las orquestas incluyen hasta tres saxos: un alto, un tenor y un soprano, para complementar y sobrepasar los timbres sonoros del violín y del clarinete. La masificación de los saxos en las orquestas del valle data recién de los años setenta en adelante, como ya se mencionó líneas arriba. Desde esta nueva estructura organizacional de las orquestas del valle del Mantaro se ha difundido el saxo a las orquestas típicas de otros departamentos del país.

En los pueblos del alto Pativilca y el Fortaleza, la música es el arte fundamental para todos los acontecimientos sociales de carácter popular. Los productores de la música se presentan en dos formas clásicas: banda de músicos y orquestas típicas. Las bandas se caracterizan por ser conjuntos musicales integrados por instrumentos de percusión (idiófono y membranófonos) y de viento (aerófonos), mientras que las orquestas típicas están compuestas por instrumentos de cuerdas (cordófonos) y también de viento (aerófonos). Ambas formas colectivas de producción musical tienen sus propias historias y sus propios desarrollos (Otter, 1984; Valenzuela, 1984; Robles, 2000; Cornelio, 2007). Pero en los pueblos andinos, estas dos formas de conjuntos musicales se han distribuido papeles de acuerdo a las costumbres de cada región. En el departamento de Ancash, las bandas de músicos animan todo tipo de fiestas, pero en las fiestas patronales acompañan sólo a determinados funcionarios. En la mayoría de los casos acompañan a los Capitanes y sus vasallos, que son los bailantes más populares en la zona; a los mayordomos, a los priostes y a las estandarteras. Las orquestas de cuerdas y viento (mixtas) acompañan preferentemente, a las comparsas del Inca y sus pallas, a los rumiñahuis, a los danzantes de negritos y algunas danzas nativas en proceso de extinción, como son los huanquillos, las quiyayas, los mashas (Robles, 1984; Burga, 1988; Nieves, 1999). De acuerdo a esta distribución de papeles, bandas y orquestas actúan simultáneamente en la mayoría de las fiestas patronales. Por simetría cultural, las fiestas patronales más importantes están configuradas de tal manera que se requieren de ambos conjuntos musicales. Por esta simetría, durante las fiestas patronales, bandas y orquestas actúan alternada o separadamente en el mismo escenario. Esta es una buena razón por lo que las bandas y las orquestas ancashinas se han desarrollado hasta el sitial que ocupan hoy en el corpus cultural de la región.

4.1. *Estructura de las orquestas tradicionales*

Hay dos tipos de orquestas ampliamente conocidas en la región del alto Pativilca y el Fortaleza: la tradicional, denominada con propiedad *orquesta de cuerdas* y la moderna que sigue llamándose de cuerdas, pero en realidad es mixta: cuerdas y viento. Ambas formas de conjuntos musicales subsisten en estas tierras: la orquesta de cuerdas en las comunidades más tradicionales y las orquestas mixtas en las poblaciones más desarrolladas. Pero es notorio que el tipo de orquesta de cuerdas y viento alcanza cada vez mayor aceptación en estos últimos tiempos. Esta es una forma concreta de la modernización de los conjuntos orquestales y de los gustos populares de la región. La composición de la orquesta tradicional es como sigue:

Un arpa:	Cordófono. Instrumento que da el compás.
Un violín de primera:	Cordófono. Cantante en notas altas.
Un violín de segunda:	Cordófono. Cantante en notas graves.

Este conjunto triinstrumental es la forma propiamente típica y tradicional en las provincias del alto Pativilca y el Fortaleza. Producen música en base al tañido y a la frotación de cuerdas. Aun cuando el uso del arpa y del violín se inició en la época colonial, como lo han explicado Arguedas y otros autores, el origen del apareamiento de estos dos instrumentos cordófonos, vinculado a las fiestas patronales, se remonta al siglo XIX. Con los cambios operados en el tiempo se mantiene hasta nuestros días. Apareció como un conjunto musical que sustituyó lentamente a la producción musical antigua, que estaba conformado por la tinya y la flauta (Jiménez Borja, 1951; Otter, 1982; Romero, 1993). Sin embargo, el conjunto típico que hoy conocemos se estructuró en forma gradual. Desde la colonia, el arpa y el violín eran usados como instrumentos solistas, para acompañar al canto profano y también al canto litúrgico. A finales del siglo XIX el arpa y el violín se hermanan para formar el dúo instrumental. Fue esta primera forma de dúo la que alternó primero y sustituyó progresivamente a la tinya y la flauta (*pito y caja*, *roncadora, chiroco,* en el lenguaje ancashino) en el acompañamiento de las danzas pueblerinas del sur de Ancash. Ha prevalecido en algunas regiones del norte, centro y sur del país, como en Cajamarca, en varias subregiones de Ancash, así como en Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, acompañando a los *danzaq* o danza de las tijeras. La forma triinstrumental, arpa y dos violines (hembra y macho en el lenguaje campesino) aparece en esta región a partir de la segunda década del siglo que pasó y tiene su apogeo hasta los años sesentas. A partir de esos años, aparecen las primeras orquestas con instrumentos de viento.

4.2. *Hegemonía de los instrumentos de cuerda*

Probablemente, las organizaciones musicales basados en instrumentos de cuerda, son las que mejor se adecuaron a la cosmovisión y a las prácticas artísticas y

festivas de las poblaciones andinas. El arpa y el violín encajaron perfectamente en el espíritu de los campesinos, tanto para matizar las soledades de la familia en las unidades domésticas como en el acompañamiento de los rituales y distintas formas de representaciones festivas instauradas en las poblaciones desde la época de la dominación española. Desde sus formas primigenias de apareamiento del arpa y del violín, hasta su proceso de crecimiento con la adición de otro violín y del pistón sordina, la *orquesta de cuerdas* ha sido en todas partes un emblema musical. El dominio temporal y la importancia que asumieron estos conjuntos musicales en la región del viejo Cajatambo, es una muestra representativa del papel que ocuparon en el conjunto del país.

Varias poblaciones de esta región ostentan reconocida fama por ser lugar de origen de connotados conjuntos de instrumentos cordófonos. Mangas, Pacllón y Huasta, en la actual provincia de Bolognesi; Cajamarquilla, Raján y Chilcas en la provincia de Ocros, son las principales comunidades que ostentan fama de ser cuna de los mejores arpistas y violinistas de la región. Estas poblaciones son consideradas semilleros de músicos y de organizaciones musicales, porque desde el siglo XIX se han destacado por ser la tierra de excelentes músicos en las especialidades instrumentales del arpa y del violín. En algunas de estas localidades han nacido no sólo virtuosos en esos instrumentos europeos sino también de magníficos instrumentistas de bandas de viento. Indudablemente, los artífices de las cuerdas han antecedido a los maestros de los metales sonoros, y en algunos casos se han desarrollado paralelamente. Los conjuntos orquestales aparecieron en esta región a finales del siglo XIX y se han desarrollado durante todo el siglo XX, como en otras zonas del país (D'Harcourt, 1925; Valenzuela, 1984, Otter, 1984), a partir de instrumentistas solistas. En cambio los instrumentistas de bandas de músicos se expandieron en la región Cajatambo, a partir de la segunda década del siglo veinte y con mayor profusión después de los años treinta. Por estos antecedentes, los arpistas y violinistas tienen raíces más profundas en la cultura musical de estos pueblos y continúan respondiendo con honor a las exigencias estéticas de las colectividades que consumen esta variedad de música instrumental.

4.3. *Hegemonía de las bandas de músicos*

La forma moderna de organización instrumental que domina hoy la escena andina es la banda de músicos. Hacen su triunfal aparición en la segunda década del siglo XX y se posesionan muy rápidamente a lo largo y ancho de la región serrana, directamente vinculadas con las organizaciones musicales militares del país. Se conoce con la denominación de banda de músicos, a la organización colectiva de instrumentos conformados por familias de aerófonos, membranófonos e idiófonos. Los aerófonos (trompetas, clarinetes, bajos, saxos, barítonos, tubas), instrumentos musicales que producen sonidos por soplo de aire, son los principa-

les elementos del conjunto, que actúan como cantantes y adornantes en sus diversas formas; los membranófonos (bombos y redoblantes) e idiófonos (platillos) son los instrumentos que llevan el ritmo y el compás, al mismo tiempo que cubren los espacios intermedios de las piezas musicales. A la luz de las informaciones existentes, las bandas de músicos o bandas de viento, lograron desarrollarse y popularizarse en el medio andino en apenas dos décadas (1910 a 1930 aproximadamente). Por los años treinta, habían bandas de músicos en todas las regiones del país y actuaron paralelamente, pero en franca competencia con los conjuntos orquestales típicos. En cambio, sustituyeron, en unas regiones más que en otras, a los músicos tradicionales del pito y la caja. La violenta irrupción de las bandas de músicos y su rápida hegemonía, es probablemente uno de los fenómenos musicales más significativos del siglo XX.

Como hemos descrito en un trabajo anterior (Robles, 2000), las bandas de músicos propiamente dichas, aparecen en el lado sur de Ancash al comenzar el siglo XX. Por varias razones, la primera banda de músicos de Chiquián de 1913 es una superbanda en comparación con las bandas clásicas, con 30 instrumentistas, que en ese tiempo imitaba casi al pie de la letra a las bandas militares de las Fuerzas Armadas. Pero las bandas de músicos que hicieron historia desde los años veinte, no son precisamente de pueblos importantes como Chiquián, que en ese entonces ya era capital de provincia, proceden de pequeños pueblos de auténticos campesinos, con muchas carencias económicas, con pocas tierras irrigadas y escasa cantidad de aguas para el riego. Una rápida mirada de la vida económica de cuatro «comunidades de músicos» de esta región nos permite comprender mejor este problema. Se trata de los casos de Huanri y Llipa (Ocros), Mangas y Huasta (Bolognesi), de donde han surgido las más connotadas bandas en el territorio del viejo Cajatambo.

Huanri. Es una pequeña comunidad campesina de unas sesenta familias. Sus habitantes han sido desde antiguo agricultores, principalmente cultivadores del maíz, por su ubicación en un clima templado. Pero sus tierras cultivables bajo riego son pocas y no tienen suficiente espacio para ampliar su frontera agrícola. Disponen de dos canales de riego que les permite irrigar las tierras de Huashaticra (arriba) y Pashiryoc (abajo). El agua para el riego de sus campos de cultivo lo aprovechan del único manantial de la toma de Rauyanca, para el canal del mismo nombre, que lleva sus aguas a Michca y Huashaticra. Para el canal de abajo utilizan las aguas sobrantes del riachuelo de Guapi, perteneciente al vecino pueblo de Raján, que mediante un ingenioso tratado con los propietarios de las tierras de Antar es aprovechado para irrigar los campos de Pashiryoc y Codorcenján. Cada comunero tiene sus parcelas en ambas zonas. Las tierras de Michca, a la que llaman también Chimpa, contiguo al pueblo, lo utilizan para la siembra de especerías, verduras, frutales y otros productos de inmediato consumo. Disponen también de un limitado espacio de tierras para sembríos de temporada entre

los dos canales de riego, pero siembran en muy pequeña cantidad. En sus linderos tienen muy pocas tierras de pastoreo, situados hacia la parte alta, que colindan con las tierras de la comunidad de Raján y de Aco de Carhuapampa. Los espacios colindantes a las ruinas del antiguo pueblo de Otuco (Utuc), que se prolongan por una angosta franja hasta las punas de Portachuelo, en las alturas de la cumbre de Pascapunta, les sirve para el pastoreo en tiempos de lomas, cuando hay ganado y escasean pastos cultivados como la alfalfa. Las tierras sobrantes hacia la parte baja de la población son precipicios y rocas donde no es posible ganar tierras para el cultivo.

Con el aumento poblacional, las posibilidades de obtener tierras y derecho de riego son materialmente difíciles. Por esta razón, el ingreso de nuevos comuneros es sumamente restrictivo. Los comuneros entrantes tienen derecho sólo al medio turno de seis horas de riego. Acceden al turno completo de doce horas, después de muchos años de ser comunero y cuando han cumplido con las cargos principales en las fiestas «grandes»: Virgen de Natividad y Santo Toribio. Por estas restricciones propias de las normas comunales, los jóvenes huanrinos tienen que migrar. Pero la mejor salida económica a estas limitaciones ha sido, desde los años treintas, la práctica del arte musical. Cuando existía una sola banda de músicos, el arte musical involucraba a cerca de la cuarta parte de las familias huanrinas. Pero al formarse la segunda banda, por los años setentas, cerca del 40% de familias tenía acceso a ingresos por servicios musicales.

Llipa. Es también una pequeña comunidad campesina, vecina de Huanri, situada en el lado derecho del alto Pativilca, con unas ochenta familias comuneras. También los llipanos tienen un solo espacio de tierras cultivables bajo riego: las pródigas tierras de Pampa. En este espacio, todas las familias tienen una o más parcelas de tierra, donde sembraban preferentemente maíz, trigo y alfalfas, hoy tienen plantaciones de frutales. Es la despensa de las familias llipanas. Las aguas para el riego de sus chacras provienen del riachuelo de Chinchis, a través de un canal antiguo, cuya toma nace en un lugar de tierras movedizas. Fuera de Pampa, los llipanos disponen de algunas tierras de cultivo temporario en la zona de Curpash (pueblos antiguos), donde siembran papas, ollucos y ocas. Tienen también tierras de pastoreo en la puna de Puchi y en las zonas intermedias, pero son franjas estrechas, colindantes con las tierras de las comunidades vecinas de Raján y Cajamarquilla.

De Llipa ha migrado hacia los pueblos de la costa un grueso contingente. Esa migración permite un equilibrio temporal entre la población existente y los recursos disponibles. Buena parte de estos migrantes, ubicados en Barranca, Huacho y Lima, se han dedicado al comercio y a la pequeña industria, principalmente de confecciones. Los llipanos se caracterizan por ser muy emprendedores fuera de su lugar de origen. Pero los que se han quedado continúan cultivando sus tierras y/o practican el arte musical. Frente a la imposibilidad de ampliar la frontera

agrícola, por falta de tierras y de aguas para el riego, los campesinos de Llipa han iniciado en los últimos años con la plantación de frutales en sus tierras de Pampa, a partir de las experiencias de don Gregorio Kitamura, campesino llipano nikei con ideales innovadores. Estas plantaciones van en aumento en el último decenio. Por todo esto, el arte musical ha sido también para ellos una solución parcial a este problema. Pero indudablemente, campesinos y migrantes de este pequeño pueblo, llevan en la sangre el virus de la música andina a la que aman profundamente, tanto como a sus siempre verdes tierras de la Pampa de Llipa.

Mangas. Situado al lado izquierdo del río Pativilca, Mangas es un antiguo pueblo que dispone de suficientes tierras de cultivo en relación con su población, pero carece de agua para el riego. Disponen de un solo manantial importante, el de Nahuin, cuyas aguas son aprovechadas al máximo para irrigar las tierras maiceras de Julcán, Shila, Rajraucro, Marapata, Quinuacocha y Antas, mediante canales de riego y pequeños reservorios. Disponen también de manantiales temporarios, como el de Rarán, Sicla, Tayas y Gorgor, que ayudan a complementar lo poco que pueden irrigar los comuneros de Mangas. Las aproximadamente 150 familias comuneras viven fundamentalmente del cultivo de papas, ollucos, ocas, tarhui, y otros, en tierras mayoritariamente de cultivo en secano. Lo poco que pueden irrigar resulta menos de lo que cultivan en secano. La siembra del maíz es por eso de menor cuantía. Por la amplitud de sus tierras de pastoreo de puna, se dedican también a la cría de ganado ovino y caprino. Pero los mangacinos siguen siendo magníficos cultivadores de papas en la versión temporaria, al igual que las comunidades vecinas de Chamas y Nánis.

Una solución, aunque parcial a sus problemas de limitados recursos agrícolas es el arte musical. Los mangacinos, desde antiguo han sido practicantes de la buena música. Allí se han desarrollado los mejores músicos en la versión de orquestas de cuerdas. Los «brujos de Mangas», como los llaman sus vecinos, han producido los mejores arpistas y violinistas de la región. Y desde los años setentas cuentan con dos buenas bandas, la primera y la segunda. Mangas no es una excepción en el proceso de la emigración. También de allí se ha producido una acelerada migración poblacional hacia la costa. Para los que continúan residiendo en su propia tierra, el ejercicio musical les permite resolver muchos de sus problemas de sobrevivencia.

Huasta.- Esta comunidad campesina se ubica en la parte oriental de la provincia de Bolognesi. Tiene alrededor de 200 familias comuneras que viven de la agricultura y la ganadería. Controlan tierras de puna y suni, donde la mayoría de las familias cría ganado ovino, vacuno y equino, pero principalmente se dedican al cultivo de papas, maíz, trigo, cebada, habas y alfalfa para el ganado. Es una comunidad con mejores recursos de tierra y pastos que las tres comunidades descritas anteriormente. Como en las otras comunidades, las aguas para el riego son también escasas aquí. Utilizan para el riego, las aguas de cuatro pequeños

manantiales: Manjanpaccha, Culupaccha, Oropuquio y Quishuarpuquio. De estos manantiales manan pequeños chorros de agua, que mediante reservorios artificiales les permite irrigar racionalmente sus campos de cultivo. Tienen un quinto manantial, el de Tuntur, que baja por precipicios y peñascos, cuyas aguas van a parar al río Aynín siendo escasamente aprovechadas para el riego, pero presenta un magnífico espectáculo natural, la Paccha (catarata) de Tuntur, que engalana al paisaje turístico del valle del Aynín.

También cultivan en tierras temporarias sin riego, especialmente en las partes altas, donde siembran papas, ocas, olluco y cebada. En cambio, sus tierras bajas tienen acceso a las aguas del río Aynín (alto Pativilca). Pero estas tierras de cultivo, las mejores de esta comunidad, estuvieron en manos de hacendados desde la época colonial. Tanto los fundos de San Isidro, de Coris y de Pampán y otras tierras ribereñas se convirtieron en haciendas. Disponen de una acequia troncal que irriga a las tres exhaciendas y lleva sus aguas hasta Quisipata, un anexo de Huasta. Durante la República, estas tierras han estado controladas por familias chiquianas. Sólo en los años de la reforma agraria, la comunidad de Huasta las reivindicó a su favor. Para entonces la población había aumentado considerablemente, provocando alta migración y un proceso de minifundización de sus tierras disponibles. También en Huasta, la formación de bandas y orquestas ayudaron a solucionar parte del problema de sobrevivencia de las familias y han alcanzado hasta hoy un alto prestigio entre los músicos de la región.

En general, son las comunidades campesinas pobres de las que han salido las mejores bandas de músicos y las más famosas orquestas de cuerdas. En el imaginario popular de la zona, es «el agua que beben, el aire que respiran y la tierra que cultivan», los que hacen de estas gentes los mejores músicos; genios del instrumento como han sido personajes de la talla del bajista Nicodemos Reyes (Huanri) y los clarinetistas: Moisés Reyes (Chilcas), Ernesto Cano (Huasta) y Dedicación Padilla (Llipa). En realidad, han sido las limitaciones económicas de estos pueblos los que han creado en compensación, el virtuosismo de sus músicos locales. Es decir, los mismos campesinos han encontrado alternativas de sobrevivencia en actividades ajenas de la órbita propiamente campesina.

5. Los vientos de la modernización

Por estos años iniciales del siglo XXI, ya no existen ni bandas de músicos ni orquestas tradicionales. La estructura de las organizaciones musicales de todo tipo ha cambiado sustancialmente, como consecuencia de los cambios en la estructura de la sociedad peruana de las últimas décadas y los cambios en los esquemas estéticos de las nuevas generaciones. En buena parte del país, la composición de las bandas de músicos se ha duplicado, de diez a veinte o de doce a veinticuatro instrumentistas. Este aumento numérico de las organizaciones de

bandas musicales viene por dos líneas: aumento de trompetas y bajos bombardinos y adición de nuevos instrumentos como la tuba y el saxo. Las trompetas han aumentado de dos a ocho o diez; los bajos bombardinos han aumentado igualmente a ocho o diez, y los clarinetes hasta cuatro, según la magnitud de las bandas musicales de las regiones. A esto se han adicionado otros instrumentos que en la banda tradicional no figuraban: dos a cuatro trombones de vara, una tuba gigante y una batería (redoblante, platillo de golpe, bongó y otros aditamentos sonoros) para interpretar música criolla y música moderna de todo tipo.

Con la organización de las orquestas ha ocurrido el mismo fenómeno. Las orquestas que hoy conocemos son mayores en número, por lo que su estructura es más compleja. En buena parte del país las orquestas mantienen a los instrumentos tradicionales del arpa y del violín, pero el papel de estos instrumentos son ahora secundarios o complementarios. La denominada «orquesta típica» del valle del Mantaro ha evolucionado fundamentalmente en número de instrumentos aerófonos (Valenzuela, 1984; Castro, 2000; Romero, 1993 y 2004; Orellana, 2004). La antigua orquesta tradicional de un arpa y un violín, se modificó por los años treinta del siglo pasado, con la incorporación de saxofón, tal como lo explican Valenzuela y Romero. Originalmente, ingresó un solo saxo y luego aumentó a dos: un saxo tenor y otro alto. Antes del saxo había ingresado otro instrumento aerófono: el clarinete, con lo que la orquesta se convirtió en quinteto instrumental. Hasta los años sesenta, la mayoría de las orquestas del valle tenía esta composición: arpa, violín, un clarinete y dos saxofones, y se le continuaba llamando «orquesta típica». A partir de los años setenta aumentan en número los saxos, hasta llegar a fines del siglo pasado a diez o más saxos. Con la total hegemonía de los saxos, una competente orquesta del valle del Mantaro, está compuesto, por lo general, de trece a dieciséis instrumentistas mixtos: dos cordófonos (un arpa y un violín) y de once a catorce aerófonos (dos clarinetes y diez a doce saxos, entre tenores, sopranos, bajos y contrabajo). Esta complejidad de la organización instrumental de las orquestas del valle del Mantaro lo convierte propiamente en una orquesta moderna, aunque los centreños sigan llamándole «orquesta típica». Es en este modelo de nueva orquesta, donde los papeles del arpa y del violín, siendo básicos, son complementarios, sobre el papel melódico de los aerófonos.

En esta misma línea, la composición de las orquestas de otras regiones se ha complejizado a semejanza de los del valle del Mantaro. En nuestros días, la característica organizacional de las orquestas de Huancavelica, Ayacucho, por el lado sur; Pasco y Huánuco, por el noreste, Ancash y Lima, por el noroeste, han sufrido cambios siguiendo la ruta de las de la región del Centro. En el lado sur, la base de las organizaciones orquestales sigue siendo un arpa y un violín (Arce, 2006). Según este autor, el acompañamiento de los danzantes de tijeras continúa siendo arpa y violín desde tiempos muy antiguos. Se convierte en trío sólo cuando se refiere a los dos instrumentos y al danzante. En cambio, cuando acompa-

ñan a otras danzas, como a los negritos de Lucanas por ejemplo, la orquesta aumenta en su composición, un arpa y un violín (cordófonos), una barra de acero o un triángulo (idiófono) y una trompeta sordina (aerófono). En la mayoría de los departamentos del sur, a partir del valle del Mantaro, siguen funcionando las orquestas con la base de un arpa y un violín, modernizados con la adición de trompeta sordina, el clarinete o del saxo, según las regiones del Cusco, Apurímac o de Arequipa. Por el lado norte, la base es el trío: un arpa y dos violines (hembra y macho). El trío, que en Cajatambo y todo Ancash y Huánuco, es propiamente la orquesta tradicional, ya no funciona como tal. Al modernizarse se han convertido en orquestas mixtas, con la incorporación de otros tres instrumentos aerófonos de origen europeo: la trompeta sordina, el clarinete y el saxo (Nieves, 1999; Mallqui, 2001; Robles, 2002). Los aerófonos han ingresado a las orquestas del norte, por etapas, desde mediados del siglo XX. Primero fue el pistón y luego la trompeta sordina, enseguida el clarinete y finalmente el saxo tenor. Hasta los años sesenta se habían incorporado sólo la trompeta y el clarinete. A partir de los años setenta se generaliza el saxo, como nuevo ingrediente sonoro de las orquestas, primero sólo el alto y luego también el tenor. Para ninguno de ellos hay fechas fijas, se han incorporado en distintos momentos y lugares, y en la actualidad ya no se conciben orquestas sin los dos saxos, además del clarinete y la trompeta sordina. En la actualidad, las orquestas completas de la zona norte están compuestas de arpa, dos violines, dos clarinetes y dos o más saxofones.

Ingreso de la sordina. Los cambios en la conformación de las orquestas de la región Cajatambo no se produjeron en un tiempo determinado, se fueron transformando en un largo proceso de tanteos y experiencias. Uno de los antecedentes conocidos de la modernización fue la formación del *Conjunto Santa Cecilia de Raján*, que aparece en 1937, cuando los tríos de cuerdas estaban ya en su etapa de apogeo. Este conjunto primigenio, que nace bajo la dirección del maestro Teófilo Rojas, ex miembro de la Banda Republicana, incluye por primera vez en el trío tradicional, un pistón sordina. Este aerófono era en ese entonces un instrumento propio de las bandas de músicos, antes que aparecieran las trompetas. Entró como miembro invitado a la orquesta de cuerdas, taponado en el orificio de salida del aire con una pieza de metal llamada sordina. La obstrucción de la libre salida del aire musical con la sordina produce un sonido de menor intensidad que se apareja perfectamente con el sonido de los violines, sin opacarlo. Al contrario, la sordina compatibilizó con los violines, dándole mayor dulzura a la música andina, por la alternancia de los timbres sonoros de dos tipos de instrumentos diversos dentro del mismo nivel. Desde entonces, el violín de primera formó dúo con el pistón asordinado y más tarde cuando la trompeta reemplazó al pistón, continuó produciendo una música de igual intensidad y altura, por lo que compaginó en armonía sonora, complaciendo los buenos gustos musicales de la gente de esta región. Por esta feliz primera alianza instrumental, que se genera-

liza por los años sesenta, la innovación en la conformación de las orquestas fue aceptada inmediatamente por el público consumidor de música. La razón: el sonido de la sordina no sobrepasa al de los violines; es equivalente al sonido de los cordófonos. Se agregó un cantante sobre otros cantantes, pero con una dulzura especial que permitía ampliar y enriquecer el corpus de la música.

Nuevas alianzas. Por los años cincuenta y sesentas se introducen otros dos aerófonos: primero el clarinete y luego el saxofón. Con ellos se completa el ciclo de modernización de las orquestas en la región Cajatambo. No hemos encontrado información de cuándo ingresa el clarinete al conjunto de cuerdas. Los informantes calculan que las orquestas de cuerdas de la región ya tenían a la trompeta sordina y al clarinete a la mitad de los años sesenta. En cambio el saxo tardó en generalizarse en los conjuntos orquestales. Sólo *Ritmo Andino de Huasta* tenía saxo tenor desde comienzos de los años sesenta. Este conjunto popularizó al saxo como una de los cantantes de la orquesta, la misma que fue favorecida por la masificación de la fiesta de Santa Rosa de Chiquián, a la que eran contratados todos los años. Otros conjuntos orquestales no lo incluían por temor a ser rechazados por los contratantes. Se consideraba en la región que el saxofón deformaba el tradicional sonido de los violines y de la trompeta sordina, cubriéndolo casi por completo. El saxo tuvo que esperar hasta la siguiente década del setenta para compaginar con los gustos de la gente de la región. La segunda orquesta típica en incluir saxo fue el *Conjunto Lirios de Ichoca* (Recuay), con el maestro Lenin Rivera y durante los años setenta y ochenta se fue generalizando, tanto en el lado norte de Cajatambo como en el lado sur. El saxo ha conquistado finalmente las preferencias del público de esta zona y en la actualidad todas las orquestas cuentan con dos o más saxos de distintos registros. «La gente ya no disfruta de la buena música, ahora sólo quieren bulla», dicen las personas de mayor edad. Son las generaciones que han disfrutado las melodías de la época de oro de los violines y del arpa y les resulta difícil aceptar la «intromisión» de un instrumento que «entierra» el sonido de los instrumentos cordófonos. Tres ejemplos nos sirven para ilustrar el proceso de modernización de las orquestas en esta región.

Ritmo Andino de Huasta. El modelo más importante del proceso de modernización de las orquestas en la región es la de Huasta. Como hemos dicho, en este pueblo musical del valle de Aynín, ha habido conjuntos de cuerdas desde principios del siglo XX. Pero los huastinos prefieren hablar de música de cuerdas con mayor propiedad, a partir de Ritmo Andino. Este histórico conjunto musical nace en 1952, un año antes del cincuentenario de la provincia, como una auténtica organización tradicional de la región. Los instrumentistas fundadores fueron:

Arpa:	Visitación Laos (Director)
Violín de primera:	Teobaldo Cano Fernández
Violín de segunda:	Amador Palacios.

Por casi una década, Ritmo Andino se mantuvo con su estructura original y prestó servicios musicales en la capital de la provincia y en los pueblos del área, sin elementos adicionales. La innovación se produjo recién en 1958, cuando decidieron incluir un clarinete. Ese año ingresa al conjunto como primer violinista, don Teodomiro Cano Fernández, hermano menor de Teobaldo, quien a su vez se inaugura como clarinetista. El año siguiente ingresa Facundo Jara Jacha, con la trompeta sordina y en 1964 se completa el conjunto moderno con el ingreso del saxo, a cargo también de don Teobaldo. Lo reemplaza en el clarinete Edmundo Masías Segundo. Según información de Teodomiro Cano, el saxo fue incorporado, imitando a un conjunto musical del valle del Mantaro que alternó con ellos en una fiesta de Huánuco. En 1958, el maestro Visitación Laos, profesor en el colegio Coronel Francisco Bolognesi de Chiquián, es removido de su cargo y se traslada a Huánuco donde fija su residencia definitiva. Lo reemplaza en el arpa Soledad Zenón Jara. En menos de una década el conjunto cambia radicalmente de estructura y se pone a tono con las exigencias sociales de la época.

Lo que han hecho los huastinos con su nueva estructura es mantener una conducta artística intachable y un riguroso profesionalismo. Don Teobaldo sigue siendo hasta hoy el director insustituible del conjunto y eximio instrumentista del saxo; don Teodomiro continúa en el papel del primer violín. Los otros instrumentistas han sido reemplazados a tiempo, en la mayoría de los casos con la generación siguiente de la familia Cano. En los últimos años, *Ritmo Andino* está constituido por los siguientes instrumentistas:

Arpa:	Marco Gamarra
Violín de primera:	Teodomiro Cano
Violín de segunda:	Raúl Curo
Sordina:	Edmundo Masías
Clarinete:	Mauro Cano Cosme
Saxo alto:	Teobaldo Cano (Director).
Saxo tenor:	Atilio Cano Vásquez

Lirios del Ande de Ichoca. En Ichoca, anexo del distrito de Marca (Recuay), se formó en los años sesenta, un conjunto musical que lleva este nombre. Fue organizada a semejanza de Ritmo Andino de Huasta, juntando instrumentos de cuerdas y de viento desde el principio. Su director, Ezequiel Florián Montoya, tuvo la feliz idea de formar un conjunto mixto que cubriera los requerimientos de la gente de la cuenca del Fortaleza y de los migrantes ancashinos de Barranca, Huacho y Lima. En efecto, desde sus años iniciales, los Lirios del Ande lograron captar las preferencias del público de estos pueblos, en la animación de sus fiestas patronales. Actualmente residen en Huacho y sus integrantes son: cuatro de Ichoca y tres de pueblos vecinos de la provincia de Recuay.

Arpa:	Cornelio Florián Montoya
Violín de primera:	Ezequiel Florián Montoya (Director)
Violín de segunda:	Valerio Florián Montoya
Sordina:	Félix Gamarra Carhuayoc
Clarinete:	César Florián Montoya
Saxo tenor:	Lenin Rivera
Saxo alto:	Félix Gamarra Padilla

Los Romanceros de Cajatambo. Con el nombre de Romanceros han aparecido varios conjuntos orquestales en los últimos cincuenta años. Probablemente, el primer conjunto que saltó a la popularidad, fue el conjunto *Los Romanceros de Cashaucro,* dirigido por el violinista Miguel Evangelista, allá por los años sesentas. Este conjunto acompañó por esos años a cantantes de mucho cartel como Mario Mendoza y logró acaparar una impresionante popularidad en Lima, animando fiestas y grabando discos. Los Romanceros de Cajatambo conforman una orquesta de la ruta de Cashaucro, de la actual provincia de Oyón, que incluye a instrumentistas de Puñún y Checras.

Arpa:	Demetrio Palomino Jesús
Violín de primera:	José Huacho
Violín de segunda:	Abigail Córdoba
Clarinete:	Concepción Apolinario (Director)
Saxo:	Zenón Veramendi
Cajón y Palmas:	Eriberto Ramírez.

Estos nuevos Romanceros están dirigidos por Concepción Apolinario, instrumentista del clarinete y motor de la organización musical. Durante los años ochentas destacaron en todos los pueblos de Oyón y naturalmente en todo el valle de Huaura y Huacho, donde residen muchos migrantes de estos pueblos. Al crearse la nueva provincia de Oyón en 1985, que se separa de la de Cajatambo, cambian el nombre de la orquesta por *Los Romanceros de Oyón.* Con este nombre continúan actuando hasta estos años.

6. La música y las tradiciones populares

La persistencia de las tradiciones populares andinas, en la que el ingrediente musical es un elemento importante, se debe en gran medida a las formas de vida agropecuaria relativamente cambiantes del hombre del campo y al proceso constante de adaptaciones: de la música, de los músicos y de las costumbres mismas. La adaptación es un mecanismo creativo del hombre andino, que no ha sido refractario a los cambios y a las transformaciones que se dan en el tiempo. Antes bien, han sido siempre receptivos a los procesos de innovación y a las

dinámicas culturales de cada época. Por un lado, ha mantenido desde épocas prehispánicas, músicas como la cashwa, el harahui, el huayno, la hualina, que todavía se practica en varios lugares de la zona andina. Pero también han adoptado otras variedades de música como el pasacalle, la tunantada, la cuadrilla, la marinera, el vals, el pasodoble, la marcha, la procesión, los toriles, los rodeos, los santiagos, las mulizas y muchas otras melodías vinculadas con las danzas costumbristas. Cada una de estas formas musicales ha sufrido sus propios cambios y sus propias adaptaciones regionales, como ha ocurrido con el valse y la marinera, que en los pueblos andinos tienen sus características diferenciales con respecto a la capitalina.

Igual proceso de cambios han tenido las organizaciones musicales. El caso de las orquestas típicas de la región Cajatambo ha pasado por varias etapas, que lo resumimos en las siguientes: a) dúo de arpa y violín: desde fines del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX; b) trío de arpa y dos violines: desde años veinte hasta los cincuenta; c) cuarteto de arpa, dos violines y una sordina: desde los años cincuenta en adelante; d) quinteto y sexteto de arpa, dos violines, una sordina, un clarinete y un saxo: a partir de los años sesenta en adelante. Si bien el antecedente más antiguo de la inclusión de instrumentos aerófonos en las orquestas de cuerdas data de 1937 (Santa Cecilia de Raján), su generalización sigue la secuencia indicada. Estos datos, confirmados por los mismos músicos de la región de estudio, nos indican que la orquesta que hoy conocemos es el resultado de un largo proceso de cambios ocurridos en el siglo XX. Más aún, las orquestas que se vienen formando en los últimos diez años (caso Melodías Andinas de Bolognesi), tienden a aumentar el número de saxos hasta tres. Este tipo de orquesta formaría parte de la quinta etapa de cambios dentro del mismo siglo. Esta conformación lo aproxima a las orquestas típicas del valle del Mantaro (Valenzuela, 1984; Romero, 1993). No perdemos de vista, que en los años noventa algunas orquestas huancas han aumentado el número de saxos hasta doce. Cuando Valenzuela estudió en los primeros años de la década del ochenta, los saxos de orquestas llegaban hasta seis. El proceso de modernización de las orquestas huancas avanza también por el mayor número de estos sonoros aerófonos.

Las tradiciones populares y especialmente las fiestas patronales de los pueblos andinos cambian y se modernizan constantemente. Las fiestas religioso-cristianas tienen origen colonial, pero hasta principios del siglo XX eran fundamentalmente festividades locales, íntimamente vinculadas a las organizaciones campesinas. Tenían por función rendir culto al santo patrono de cada pueblo, que los españoles impusieron como parte del proceso de catequización de indios. Congregaban a las familias de cada comunidad, en torno a los funcionarios, que a su vez cumplían los cargos mediante un complicado sistema de reciprocidades. Los cargos religiosos, por sus costos en comidas, bebidas, contrato de músicos y otros gastos, estaban directamente conectados con el uso de las aguas de riego

y con el usufructo de pastos y tierras de cultivo temporarios. El control de los rituales y del cumplimiento de las responsabilidades religiosas y civiles de los funcionarios corría por cuenta de las autoridades de vara.

En lo fundamental, estas viejas costumbres instituidas por los conquistadores peninsulares, se mantienen hasta la fecha, pero con una estructura mucho más complicada y cambiante. A mediados del siglo pasado, las fiestas patronales eran ya eventos socioculturales de mayor raigambre popular. No eran únicamente fiestas locales: eran más bien interlocales o intercomunales, por cuanto la participación de las familias de los pueblos vecinos era mucho más fluida, ya sea en calidad de espectadores, deportistas, intercambiantes de productos. Se hacía trueque de maíz con carne seca, de trigo con queso, de habas con ollas, de lana con maíz, etc. Se mantenía un fluido intercambio de producto con producto. Era también usual que durante las fiestas patronales se establecieran con más frecuencia las relaciones de compadrazgo entre familias de la localidad con las familias visitantes. Por todo esto, la fiesta patronal de esos años era un buen motivo para divertirse en los pueblos vecinos, al mismo tiempo que se reforzaban los lazos de amistad y se hacían todo tipo de intercambios entre las familias de cada microrregión. Esas relaciones servían también para compartir costumbres similares, músicas y bailes más o menos comunes, estilos y gustos compartidos.

A finales del siglo XX, las tradiciones costumbristas ya no son únicamente interlocales. Muchas cosas han cambiado significativamente. Las autoridades de vara sólo prevalecen en las comunidades pequeñas y durante las fiestas son personajes de segunda importancia. En nuestros días son las autoridades políticas, alcaldes y gobernadores, las que están en la escala jerárquica mayor. Los funcionarios que se eligen anualmente en las fiestas patronales están vinculados parcialmente al uso de recursos que controla la comunidad. Esto funciona sólo en las comunidades más tradicionales. En los distritos emergentes, los funcionarios principales entran voluntariamente y en la mayoría de los casos, son los migrantes de las poblaciones de la costa y del extranjero los que se ofrecen a cumplir con el cargo de Capitanes de las fiestas. En Chiquián, por ejemplo, el cargo de Capitán para la fiesta de Santa Rosa se escoge entre varios postulantes voluntarios migrantes costeños o residentes en los Estados Unidos de Norteamérica. Estas nuevas formas de comportamiento forman parte de la extensa cadena de redes sociales. Las fiestas son más bulliciosas y la asistencia a ellas tiende a masificarse año tras año. Los que asisten mayoritariamente ya no son únicamente gente de los pueblos vecinos, son en su mayoría migrantes de ciudades, turistas, que participan activamente en estos acontecimientos, exigiendo nuevos estilos musicales, imponiendo modas y nuevas actitudes. Las relaciones sociales son ahora de tipo vertical, de costa a sierra, que se establecen por caminos carreteros mejorados y con el uso de vehículos motorizados de los más modernos.

En este nuevo orden sociocultural, la antigua organización musical de pito y caja que acompañaba al Capitán casi ha desaparecido. Aparece sólo en dos eventos costumbristas: en la fiesta dedicada a María Magdalena en el mismo Cajatambo y en la fiesta de San Miguel Arcángel de Aquia. La banda de músicos de corte tradicional, con un máximo de doce instrumentistas y las orquestas de cuerdas de arpa y dos violines, también tienden a desaparecer. Estas formas de conjuntos musicales propios del primer medio siglo XX han dado paso a modernas bandas de 18 a 20 instrumentistas y a orquestas mixtas compuestas por instrumentos de cuerdas y de viento. Los músicos de hoy tienen que ser profesionales en el arte que practican, aun no teniendo una adecuada preparación académica. Tienen que dominar a cabalidad los instrumentos que tocan y tienen que contar con un repertorio por demás amplio y modernizado. La exigencia de las masas de jóvenes migrantes y de la población mestiza es mucho mayor que cuando la fiesta era únicamente local o interlocal. Ahora los músicos tienen que conocer bien los recursos de la escala, para interpretar la música de distintas regiones del país y del extranjero, sin dejar de interpretar la música tradicional de la misma región. Para cubrir estas necesidades de la profesionalización artística están los maestros de música, que los hay en los pueblos de la sierra y en las ciudades de la costa. Ellos son los académicos informales que se encargan de ponerlos al día en los recursos musicales más complicados de nuestra época.

Las tradiciones populares andinas, lejos de debilitarse se mantienen en una continuidad vigorosa. Resiste a toda forma de corrosión cultural, tanto de origen interno como proveniente del exterior. No por mero capricho ni por simple nacionalismo patriotero. La fuerza de la resistencia de las tradiciones populares andinas radica en el espíritu de reconocimiento de profundas identidades culturales de cada región, de la que son partícipes las personas. Estas identidades culturales no son contrarias al proceso de cambios ni se oponen a ellos. Son formas de expresión de sus propias personalidades sociales, que no se pueden sustituir por un televisor, un automóvil o una computadora. Al contrario, pueden convivir con todos ellos. Precisamente, el proceso de cambios de la música, de los conjuntos musicales y de las costumbres que hemos tratado en este trabajo, apunta a explicar los esfuerzos de adecuación y adaptación de los actores andinos frente al modernismo y al postmodernismo de estos últimos tiempos.

Bibliografía

Arce Sotelo, Manuel

2006 *La danza de tijeras y el violín de Lucanas,* Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

Arguedas, José María

1968 «De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional», en diario *El Comercio*, Lima, 30 de junio.

Baumann, Max Peter (editor)

1996 *Cosmología y música en los Andes,* Iberoamericana, Frankfurt.

2006 «Música andina: dualismo simbólico y cosmología», en *Revista de Antropología,* Nº 4, UNMSM, Lima.

Burga, Manuel

1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los Incas,* Instituto de Apoyo Agrario, Lima.

Castro, Aquilino

2000 *¡Kayanchiclami! Existimos todavía: festividades, ritos y danzas de los pueblos del valle del Hatún Mayu,* Chupaca, Junín.

Coba Andrade, Carlos Alberto

1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador,* Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo-Ecuador.

Cornelio Abad, Samuel

2007 *Huanri: tierra de músicos,* Gráfica imagen, Huacho.

D'Harcourt, Raoul et Marguerite

1990 *La música de los incas y sus supervivencias,* Occidental Petroleum Corporation of Peru, Lima (1ª. Edición en francés, París, 1925).

Domínguez Condezo, Víctor

2003 *Danzas e identidad nacional,* Universidad de Huánuco, Editorial San Marcos, Lima.

Duviols, Pierre

1986 *Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII.* Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de las Casas», Cusco.

Guerrero Gutiérrez, Pablo

1995 *Músicos del Ecuador. Diccionario biográfico.* Corporación Musicológica Ecuatoriana, Quito.

HOLZMANN, Rodolfo
1966 *Panorama de la música tradicional del Perú,* Ministerio de Educación Pública, Lima.

HORNBOSTEL, Erich M. von y SACHS, Curt
1914 *Systematik der Musikinstrumente.* Ein Versuch, en Zeitachrift für Etnologie, tomo XLVI, Berlín.

HUBER, Ludwig
2002 *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes,* IEP, Lima.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo
1981 *La religión en una sociedad rural andina (siglo XVII),* Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

LLANOS PAJARES, Oliverio y OSTERLING, Jorge
1986 «La fiesta de la champería en San Pedro de Casta», PUCP, Lima.

LLORENZ, José Antonio
1983 *La música popular en Lima: criollos y andinos,* IEP, Lima.

MALLQUI HUAMÁN, Adrián
2001 *Nuestra identidad peruana,* Edigraber, Lima.

MARIÁTEGUI, José Carlos
1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* Biblioteca Amauta, Lima.

MATOS MAR, José
1984 *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década del 80,* IEP, Lima.

MATOS MAR, José y MEJÍA, José Manuel
1980 *La reforma agraria en el Perú,* IEP, Lima.

NIEVES FABIÁN, Manuel L.
1999 *Canis: narrativa y lírica oral,* Ediciones Rikchary, Huánuco.

ORELLANA VALERIANO, Simeón
2004 *Mitos y danzas rituales del valle del Mantaro,* F. E. Pedagógico San Marcos, Lima.

OTTER, Elizabeth den
1982 «Música y sociedad en el Callejón de Huaylas, Ancash», en: *Debates en Antropología,* N° 8, PUCP, Lima.

RÁEZ RETAMOZO, Manuel
2002 *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle de Colca,* PUCP, Lima.

REYNOSO, Carlos
2006 *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización,* Volumen I y Volumen II, Editorial SB, Bs. As.

ROBLES MENDOZA, Román
1968 «La religión cristiana en el proceso de colonización del mundo andino», en *Etnohistoria y Antropología Andina,* Comisión Fulbrig, Lima.
1982 *Quipu y Mashas en la comunidad de Mangas,* Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, Lima.
1992 «La champería o fiesta del agua en San Pedro de Casta», informe de investigación, UNMSM, Lima, (inédito).
2000 *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Ancash,* Lima.
2002 «Arpas y violines en la cultura musical andina», en *Rev. Investigaciones Sociales,* Año IV, Nº 6, UNMSM, Lima.
2006 «Significado e identidad local de las danzas andinas». Informe de investigación, Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, UNMSM, Lima (inédito).

ROEL PINEDA, Josafat
1974 *Uso de los instrumentos en el Perú,* Lima (texto mecanografiado).

ROMERO, Raúl
1988 «La música tradicional y popular». En: *La música en el Perú,* Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima.
1993 «Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú», en: *Música, danzas y máscaras en los Andes,* (Raúl Romero, compilador), PUCP, Lima.
1993 *Música, danzas y máscaras en los Andes,* Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Lima.
2002 *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú,* PUCP, Lima. (Compilador).
2004 *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

SACHS, Curt
l947 *Historia universal de los instrumentos musicales,* Editorial Centurión, Bs. As.

TURINO, Thomas
1993 «La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los aymaras del sur del Perú», en *Música, danzas y máscaras en los Andes,* PUCP, Lima.

VALENCIA CHACÓN, Américo
1983 *El siku bipolar altiplánico: los sikuris y pusamorenos,* Vol. I, Lima.

VALENZUELA, Rubén
1984 *La Orquesta Típica del Centro del Perú.* Escuela Nacional de Música, Lima, (Tesis).

VEGA, Carlos
1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina,* Ediciones Centurión, Buenos Aires.