

El arpa en la cosmovisión andina

Claude Ferrier

El arpa en la cosmovisión andina

Este artículo nace de una idea que surgió durante el 52° Congreso Internacional de Americanistas en Sevilla (2006), donde participé como ponente en el simposio *Cosmologías y sus representaciones en imágenes, discursos, rituales y música en los Andes Centrales*. Impresionado por las ponencias de Jürgen Golte¹ y Rodolfo Sánchez Garrafa², imaginé que la vigencia de la cosmología andina podría estar subyacente en la interpretación no solo de instrumentos precolombinos como el siku altiplánico, sino también en cordófonos de origen europeo llevados a la región andina por los conquistadores, como el arpa. En este trabajo muestro la posible aplicación de aspectos cosmológicos andinos a la organología, construcción y técnica de interpretación del arpa andina, completándola con observaciones respecto al pentatonismo andino y al diatonismo europeo como elementos dialécticos.

Palabras clave: arpa andina, cosmovisión musical andina.

The Harp in Andean Cosmology

This article starts with an idea that emerged during the 52nd International Congress of Americanists in Seville, 2006, where I participated as a speaker at the symposium *Cosmologies and their representations in images, discourses, rituals and music in the Central Andes*. Impressed by the lectures of Jürgen Golte³ and Rodolfo Sánchez Garrafa⁴, I imagined that the applicability of the Andean cosmology could go beyond what usually supposed, and could be underlying the interpretation not only of pre-Columbian instruments such as the highland siku but also of European instruments brought to the Andean region by the conquerors as the single-strung harp. Here I show the possible application of Andean cosmological aspects in the organology, construction and performance technique of the Andean harp, supplementing with observations on the Andean pentatonic and European diatonicism as dialectical elements.

Keywords: Andean harp, musical Andean cosmology.

1 Jürgen Golte: "La modelación de una cosmología", ponencia del 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 2006.

2 Rodolfo Sánchez Garrafa: "La construcción del mundo en la cosmología andina y la veneración a las deidades de montaña", ponencia del 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 2006.

3 Jürgen Golte: "La modelación..."

4 Rodolfo Sánchez Garrafa: "La construcción..."

A todos los arpistas andinos

1. Introducción

En el Perú, el arpa y el violín son instrumentos casi inseparables que se interpretan en dúo o en pequeños ensambles en gran parte de la región central y sureña de los Andes peruanos, desde el departamento de Ancash (por ejemplo en la costumbre llamada *antihuanquillas*) hasta el sur del departamento del Cuzco, pasando por Junín (donde el arpa y el violín representan el núcleo de la orquesta típica), Huancavelica y Ayacucho (danza de tijeras), Apurímac (toriles), etc.

Sin embargo, existen en esta vasta región por lo menos tres costumbres que se realizan con el acompañamiento musical del arpa sola: *Los abuelitos de Quipán* (Canta, sierra de Lima), la *Navidad* llevada a cabo en la parte sureste de la provincia de Huaytará, Huancavelica y, fuertemente emparentada con ésta última, la *Bajada de Reyes* de Cangallo, Ayacucho.

Habiendo asistido hace algunos años por primera vez a la mencionada festividad huancavelicana, comencé a preguntarme cual podría ser el motivo de tal singular constelación musical; algunos habitantes del pueblo de Querco, en la provincia de Huaytará, contestan a la pregunta de esta manera: “Es costumbre, siempre lo hemos hecho así; Ayacucho tira violín, pero nuestra provincia de Huaytará¹ no”.

En la visión del *runa*², el arpa y el violín son mayormente considerados como pareja y se complementan recíprocamente; sin embargo, sabemos que el arpa, de acuerdo con sus peculiares características organológicas, puede abastecerse musicalmente a sí misma interpretando contemporáneamente melodía y acompañamiento, sonidos graves y agudos.

¿Cómo podría entonces el instrumento en sí asegurar en el campo musical el equilibrio y el orden cosmológico de tan vital importancia para el *runa*?

La trascendencia del principio andino de complementariedad ya ha

1 Cabe aclarar que el uso del violín solista no se restringe a la parte sureste de la provincia de Huaytará, que corresponde a los distritos de Ayamarca, Córdoba, Laramarca, Ocobamba, Pacamarca, Querco, Quirahuará. Paralelamente, en esta misma provincia, en las danzas de los Negritos navideños de los distritos de Ayavi o Santiago de Chocorvos, por ejemplo, se usa el violín (acompañado por percusiones), lo que corresponde más a la tradición costeña del departamento de Ica. Ver Heidi Carolyn Feldman: *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos-IEP, Instituto de Etnomusicología-IDE, 2009).

2 Término libre de connotaciones discriminatorias adoptado por el Doctor J. Estermann y la antropóloga francesa A. Molinié para designar al habitante originario de la región andina; encontrándolo apropiado, me permito usarlo de la misma manera. Josef Estermann: “Religión como *chakana*: El inclusivismo religioso andino”, *Chakana*, vol. 1 No.1 (2003), pp. 69-83. Antoinette Molinier y Jacques Galinier: *Les néo-indiens* (Paris: Odile Jacob, 2006).

sido ampliamente documentada y demostrada por una serie de eminentes investigadores³. La evidencia de la aplicación de este concepto en los más distintos ámbitos como el urbanismo, la religión, la concepción del universo y la música demuestra su fundamental importancia en la cosmovisión andina.

En lo que atañe a la música, si bien los instrumentos de viento de origen precolombino (sobre todo de la zona aymara de Perú y Bolivia) y su interpretación han sido objeto de numerosas investigaciones⁴, en las cuales se ha resaltado tanto su íntima relación con la cosmovisión andina como el principio de complementariedad y su sexualización⁵, falta un análisis profundizado de la función, según el punto de vista del hombre andino, de los instrumentos de cuerdas⁶ de origen europeo como el arpa, que han sido adoptados y adaptados posteriormente por el *runa* a sus necesidades musicales.

No olvidemos que el *runa* ha hecho suyo este instrumento ajeno y lo utiliza actualmente para expresar sus sentimientos más profundos, o acompañar a fiestas tradicionales, procesiones, competencias, etc., durante las cuales se realizan a menudo importantes rituales religiosos de carácter eminentemente sincrético: el arpa, instrumento en el cual confluyen ascendencias occidentales (algunas provenientes de la música "cult") y genuinamente andinas, parece entonces cumplir una función importante como medio de expresión y de comunicación con lo trascendente.

2. Aspectos cosmológicos de aerófonos andinos

Antes de pasar al análisis cosmológico del arpa andina, me parece

-
- 3 Jürgen Golte: "Una paradoja en la investigación etnohistórica andina", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1996), pp. 519-530. Jürgen Golte: "La modelación de una cosmología", ponencia del 52º Congreso internacional de americanistas, Sevilla, 2006. Anne Marie Hocquenghem: *Hanan y Hurin: un modelo de organización y clasificación del mundo andino* (Paris: Association d'ethnolinguistique amérindienne AEA, 1984). María Rostworowski: *Pachacamac and El Señor de los Milagros* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004). Tom Zuidema: "Problèmes de structure dans les Andes. De la parenté, de la polygynie et des moitiés à Cuzco", *Journal de la Société des Américanistes*, tome 91, n° 2 (2005), pp. 31-49.
- 4 Max Peter Baumann: "Andean music, symbolic dualism and cosmology", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología...*, pp. 15-66. Henry Stobart: "Tara and q'uiwa- Worlds of sound and meaning", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología...*, pp. 67-82. Walter Sánchez Canedo: "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología...*, pp. 83-106. André Langevin: "Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico", *Revista andina*, año 10, n°2 (1992), pp. 405-440.
- 5 Raphaël Parejo-Coudert: "La flûte pinkuyllu des Provinces Altas du Cuzco (Pérou): organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin », *Journal de la Société des Américanistes*, 87 (2001), pp. 211-264.
- 6 El artículo de Philippe Lyèvre: "Les guitarrillas du nord du département de Potosí (Bolivie): morphologie, utilisation et symbolique", *Boletín del IFEA*, vol.19, n°1 (1990), pp. 183-213, representa un comienzo para paliar esta carencia.

importante hacer referencia a trabajos anteriores que ilustran la función del principio de complementariedad en la ejecución de flautas andinas, que me servirán de guía en mi propia interpretación y como base para las hipótesis presentadas en este trabajo.

Aquí como pro-memoria, partes de la tabla recapitulativa de Baumann⁷ (Tabla 1):

<i>Hanan</i> (arriba)	<i>Hurin</i> (abajo)
Derecha, adelante	Izquierda, atrás
Sol, estación seca	Luna, estación húmeda
Este, luz, día	Oeste, oscuridad, noche
Movimiento anti-horario	Movimiento horario
Que comienza, dominante, dirigente	Que sigue, subdominante, ejecutante
Grande, macho	Pequeño, hembra

Tabla 1: Elementos básicos de dualidad andina según Baumann

2.1 El diálogo musical en el *siku* altiplánico

Sabemos, gracias a los estudios realizados por Baumann⁸ y Langevin⁹ que la cosmovisión andina se refleja en la música: este hecho se manifiesta de una manera particularmente evidente en el diálogo musical¹⁰ entre las dos partes complementarias de una flauta de Pan, zampoña o *siku* (instrumento andino prehispánico). Esta técnica de ejecución basada en el diálogo, llamada también *hoquetus*¹¹ en referencia a la técnica vocal medieval usada principalmente en Francia el siglo XIV, está difundida en toda la región aymara y parcialmente en la quechua, sobre todo en la zona altiplánica del lago Titicaca; sin embargo la encontramos también siguiendo la cordillera andina hacia el sur, hasta en el noroeste de Argentina¹².

La mitad *ira* (*el que guía*, mayormente de 6 tubos, par) del *siku* representa al *hanan*, aspecto masculino; la mitad *arca* (*el que sigue*, mayormente de 7 tubos, impar), representa al *hurin*, aspecto femenino. El *arca*, interpretando menos notas que el *ira* (esto se produce naturalmente por la configuración de las notas

7 Baumann: "Andean music", p.57.

8 Baumann: „Andean music“, p. 57.

9 Langevin: „Zampoñas“, p. 435.

10 María Lina Picconi: *Sikus, Virgen y Cerro* (Córdoba: Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón, 2009).

11 Américo Valencia Chacón: *El siku bipolar altiplánico. Estudio, método y Proyección del Siku o Zampoña Altiplánica. Recopilación y Aspectos de la Música del Altiplano* (Lima: ARTEX, 1983).

12 Picconi: *Sikus*.

disponibles en cada instrumento y el uso reiterado de la escala pentatónica, cuya consecuencia es que frecuentemente no se usen algunas notas del *arca* pertenecientes a la escala diatónica como el “do” y el “fa#”), siempre es más libre y desempeña a menudo una función de adorno¹³.

La música que brota de las dos mitades opuestas y complementarias del instrumento ejecutadas por dos músicos (una única línea melódica) podría ser asimilada a un *tinku*¹⁴, es decir, la resultante de la interacción continua entre *hanan* y *hurin*.

2.2 Las dos hileras de tubos del *siku*

Por otro lado, la mayoría de las flautas de Pan andinas presentan dos hileras de tubos, la segunda siendo de igual tamaño que la primera o la mitad de ésta, mayormente con tubos perforados en ambos lados y reforzando la emisión de armónicos del instrumento. Se trata de la hilera *orqo* o macho (*hanan*, la hilera principal donde se sopla para emitir el sonido) y *china* o hembra (*hurin*, la hilera secundaria que enriquece el sonido emitido por la principal)¹⁵: en un mismo instrumento se manifiesta entonces el principio de dualidad masculino/femenino.

Encontramos una expresión similar de este principio en la propia emisión del sonido en *sikus* altiplánicos como los *chiriguanos*: el soplo del intérprete experimentado siempre emitirá a la vez la nota real (*hanan*) correspondiente a la longitud del tubo y por lo menos un armónico¹⁶ (*hurin*) (el sonido dos o tres de la serie de los armónicos, es decir, la octava o la duodécima superior al sonido real).

2.3 Categorización de las frecuencias y de los timbres

El principio de complementariedad se refleja también en la categorización de los sonidos respecto a sus frecuencias: Sánchez Canedo¹⁷ señala la correspondencia fundamental entre sonido grave y *hanan* (masculino) y entre sonido agudo y *hurin* (femenino).

Encontramos una confirmación de este punto de vista andino en la construcción misma de los *sikus*, es decir en su posición espacial desde la perspectiva del músico: a causa de la existencia en muchísimos modelos de *siku*

13 Adil Podhajcer: “El diálogo musical andino”, *Latin American Music Review*, 32-2 (2011), p. 277.

14 Literalmente: devolver la dualidad a la unidad; a menudo el *tinku* es una suerte de lucha ritual realizada por dos grupos contendientes en momentos clave del calendario agrícola/astronómico andino. Ver Jürgen Golte: “Una paradoja en la investigación etnohistórica andina”, en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología ...*, pp. 519-530.

15 Sánchez Canedo: “Algunas consideraciones”, pp. 95-97.

16 A propósito de la importancia fundamental de los armónicos en la ejecución musical tradicional andina, ver Xavier Bellenger: *El espacio musical andino* (Lima: IFEA, 2007), pp. 26, 31, 131, 141; y Raphaël Parejo-Coudert, “La flûte pinkuyllu”, párrafo 1.3.1.2.

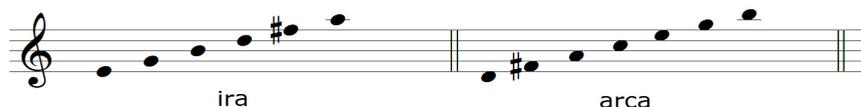
17 Sánchez Canedo: “Algunas consideraciones”, p. 94.

(*laquita, jach'a siku, k'antu*, etc.) de la ya mencionada segunda hilera de tubos, para que el intérprete pueda soplar cómodamente, las notas (o tubos) más graves de las flautas de Pan están obligatoriamente posicionadas a la derecha (*hanan*) del intérprete, las notas más agudas a la izquierda¹⁸ (*hurin*):



Ejemplo musical 1: Las dos mitades del *siku* altiplánico

Es extraño que algunos investigadores representen gráficamente estos instrumentos a menudo “de espalda” (es decir con los bajos a la izquierda) en sus trabajos y una escala ascendente en el pentagrama correspondiente:



Ejemplo musical 2: Las dos mitades del *siku* altiplánico (representación musical discutible)

Las frases musicales andinas siempre terminan con un perfil descendente: esto sería una prueba más de que el *runa* concibe y “piensa” su sistema musical de arriba hacia abajo y no de abajo hacia arriba como el occidental.

Sin embargo, en la iconografía mochica observamos pares de músicos que tocan sus flautas de Pan con los sonidos graves a la izquierda, pues se trata de seres del mundo de los muertos (se notan sus cavidades oculares de calavera), suerte de espejo donde todo está “al revés” y, consecuentemente, la posición de los sonidos graves está invertida (Ilustración 1).

En *ukhu pacha* [el mundo de los muertos] las sombras o espíritus siguen en sentido contrario el camino que hicieron en vida: Nacen viejos, viven al revés, se hacen jóvenes al paso del tiempo y, al llegar al límite de su “enjuvenecimiento”, vuelven a nacer en el mundo de los vivos¹⁹.

En la actualidad, lo repito, los tubos graves se sitúan siempre y en todas las regiones a la derecha.

18 Este aspecto ha sido puesto en evidencia también por Bellenger: *El espacio*, p. 27.

19 Rodolfo Sánchez Garrafa: “La construcción del mundo en la cosmología andina y la veneración a las deidades montaña”, ponencia del 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 2006, p. 11.



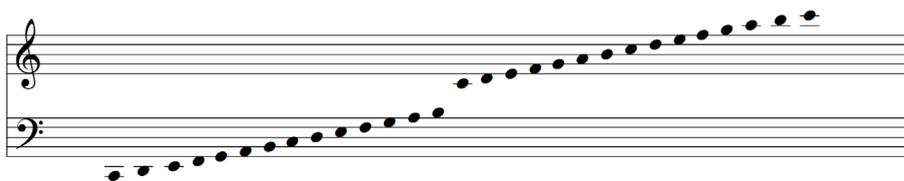
Ilustración 1:
Iconografía
moche (tomada de
Valencia Chacón:
El siku bipolar)

Este concepto andino es opuesto al concepto occidental, que desde el Renacimiento posiciona tradicionalmente los sonidos graves a la izquierda, como en cualquier teclado de órgano, clavecín o piano²⁰.

El sistema musical occidental del período tonal siempre se ilustra a través de una escala que va de izquierda a derecha, partiendo de los sonidos más graves²¹ (Ejemplo musical 3).

20 Nótese que el sistema musical griego, “antepasado” del medieval, posicionaba los sonidos graves a la derecha, y se concebía como un sistema de arriba hacia abajo: el tetracordio, fundamento de la música griega, siempre es descendente.

21 Esta visión “de abajo hacia arriba” ha sido indudablemente reforzada a partir del siglo XVI, cuando la sensible (el 7° grado de la escala, alterado en menor) y la cadencia V-I han comenzado a ser utilizadas por todos los compositores de manera consecuente: como sabemos, la sensible, nota determinante del acorde de dominante, resuelve en la tónica *subiendo*, lo que implica a menudo una finalización correspondiente de cualquier melodía



Ejemplo musical 3: Representación básica del sistema musical occidental

Más allá de la complementariedad inherente al *siku*, Stobart²² señala además la importancia de la dualidad complementaria presente hasta en los diferentes timbres de los *pinkillos* interpretados en la región de Norte Potosí (Bolivia).

Timbre <i>tara</i>	Timbre <i>q'iwa</i>
Sonido doble	Sonido simple
Sonido denso	Sonido puro
Sonido grueso	Sonido fino
Sonido enérgico, vibrante	Sonido débil
Discontinuo	Continuo
Estética positiva	Estética negativa
Afinado (?)	Desafinado
Ronco	Lloriqueante

Tabla 2: Características de los timbres *tara* y *q'iwa* (según Stobart)

2.4 Rol del espacio en la posición de los dedos y de las manos

Finalmente, cabe mencionar la repartición de las manos (y de los dedos) en el espacio en algunas flautas altiplánicas, como el *pitú* de la isla de Taquile, lago Titicaca: “[...] el modo de ejecución tradicional asimila la mano derecha a la

que termine con la tónica y una armonía de V- I.

Recordemos que anteriormente, en la era de los modos eclesiásticos, las melodías terminaban en su mayoría bajando (con un movimiento melódico descendente mi → re en el modo dórico, fa → mi en el frigio, la → sol en el mixolidio). El paralelo con la concepción andina resulta entonces evidente; sin embargo, no sabemos si se trata de una casualidad o si más bien los modos eclesiásticos europeos influenciaron de manera determinante la música de la zona andina a partir del siglo XVI.

22 Stobart: “Tara and q'iwa”, p. 71.

parte alta de la flauta y la mano izquierda a la parte baja del instrumento [...]”²³; el *siku* de la misma isla, asocia “[...] de esta forma los sonidos graves a la derecha, los sonidos medios al centro y los agudos a la izquierda”²⁴, o más genéricamente:

La correspondencia mano derecha/mano izquierda, que remite a clasificaciones dualistas, asociada respectivamente a la parte de arriba y de abajo de las flautas andinas verticales de una sola caña [...] aparece como una regla predominante y una práctica antigua [...]

3. Cosmología del arpa²⁶

3.1 Visión occidental y andina del instrumento

Al introducir en América el instrumento renacentista/barroco protagonista del bajo continuo de las *capillas* ibéricas, los sacerdotes y jesuitas²⁷ occidentales (mayoritariamente españoles, pero encontramos a lo largo de la época del Virreinato también austriacos, irlandeses, etc.) no podían suponer que éste podía “encajar” perfectamente en la cosmovisión de los habitantes de la región andina que se estaba conquistando y colonizando: desde el punto de vista religioso europeo, el arpa era meramente un medio para facilitar la evangelización y la conversión de los andinos a través de cantos y músicas de carácter esencialmente occidental.

Desde el otro punto de vista, el de los conquistados, que iban a asimilar de forma parecida la religión católica, adaptando sus creencias anteriores al nuevo marco religioso impuesto por los conquistadores, se trataba de llegar a entender este instrumento a través de una visión del mundo totalmente diferente: efectivamente, darle una función y una explicación que pudiesen corresponder a —lo que suponemos ser— la concepción andina de la música. La casualidad hizo que el instrumento, con sus características organológicas europeas, “encajara” casi a la perfección en el marco de la cosmovisión andina.

Subrayo que ya ha habido referencias a la atribución de los principios cosmológicos (aplicados a los aerófonos) presentados en la primera parte de este trabajo a los instrumentos de cuerdas:

A propósito del talachi y del guitarrón de la región de Potosí, Bolivia, [...] constituyen un par, más exactamente una pareja [...]. Se puede deducir

23 Bellenger: *El espacio*, p. 134.

24 Bellenger: *El espacio*, p. 138.

25 Bellenger: *El espacio*, p. 295.

26 En las ilustraciones y ejemplos musicales de este capítulo, el aspecto *hanan* (masculino) está representado por un gris oscuro o por un negro, mientras que el aspecto *hurin* (femenino) por un gris claro.

27 Rosa María Calvo Manzano: *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento* (Valladolid: Simancas Ediciones, 1993), p. 157.

que uno es masculino y el otro femenino [...]. Se trata entonces de una dualización de tipo hombre/mujer, de una sexualización de cordófonos [...]”²⁸

El *talachi* y el *guitarrón* son además instrumentos de cuerda propios de la estación húmeda²⁹ (*hurin*).

Añadiré que en la región del Valle del Mantaro (Perú), el arpa es llamada a menudo la *madre* de la *orquesta típica* (el ensamble más emblemático de la región que incluye arpa, violín, clarinetes, saxofones altos, tenores y barítonos), lo que subraya su carácter femenino³⁰.

3.2 Organología

El arpa, con sus características organológicas, conlleva, a través de la cosmovisión andina, un papel parecido al rol de las flautas mencionadas anteriormente.

La posición de las perforaciones en la tapa armónica es de por sí complementaria: en los dos lados del instrumento, derecho *hanan* e izquierdo *hurin*, se encuentran perforaciones complementarias. Esta simetría es muy importante ya que, según los músicos andinos, las perforaciones sirven “para que salgan las voces”³¹. El plural utilizado hace indudablemente referencia a por lo menos 2 *voces*, grave y aguda, que podrían ser masculina y femenina.

En lo que atañe a las arpas de los Andes ecuatorianos, Schechter³² hace además manifiestamente referencia a la situación en *oposición* de las tres perforaciones en “zigzag” de esta clase de arpas (Ilustración 2)

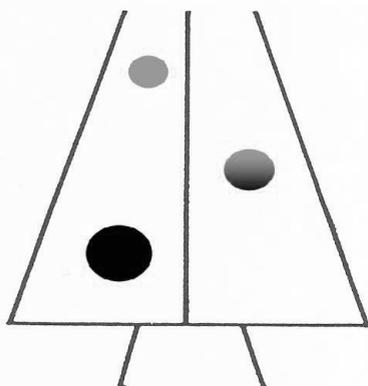


Ilustración 2:
Arpa ecuatoriana
con perforaciones
en zigzag

28 Lyèvre: “Les guitarrillas”, p. 201.

29 Henry Stobart: “Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia”, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 3 (1994), p. 38.

30 Comunicación personal de saxofonistas peruanos durante las festividades del *Señor de Muruhuay*, Florencia – Italia, mayo 2011. Véase Claude Ferrier: *Tejiendo tiempo y espacio* (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2012), pp. 34, 91-93.

31 John M. Schechter: *The indispensable Harp* (Kent: The Kent State University Press, 1992), p. 148.

32 Schechter: *Harp*, p. 148.

En este caso podemos dar la interpretación siguiente: las dos perforaciones situadas en el lado derecho permiten expresarse a la voz superior (aguda) *hurin* y a la voz inferior (grave) *hanan*; la tercera perforación, jugando el papel de *tinku*, expresaría una voz mediana, resultante de la interacción de agudo y grave, o quizás estaría representando al centro, propagando los sonidos medianos, en analogía con lo indicado por Bellenger³³.

3.3 Contacto físico con el instrumento

Según Boettner³⁴, el arpa es el más fisiológico entre los cordófonos. Las dos manos están en *oposición*, los dedos análogos se oponen en forma fácil y lógica, pulgar con pulgar, índice con índice, etc.

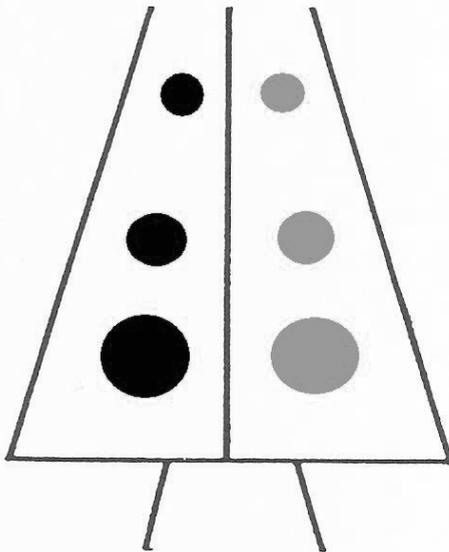


Ilustración 3:
Oposición simétrica
de las perforaciones
en el arpa

Ahora, al apoyar el arpa sobre el hombro derecho, existe netamente, tal vez más que en cualquier otro instrumento (en el mismo piano u órgano las manos a veces se cruzan, cosa que jamás sucede con el arpa), una parte derecha *hanan* (donde va a ser musicalmente activa la mano derecha) y una parte izquierda *hurin* (donde va a ser musicalmente activa la mano izquierda) del arpa, que “mira” al espectador al igual que su intérprete (es decir que hablamos de izquierda y derecha desde el punto de vista del arpa, considerada como sujeto)³⁵:

³³ Bellenger: *El espacio*, p. 138.

³⁴ Juan Max Boettner: *Música y músicos del Paraguay* (Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados, 1956), p. 79.

³⁵ Los gráficos del tocador de arpa aquí empleados aparecen (sin colores ni comentarios) en Roberto Urbano Soriano: *Método teórico y práctico de arpa peruano* (Lima, 1997).



Ilustraciones 4 y 5: Rol y posición de la mano derecha e izquierda en la interpretación del arpa

3.4 Técnica de interpretación

Salazar³⁶ alude al sonido “denso” característico de la interpretación (de los cordófonos) o de la resultante sonora de un conjunto (aerófonos, sobre todo aymaras) andino. El arpa no escapa a esta categorización, pues en su interpretación encontramos innumerables “requiebros” que adornan una melodía. Los músicos andinos consideran a estos requiebros como indispensables, por tanto, como menciona justamente Salazar³⁷, su carencia es considerada una grave deficiencia de la interpretación.

Como en la ya mencionada técnica del dialogo musical inherente al *siku*, los “requiebros” tienen parcialmente la función de *arca* (*hurin*), adornando la melodía plana (*hanan*) y dándole color, su sentido musical y de ser.

La música ejecutada por la mano derecha es entonces la resultante sonora “densa” de la interacción de melodía “plana” (*hanan*) y de los adornos (*hurin*):



**Ejemplo musical 4: Adiós pueblo de Ayacucho,
huayno de Huamanga (primera parte)**

3.5 Melodía como voz principal, acompañamiento subsidiario: conceptos espinosos

En el registro agudo la mano derecha del arpista interpreta, tratándose de música tradicional andina, la melodía en el 99% de los casos, es decir que aparentemente tendría una función de guía; la mano izquierda ejecuta el acompañamiento y seguiría a la melodía en el registro grave.

Sin embargo hemos visto que en la cosmología musical andina, en lo que atañe a la altura (o frecuencia) del sonido, los agudos son *hurin*³⁸ y los graves *hanan* (Ejemplo musical 5)



**Ejemplo musical 5: Adiós pueblo de Ayacucho,
huayno de Huamanga (primera parte)**

36 Luis Salazar: “Cosmología y música andina”, Diplomado de Musicología Peruana, Conservatorio Nacional de música, Lima, 2006, p. 7.

37 Salazar: “Cosmología”, p. 7.

38 Pensemos en el canto femenino tradicional andino, cuya principal característica son los sonidos agudos.

A partir de esta observación, se puede proponer una primera conclusión: la música que brota del arpa es la resultante de la interacción continua entre la mano derecha y la mano izquierda y entre frecuencias agudas y graves, es decir de un *tinku* entre derecha e izquierda, agudo y grave:



Ejemplo musical 6 *Adiós pueblo de Ayacucho* (primera parte)

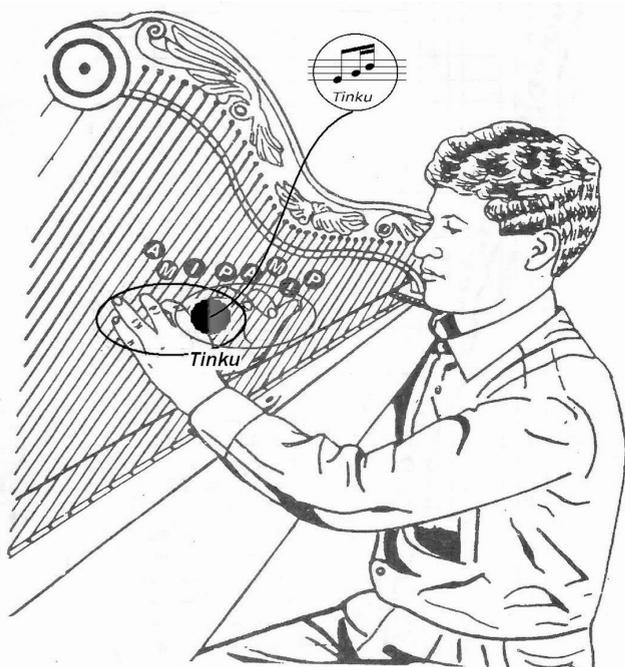
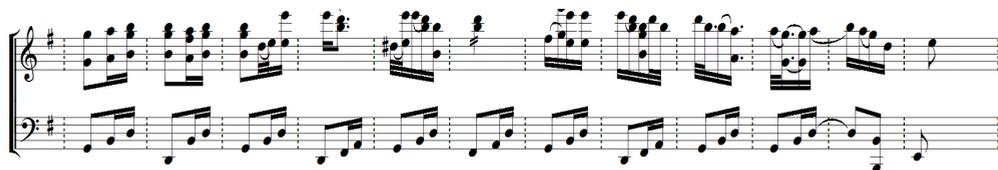


Ilustración 6:
Representación de un
tinku entre derecha
e izquierda en la
interpretación del arpa

Nótese que el intérprete andino de arpa tiende a veces a evitar el uso del registro medio del instrumento (zona “gris” reservada al *tinku*) y más bien procura separar claramente los registros agudo y grave, que se encuentran a menudo hasta a dos octavas de distancia:



Ejemplo musical 7: *Adiós pueblo de Ayacucho*, huayno de
Huamanga (segunda parte)

Efectivamente, los bajos (bordones) del arpa son el verdadero motor musical de la ejecución: dan el impulso que hace vivir la interpretación.

En muchos casos notamos cómo los bajos “jalan” para adelante, mientras que la melodía sigue, a veces quedándose atrás (escuchar al respecto interpretaciones de *huaynos* ayacuchanos por el arpista Don Antonio Sulca Lozano “*Sonqo Suwa*”³⁹): son *hanan*.

No obstante no se puede negar la función de acompañamiento de los bordones, de respaldo de la melodía; de forma parecida a la mano derecha (véase el punto 3.4), los bajos presentan una improvisación y una variación continuas (ver los ejemplos musicales siguientes) que recuerdan al *arpa* del *siku* altiplánico, mientras que la melodía queda casi tal cual, sin mucha diversificación; además los bordones están ejecutados por la mano izquierda (*hurin*) (Ejemplo musical 8).

En lo que atañe al registro agudo, siendo aquí interpretada la melodía que el oído tiende a captar naturalmente como voz principal, no se puede desconocer un cierto componente *hanan* de este registro, que es además interpretado por la mano derecha.

Asimismo, la clara repartición espacial arriba/abajo de los registros agudo y grave del instrumento (el registro grave está situado concretamente en la parte inferior del instrumento, “abajo”, el registro agudo en su parte superior, “arriba”) reforzaría funciones siempre complementarias pero opuestas a las de la frecuencia del sonido.

Esquemáticamente, se puede ilustrar ahora la resultante musical de la interpretación del arpa andina con el esquema de la Ilustración 7.

Es quizás a causa de este doble y opuesto significado de la relación espacial de los registros y de la altura (o frecuencia) de los sonidos que nosotros, occidentales, tal vez prisioneros de nuestros esquemas académicos, advertimos una cierta confusión en la percepción andina de lo agudo/alto/bajo/grave. El etnomusicólogo suizo Daniel Rüegg⁴⁰ ha notado que muchos músicos andinos consideran “alto” lo que para nosotros sería grave y “bajo” lo que para nosotros sería agudo; si una canción está en una tonalidad demasiado alta e incómoda para la voz o el instrumento, dicen: “Tienes que tocarla *más alta*...”⁴¹.

Concluyendo, el aspecto melódico posee también un componente masculino y el acompañamiento un componente femenino.

3.6 Pentatonía y diatonicismo

Las melodías interpretadas hoy en día por el arpa, al igual que las ejecutadas por los muchos más antiguos *sikus*, son de evidente matriz

39 Escuchar por ejemplo *Music of the Incas - Ayllu Sulca*, de Lyricord World Music, LYRCD-7348 (1976).

40 Comunicación personal.

41 Claude Ferrier: *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina* (Lima: IDE de la PUCP, IFEA, 2010), p. 72.

The image displays a musical score for the second part of 'Adiós pueblo de Ayacucho'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble clef, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Ejemplo musical 8: *Adiós pueblo de Ayacucho* (segunda parte)

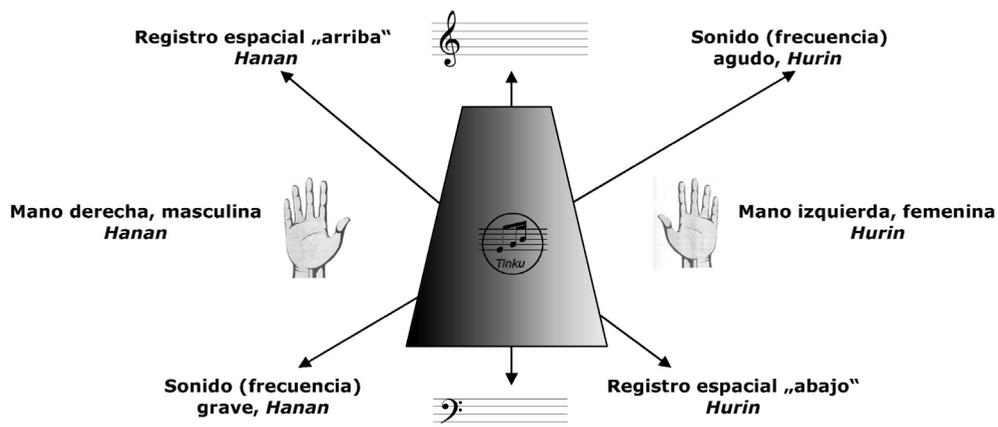


Ilustración 7: Cosmología del arpa

pentatónica: si reducimos la melodía de *Adiós pueblo de Ayacucho* a su versión “plana” (ver punto 3.4), nos percatamos de que está conformada exclusivamente por las notas que pertenecen a la escala pentatónica de “mi”⁴²:



Ejemplo musical 9: *Adiós pueblo de Ayacucho* (primera parte)

Ahora, ya vimos en el punto 3.4 que algunos de los adornos (a los cuales hemos atribuido una función *hurin*) o “requiebros” ejecutados por el arpista no pertenecen a dicha escala pentatónica (gris oscuro en los ejemplos musicales siguientes): los raros elementos diatónicos⁴³ (gris claro) o ajenos a la escala pentatónica como el re#⁴⁴ presentes en la interpretación están generalmente empleados o para ornamentar la melodía o para acompañarla:



Ejemplos musicales 10 y 11: *Adiós pueblo de Ayacucho* (primera parte), (segunda parte)

Es entonces evidente que los módulos pentatónicos, de —parecería⁴⁵— incontestable origen precolombino, conforman el elemento musical fundamental,

42 En este caso, se trata de la escala siguiente: 

43 Se trata de la escala siguiente: 

44 A propósito de la utilización de esta nota alterada en la música ayacuchana, consultar mi trabajo, Ferrier, Claude: *El arpa peruana* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú-BNP, Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP, 2004) p. 71-72; Ferrier: *El huayno*, p. 24.

45 A pesar de la probable existencia de otras escalas en el mundo andino prehispánico, la gran mayoría de los estudiosos, como yo mismo, coinciden en considerar la escala pentatónica como emblema musical precolombino. Ver por ejemplo Raúl Romero: *Identidades múltiples - Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004), pp. 36, 40; Enrique Cámara de Landa: *Entre Humahuaca y la Quiaca - Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006), pp. 170-171. Picconi: *Sikus*, p. 29. Sin embargo, Bellenger: *El espacio*, p. 46, pone en duda la hegemonía de la escala pentatónica, igual que el etnólogo Daniel Rüegg (comunicación personal).

mientras que los módulos diatónicos, de irrefutable matriz occidental, tienen un papel más ornamental.

Podemos arriesgarnos entonces a presumir que el aspecto pentatónico andino desempeña la función de *hanan*, mientras que el aspecto diatónico europeo la función *hurin*.

Si pensamos en el sincretismo inherente a la religión andina y en la misma música andina actual, esta conclusión no puede sorprender: a pesar de que durante la época colonial los aportes de la cultura europea (en este caso artístico-musicales) fueron a menudo impuestos con la violencia, el *runa* los consideró, pese a todo, como un enriquecimiento: su propio sistema musical iba a ser beneficiado por el encuentro (¿o *tinku*?) con otro sistema musical, el occidental; los dos iban a completarse mutuamente para crear algo nuevo. Efectivamente, la unión o convivencia de los dos sistemas, de alguna manera, ha desembocado en la admirable música andina original actual.

Esquemáticamente, podemos representar en el círculo de las quintas la visión andina del sistema musical pentatónico enriquecido por el diatonismo de la forma siguiente (siempre a partir de las escalas pentatónica y diatónica antes mencionadas):

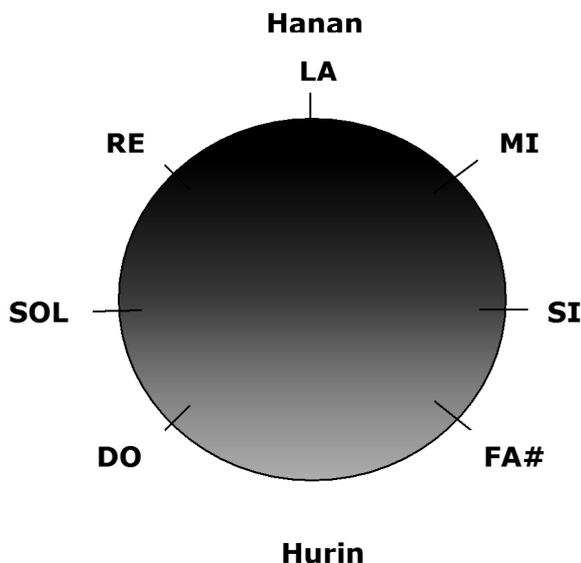


Ilustración 8: Dualidad en el sistema musical andino

Nótese una vez más, no solo en la pentatonía sino también en el diatonismo, la función de eje de la nota "la" ya resaltada por Salazar⁴⁶: esta

⁴⁶ Salazar: "Cosmología", pp. 11-12.

nota que se halla fuera de la bimodalidad andina (ilustrada en este caso por los acordes de Mi menor/Sol mayor) se encuentra en una posición central neutral⁴⁷.

4. A manera de conclusión abierta: el arpa y el violín

Deducimos entonces que, según la cosmovisión andina, el arpa se “abastece a sí misma” y puede ser considerada como un instrumento musical “completo” que no necesitaría forzosamente una “pareja”, ya que en su organología y ejecución están manifiestamente presentes los principios duales complementarios masculino y femenino, derecha e izquierda, agudo y grave, arriba y abajo, en dos palabras *hanan* y *hurin*.

Esto no obsta para que el arpa se encuentre casi siempre como pareja complementaria del violín, también llevado e introducido en la práctica musical del *runa* por los conquistadores españoles: en la pareja, el violín desempeña la función de *hanan* y el arpa la de *hurin*⁴⁸.

De una forma muy sutil, los constructores andinos de arpas subrayan a veces esta pertenencia del instrumento al ámbito femenino de la música, adornando las arpas con una escultura de puma, animal *hurin*⁴⁹ (Ilustración 9).

Acerca de la función del violín, Rüegg, preguntando por la importancia de este instrumento en la orquesta típica del Valle del Mantaro, recolectó la información que “la música no saldría bien sin violín, porque éste representa la cruz (formada por el arco y el cuerpo del instrumento)”.

Ahora, conociendo la significación de la cruz andina, me pregunto si en este caso el entrevistado ha querido aludir a la presencia de Jesucristo, o más bien a la función de la cruz como *chakana* (puente, nexo, transición)⁵⁰ mediadora y “relacionadora”: si pensamos en el papel primordial del violín como artífice de la forma musical de las piezas interpretadas por la orquesta típica (recordamos que es el violín el que realiza todas las *transiciones* entre una pieza y otra, ya se trate de huayno, huaylas u otro, y que señala con un peculiar diseño musical a los demás músicos de la orquesta el comienzo de la pieza que se va a interpretar a continuación) y en su función de relacionador formal, mi pregunta es más que justificada...

47 Ferrier: *El huayno*, p. 84. Nótese además esta misma posición central en la representación en el pentagrama de la escala pentatónica y en el círculo de las quintas correspondiente:



48 Esta connotación femenina del arpa andina no tiene nada que ver con la misma connotación occidental: recordemos que en el Renacimiento y en el Barroco español (épocas de auge del arpa en España y paralelamente de la difusión del instrumento en Latinoamérica) la gran mayoría de los arpistas eran hombres, como todavía sucede actualmente en la región andina. Ver Rosa María Calvo Manzano: *El arpa en el barroco español* (Madrid: Alpuerto, 1992). La connotación femenina del arpa aparece en occidente con el arpa de pedales, durante el Romanticismo (sobre todo francés) del siglo XIX.

49 Baumann: “Andean music”, p. 57.

50 Estermann: “Religión como chakana”.



Ilustración 9: Particular de arpa huancavelicana

Hay todavía mucho por investigar y descubrir en el campo de la etnomusicología andina, sobre todo en lo que atañe a los instrumentos de cuerda. La aplicación constante, lógica y metódica del principio de complementariedad por parte del *runa* desde hace 5000 años (se han encontrado rasgos de organización urbana según el principio *hanan/hurin* en el sitio arqueológico de Caral-Supe de reciente descubrimiento, datado en 3000 a.C.) ilustra una concepción muy sólida del ser humano y de su relación con el medio ambiente y lo trascendente.

La consciencia de la aplicación de este principio a la música interpretada con los instrumentos de cuerdas solo puede mejorar nuestra comprensión de esta expresión artística a la vez tan sencilla y compleja, posicionándola a la vez en el universo cosmológico andino.

Sin embargo, la interpretación de la cosmología del arpa presentada en

este trabajo, lo repito, se basa más en hipótesis que en certezas. No obstante, mi intento es dar un primer impulso para una discusión que puede desarrollarse de manera más fructífera en el futuro.

Citando a Luis Salazar⁵¹, con el cual comparto una inmensa admiración hacia la música de los Andes y sus creadores, “hay que incidir en la necesidad de explicar la música peruana prehispánica y actual desde la perspectiva del pensamiento andino”.

51 Comunicación electrónica personal.

Bibliografía

- Baumann, Max Peter: "Andean music, symbolic dualism and cosmology", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1996), pp. 15-66.
- Bellenger, Xavier: *El espacio musical andino* (Lima: IFEA, 2007).
- Boettner, Juan Max: *Música y músicos del Paraguay* (Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados, 1956).
- Calvo Manzano, Rosa María: *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento* (Valladolid: Simancas Ediciones, 1993).
- *El arpa en el barroco español* (Madrid: Alpuerto, 1992).
- *El arpa en el Renacimiento español* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986).
- Cámara de Landa, Enrique: *Entre Humahuaca y la Quiaca – Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006).
- Estermann, Josef: "Religión como chakana: El inclusivismo religioso andino", *Chakana*, vol. 1 No.1 (2003), pp. 69-83.
- Feldman, Heidi Carolyn: *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos-IEP, Instituto de Etnomusicología-IDE, 2009).
- Ferrier, Claude: *El arpa peruana* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú-BNP, Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP, 2004).
- *Navidad en los Andes* (Lima: IDE de la PUCP, CH-EM, 2008).
- *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina* (Lima: IDE de la PUCP, Instituto Francés de Estudios Andinos-IFEA, 2010).
- *Tejiendo tiempo y espacio* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-UNMSM, 2012).
- Golte, Jürgen: "Una paradoja en la investigación etnohistórica andina", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1996), pp. 519-530.
- "La modelación de una cosmología", ponencia del 52º Congreso internacional de americanistas, Sevilla, 2006.

- Griffiths, Ann: "El arpa de una orden: The single-strung harp in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries", *The American Harp Journal*, 9/2, (1983), pp. 10-26.
- Guerrero, Fernando: *El arpa en Venezuela* (Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1999).
- Hocquenghem, Anne Marie: *Hanan y Hurin: un modelo de organización y clasificación del mundo andino* (París: Association d'ethnolinguistique amérindienne AEA, 1984).
- Lyèvre, Philippe: "Les guitarrillas du nord du département de Potosí (Bolivie): morphologie, utilisation et symbolique", *Boletín del IFEA*, vol.19, n°1 (1990), pp. 183-213.
- Langevin, André: "Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico", *Revista andina*, año 10, n°2 (1992), pp. 405-440.
- Molinie, Antoinette y Galinier, Jacques: *Les néo-indiens* (Paris: Odile Jacob, 2006).
- Schechter, John M.: *The indispensable Harp* (Kent: The Kent State University Press, 1992).
- Olsen, Dale: "The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style", *Folk Harp Journal*, 53 (1986), pp. 48-54; 54 (1986), pp. 41-48; 55 (1986), pp. 55-59; 56 (1987), pp. 57-60; 57 (1987), pp. 38-42; 58 (1987), pp. 47-48; 59 (1987), pp. 60-62.
- Parejo-Coudert, Raphaël: "La flûte pinkuyllu des Provincias Altas du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin", *Journal de la Société des Américanistes*, 87 (2001), pp. 211-264.
- Picconi, Maria Lina: *Sikus, Virgen y Cerro* (Córdoba: Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón, 2009).
- Podhajcer, Adil: "El diálogo musical andino", *Latin American Music Review*, 32-2 (2011), pp.269-293.
- Romero, Raúl: *Identidades múltiples - Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004).
- Rostworowski, María: *Pachacamac and El Señor de los Milagros* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004).
- Rüegg, Daniel: "Cosmología fraccionada – pedazos en el discurso Wanka o ¿Por qué el violín de la orquesta típica es taciturno?", ponencia del 52º Congreso internacional de americanistas, Sevilla, 2006.

- Salazar, Luis: "Cosmología y música andina", Diplomado de Musicología Peruana, Conservatorio Nacional de Música, Lima, 2006.
- Sánchez Canedo, Walter: "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1996), pp. 83-106.
- Sánchez Garrafa, Rodolfo: "La construcción del mundo en la cosmología andina y la veneración a las deidades montaña", ponencia del 52° Congreso internacional de americanistas, Sevilla, 2006.
- Stobart, Henry: "Tara and q'íwa- Worlds of sound and meaning", en Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1996), pp. 67-82.
- "Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 3 (1994), pp. 35-48.
- Urbano Soriano, Roberto: *Método teórico y práctico de arpa peruano* (Lima, 1997).
- Valencia Chacón, Américo: *El siku bipolar altiplánico. Estudio, método y Proyección del Siku o Zampoña Altiplánica. Recopilación y Aspectos de la Música del Altiplano* (Lima: ARTEX, 1983).
- Zuidema, Tom: "Problèmes de structure dans les Andes. De la parenté, de la polygynie et des moitiés à Cuzco", *Journal de la Société des Américanistes*, tome 91, n° 2 (2005), pp. 31-49.