Claude Ferrier
(Roma, 1963)

Estudió violín, teoría musical y composición en Italia y Suiza (Conservatorio de Lausana). Es docente de teoría musical en la Kalaidos University of Applied Sciences. Practica e investiga la música tradicional andina desde 1978, siendo intérprete del arpa peruana. Ha publicado cuatro libros con la PUCP, la UNMSM, el IFEA, la BNP y diferentes artículos en revistas especializadas como *TRANS* (Revista Transcultural de Música de la SIBE), *la Revista Argentina de Musicología, la Revista Musical Chilena, Diagonal* (UC), *I Quaderni di Thule (Rivista italiana di studi americanistici)* y el Boletín de la CH–EM (Sociedad Suiza de Etnomusicología).

Los estilos de arpa del departamento de Áncash: diversidad y patrimonio musical propio

The harp styles of the department of Ancash: diversity and own musical heritage

Claude Ferrier
Kalaidos University of Applied Sciences
Zurich, Suiza
ferrier.cuadros@sunrise.ch
https://orcid.org/0009-0002-7400-9342

Resumen
El arpa ocupa un lugar significativo en la música del departamento de Áncash y es utilizada en varios contextos festivos, ya sea públicos o privados. Por un lado, esta región cuenta con distintos estilos de interpretación del instrumento, particularidad que comparte con otros departamentos del Perú como Ayacucho o Apurímac; por otro, estos estilos interpretativos presentan rasgos particulares que los distinguen de los demás estilos de arpa del país. Recurriendo al trabajo de Dale Olsen (1986) como punto de partida, con el auxilio de ejemplos musicales (escritos y audio) y de algunas comparaciones, este artículo trata de proporcionar una síntesis de la organología del arpa en el departamento de Áncash, de su ejecución y de los principales tipos de música interpretados con este instrumento por los habitantes de la región.

Palabras claves
Música andina; Áncash; Arpa

Abstract
The harp occupies a significant place in the music of the department of Ancash, and is used in several festive contexts, whether public or private. On the one hand, this region presents different styles of interpretation of the instrument, a particularity that it shares with other departments of Peru such as Ayacucho or Apurímac. On the other hand, these interpretive styles present features that distinguish them from other harp styles of the country. Employing Dale Olsen's work (1986) as a starting point, with the help of musical examples (written and audio) and some comparisons, this article tries to provide a synthesis of the organology of the harp in the department of Ancash, its execution and the most important types of music performed with this instrument by the inhabitants of the region.

Como citar: Ferrier, C. (2025). Los estilos de arpa del departamento de Áncash: diversidad y patrimonio musical propio. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical*, *9*(1), 175–209. https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.258

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.258

Keywords
Andean music; Ancash; Harp

Recibido: 2 de febrero / Revisado: 26 de marzo / Aceptado: 3 de abril

Introducción

El arpa ancashina es un instrumento aún poco estudiado. Que yo sepa, el trabajo de Dale Olsen (1986–87) es el único que proporciona suficiente información sobre el instrumento, sus intérpretes y la música que ejecutan. La investigación de Elisabeth Den Otter (1985) aporta pocos elementos suplementarios, pues no se concentra solamente en el arpa, sino en los instrumentos musicales y las danzas del Callejón de Huaylas en general. Sin embargo, al mismo tiempo, confirma parte del contenido del artículo de Olsen. Éste ha sido el primer investigador en codificar los estilos de arpa del Perú. No conozco ningún estudio anterior que mencione este aspecto fundamental de la vigencia del arpa en el país andino, lo que confiere a su trabajo un valor pionero. Yo mismo, en la época (a principios de los años 80), recién estaba descubriendo y aprendiendo a diferenciar con dificultad los estilos de Cusco, de Huamanga y del Centro. Los estilos de Lucanas, de la sierra de Lima[1] y de Áncash me resultaban desconocidos, e ignoraba la existencia del uso de cuerdas de metal en el país. El trabajo de Olsen es importante también porque brinda información sobre el estado del arpa en el Perú en la década del 70. El autor recuerda que realizó su trabajo de campo en los años 1968, 1974 y 1979 (Olsen, 1986); por lo tanto, en el 2025, cincuenta años más tarde, tiene una vigencia de documento histórico.

Tratándose de un texto en inglés, de difícil acceso en bibliotecas o en la red, comienzo mi trabajo proporcionando un resumen de aquel estudio, haciendo hincapié en sus aspectos más impactantes. Completo el trabajo de Olsen con observaciones, referencias bibliográficas y testimonios adicionales sobre el estilo de arpa del Callejón de Huaylas, pues el intento del presente artículo es brindar información adicional sobre este instrumento y su interpretación en el departamento.

Al parecer, en esa época, Olsen no llegó a visitar el llamado "Callejón de Conchucos" (como bien sabemos, no se trata de un callejón, como el valle del río Santa, sino de una región con una multitud de quebradas separadas la una de la otra), pues en su estudio no menciona el estilo muy particular de música interpretada con arpa y violín de la zona[2]: completo entonces mi análisis detallando la función del arpa en esta región del departamento, ubicada a espaldas de la cordillera blanca, describiendo además la técnica interpretativa del violín. Después de una breve reseña de otros estilos presentes en el departamento, la comparación con los demás estilos de arpa del Perú me permite, finalmente, situar al arpa de Áncash dentro del panorama musical del país.

1. Recuerdo mi profunda emoción cuando escuché por primera vez Huaynos de Oyón cantados por Elba Girón, acompañada por el arpa con cuerdas de metal de Rubén Cabello (en particular "Eres malo, malo, malo"), en septiembre de 1986 en el barrio Tahuantinsuyo, en el cono norte de Lima, pues mi vecino se despertaba todos los días para ir al trabajo al sonido de aquella música que yo percibía como "celestial".
2. Quizás se debió a la falta de difusión de aquel estilo fuera de las fronteras de la región de Conchucos, que en la época no estaba bien conectada con el resto del departamento y del país.

Metodología

Para realizar este trabajo, he aplicado métodos básicos de la investigación etnomusicológica, como el estudio histórico, el método descriptivo, el análisis musical (basado en transcripciones) y el método comparativo. El estudio histórico está relacionado con la naturaleza cambiante de la música y su desarrollo a través del tiempo. Timothy Rice (1987) recuerda que los pueblos ("la gente") construyen históricamente y luego mantienen socialmente a la música: reunir elementos de este devenir me ha permitido sintetizar un panorama de lo que es hoy en día el arpa ancashina. Bruno Nettl (1964) distingue tres enfoques dentro del método descriptivo: sistemático, intuitivo y selectivo. El primero, más afín a mi forma de trabajar, permite "radiografiar" una pieza musical para luego sacar conclusiones. Sin embargo, la intuición, en mi caso basada en la experiencia, me ha permitido, como menciona Nettl, corroborar los datos obtenidos con el enfoque sistemático.

El análisis musical es una de las herramientas etnomusicológicas más comunes, particularmente desde que, en 1963, la Sociedad de Etnomusicología de los Estados Unidos definió criterios para aplicar la misma durante un "Simposio de Transcripción Musical". Si este método ha sido calificado por algunos autores como poco confiable y como creando un obstáculo entre el estudioso y el músico del lugar (Stobart, 2008; Stock, 2008), sin embargo, alcanza un nuevo auge desde el siglo XXI con autores como Agawu (2003), Tenzer (2006), y relacionado con las prácticas musicales peruanas, con Arce (2006), Bellenger (2007) y Ferrier (2008; 2010). En lo personal, me siento muy cercano al análisis musicológico "interno" mencionado por Ayestarán (1965), pues esta clase de herramienta permite penetrar la pieza musical y conocerla desde adentro. Nettl (1973), List (1976), Clayton (2003) y Grupe (2005), entre otros, señalan la importancia en la etnomusicología de la comparación como herramienta investigativa y analítica: efectivamente, comparar entre ellos estilos de arpa del Perú me ha permitido ubicar al arpa ancashina desde una perspectiva nacional.

Agradecimientos

Agradezco a José Salazar Mejía por haberme sugerido la temática del presente artículo, e invitarme a participar en el primer congreso dedicado a la música ancashina organizado en Huaraz en mayo 2024, donde presenté algunos avances de esta investigación. Doy las gracias a Siles Sánchez Tolentino por dedicarme tiempo y brindarme valiosa información sobre la vida musical del departamento y de sus arpistas. Mi gratitud a Luis Salazar Mejía, amigo y colega desde hace cuarenta años, quien me proporcionó datos bibliográficos, informaciones, grabaciones y material histórico, además de revisar mi trabajo. Sin su apoyo, este artículo no hubiera alcanzado su forma definitiva.

El arpa en el Callejón de Huaylas

Aclaraciones preliminares

Como se ha señalado en la introducción, en este capítulo dedicado al arpa en el Callejón de Huaylas, es fundamental resumir las valiosas informaciones brindadas por Dale A. Olsen en su estudio dedicado al arpa peruana (*The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style*, "La tradición del arpa folclórica peruana: determinantes del estilo", publicado en la época en la revista estadounidense de música tradicional *Folk Harp Journal* o "Revista de arpa folclórica"), y más específicamente el capítulo sobre el departamento de Áncash titulado "Región Callejón de Huaylas – Huánuco" (Olsen, 1986). Para simplificar la lectura, aclaro que muchos datos recopilados en este capítulo provienen de aquel artículo, y que no volveré a mencionar esta referencia bibliográfica en este apartado. El resto de esta sección consiste en datos bibliográficos adicionales,

comentarios e información complementaria propia. No proporcionaré datos generales sobre el arpa latinoamericana o peruana y su historia. Más bien, remito a trabajos anteriores como los de John Schechter (1992), María Rosa Calvo–Manzano (1993), Fernando Guerrero (1999), Claude Ferrier (2004; 2008) y Egberto Bermúdez (2013).

Generalidades

El departamento de Áncash representa el extremo norte de la zona andina para la difusión del arpa en el Perú, que como bien sabemos se extiende desde el norte del departamento de Áncash hasta el sur del departamento del Cusco. Se puede afirmar que cada departamento posee un estilo de arpa específico, aunque las fronteras de los estilos musicales, o sea culturales, no siempre coinciden con las fronteras políticas: por ejemplo, estilos ancashinos también se ejecutan parcialmente en el departamento de Huánuco; asimismo, el estilo cusqueño en zonas fronterizas de Apurímac; el estilo del Centro, en parte de Huancavelica, etc. En cuanto al estilo de la sierra de Lima –que Olsen ha denominado "Estilo Chancay", aunque no se pueda negar su estrecho parentesco con el estilo ancashino–, he mostrado en un estudio anterior los elementos interpretativos que distinguen los "sub–estilos" de Cajatambo, Oyón o Yauyos (Lima) del estilo de Áncash (Ferrier, 2010). Profundizaré este aspecto más adelante. Obviamente, dentro de un mismo estilo como el del Callejón de Huaylas, hay variantes: Siles Sánchez relata que la manera de tocar difiere entre Huaraz y Yungay, por ejemplo. De hecho, cada intérprete forja su estilo propio "dentro del estilo", y luego representa musicalmente a su distrito o provincia (comunicación personal, 21 de abril, 2024). En el audio siguiente se aprecian, a manera de patrón, los intermedios que caracterizan el estilo del arpista Luis Loza, de Yungay (comparar con los ejemplos audio 1a y 2):

Ejemplo audio 1

"Amor con interés"[3], interpretado por Luis Loza (1976?)

Volviendo a Olsen, a raíz de sus investigaciones realizadas en la década del 70, éste confirma lo que yo mismo pude observar durante mi primer viaje al Perú en 1986, o sea que prácticamente todos los arpistas de la zona andina eran hombres –arpistas de sexo femenino representaban una rara excepción–. En el espacio de cuarenta años la situación ha cambiado, pues hoy encontramos mujeres arpistas a todo lo largo de la zona cordillerana donde se difunde el instrumento, especialmente en Áncash, en la sierra de Lima y en Ayacucho.

Ejemplo audio 1ª

Chuscada[4] "Mujer Andina[5]", interpretada por Amelia Cadillo Chávez

Olsen aclara que todos sus informantes son naturales del Callejón de Huaylas y que algunos grabaron mini LPs, vinilos de 45 rpm, en Lima. También afirma que la costumbre de tocar el

3. **Amor con interés:** https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQldEVnhZVlhVOHROb2VtP2U9aWVoNlky&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211557&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
4. La *chuscada* es un tipo de huayno típico del departamento de Ancash, con una pulsación muy vivaz (Den Otter, 1985).
5. **Mujer andina:** https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM1Nwa01lUHA0OXpjRVc1P2U9N0NPZ255&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211524&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

arpa cargada en los hombros (si fuese necesario, caminando) pertenece a la parte centro y sur del país, pero esta costumbre es frecuente también en Áncash, en el mismo Callejón de Huaylas (por ejemplo, en la danza de los Antihuanquillas) y en la zona de Conchucos en la danza Apu Inca (Vidal Vidal, 2010). Esto confirma mi suposición de que Olsen no extendiera su investigación a aquella zona del departamento. Acertadamente, llamó al estilo de Áncash que observó, "Callejón de Huaylas".

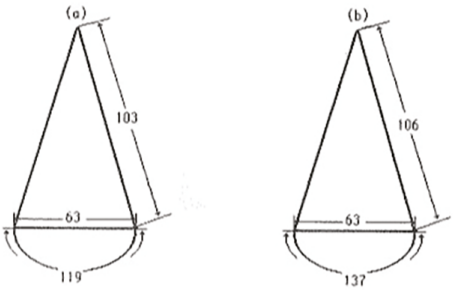
Olsen prosigue una muy detallada y precisa descripción de la organología del arpa ancashina. Subrayo solamente que la forma triangular típica del arpa peruana, con su gran caja de resonancia construida con madera de cedro y sus cuatro perforaciones en la tapa armónica (dos grandes en la parte inferior para dar voz a los bajos, y dos más pequeños en la parte superior para la melodía), el número de cuerdas de tripa, nylon y metal que oscila entre treinta y treinta cinco, teniendo como nota más grave del encordado un *si* 0 o un *do* 1, son elementos mencionados también por Den Otter (1985), básicamente comunes a los instrumentos de otras regiones del país. En la foto siguiente se aprecian los tres diferentes materiales que se usan para el encordado mencionados por Olsen y Den Otter:

Figura 1
Cuerdas de tripa, nylon y metal

Nota. Foto de Den Otter, 1981.

Midiendo las arpas de dos tamaños distintos realizadas en 1979 por Víctor Raúl Pérez en Yungay (los constructores de arpas a menudo también son intérpretes), Olsen obtuvo las siguientes dimensiones, distintivas de la forma y de las proporciones del arpa en el Perú:

Figura 2
Maqueta de arpas del Callejón de Huaylas



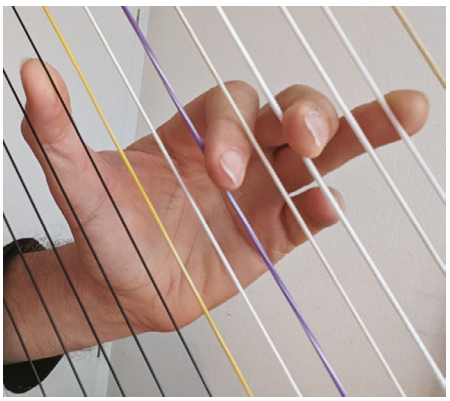
Nota. Maqueta realizada por Olsen, 1986, nº53:51.

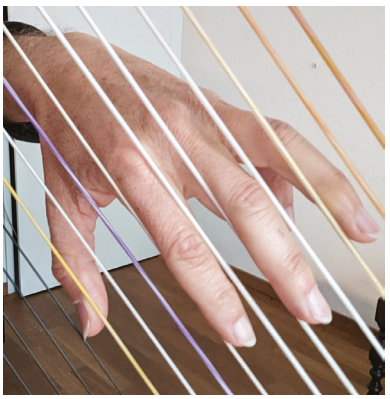
Ya en la época se encontraban en la zona también instrumentos con encordado completo de nylon, opción que perdura hasta el día de hoy (al respecto, escuchar los ejemplos audio 1 y 1a). Recordemos además que, según la región, los orificios en la tapa armónica pueden aumentar a seis u ocho (grandes arpas del Cusco). Según los informantes de Olsen, la mejor tripa que se encontraba en la época era la de lobo de mar o de foca, disponible en la ciudad de Chimbote. Hoy en día, el uso de las cuerdas de tripa ha disminuido radicalmente, y se emplea más que nada en el departamento de Junín para el encordado de los bordones de las grandes arpas que acompañan a la orquesta típica del Centro (Ferrier, 2012).

La afinación del arpa ancashina (y peruana en general) es diatónica, por lo tanto, presenta una escala mayor de siete notas (o su relativo menor natural) y es independiente de instrumentos de afinación fija. Las dos afinaciones más difundidas son *la* y *mi* menor, subrayando que no se trata de tonalidades absolutas, sino relativas: la tonalidad de "*mi* menor" se puede "manifestar" con un diapasón en *fa* menor, por ejemplo. Siles Sánchez añade que, en Huaraz, la afinación estándar del arpa es *mi* menor, mientras que, en el resto del Callejón, hacia el norte, es más aguda, llegando a *fa#* menor o hasta *sol* menor (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Olsen observa acertadamente que la manera de afinar los instrumentos andinos por parte de los artistas del lugar resulta algo "desafinada" o "imprecisa" para nuestros oídos, acostumbrados al temple de la música occidental (temperamento igual). En realidad, esto demuestra la existencia de cánones acústicos y musicales propios de aquella región del continente y de sus músicos.

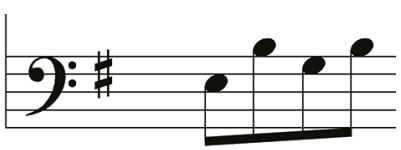
El arpa se tañe con las uñas naturales, particularmente la del pulgar: el uso de uñas postizas no está difundido en el Callejón de Huaylas, contrariamente a la zona sur del país, como en Lucanas–Ayacucho. Además, el arpa ancashina parece tener las cuerdas más cercanas o juntas que otras arpas del país, por lo que la falta de espacio dificultaría el uso de esta clase de uñas. En Áncash, la posición de la mano izquierda es similar a la posición de las manos del estilo de la sierra de Lima, del Centro, del Cusco, o de los arpistas clásicos, con los dedos colocados fuera de los espacios entre las cuerdas (lo que a veces llaman la "técnica de la araña"): la palma de la mano está orientada hacia las cuerdas. En otras regiones del sur, especialmente en los departamentos de Ayacucho, (y, parcialmente, Huancavelica y Apurímac, o sea en la región Chanca), los dedos están "aprisionados" entre las cuerdas, lo que posibilita y acentúa un efecto más percusivo de los bajos: el dorso de la mano está orientado hacia las cuerdas. En inglés hay términos adecuados, utilizados por Olsen, para distinguir ambas técnicas: *forehand & backhand*:

Figura 3
Posición de las manos forehand & backhand





Estos bajos están en la base de la interpretación del arpa. Cada región o estilo tiene sus patrones de acompañamiento que permiten identificar a la música del lugar. En el caso del Callejón de Huaylas, Olsen habla de "bajos a modo de Alberti", refiriéndose a la figuración de acompañamiento rítmicamente uniforme aparecida en la música occidental en los teclados (y en el arpa) durante la época de transición del barroco al clásico. Fue establecida por el compositor italiano Doménico Alberti (1710–1740) y proporciona al mismo tiempo un bajo (fundamental o una inversión), una armonía (se trata de una suerte de acorde roto donde se ejecutan las tres notas de la triada o de un acorde de cuatro notas, en caso tenga una séptima) y una clara y regular pulsación rítmica:

Figura 4
Bajos de Alberti

No obstante, analizando la partitura siguiente (ejemplo musical 3), nos percatamos que los bajos presentan figuraciones más variadas de las que Olsen menciona. Este autor tampoco señala la octava como técnica apareciendo en la interpretación de la mano izquierda (la menciona como típica de otros estilos de arpa), mientras que la lectura de la misma partitura nos muestra que alternan notas simples con notas dobles octavadas. Quizás en el último medio siglo hayan ocurrido transformaciones en la interpretación, debidas a los contactos múltiples entre regiones y músicos (concentrados más que nada en Lima), lo que favoreció esta evolución. En esta clase de acompañamiento de bajos, se usa a menudo la escala diatónica, pues pueden aparecer las siete notas de la escala menor natural, como se aprecia en la partitura del ejemplo musical 3.

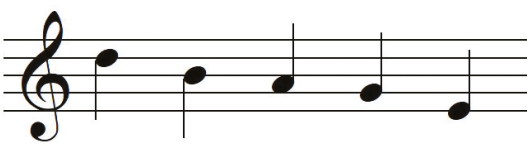
Características de la interpretación del arpa

(Los números que siguen son referencias que se hallan más abajo en el ejemplo musical 3).

① La melodía, de carácter pentatónico,[6] se ejecuta básicamente a tres voces paralelas en octava con el pulgar y el anular de la mano derecha, y el índice que toca a la tercera inferior del pulgar (hay matices en esta técnica, como veremos más adelante). Este procedimiento es, además, común a la gran mayoría de los estilos de arpa peruanos.

Figura 5

Escala pentatónica



Algunas ornamentaciones incluyen el uso del segundo grado de la escala, un grado que no pertenece a la escala pentatónica: efectivamente son notas fugitivas que no tienen mucho peso en el desarrollo melódico. También Den Otter (1985) menciona el uso esporádico de la escala diatónica en los adornos melódicos efectuados por el arpa. En melodías que suponemos de origen más moderno (aunque haya testimonios de su uso desde el siglo XX), este mismo segundo grado aparece como parte integrante de la melodía, volviendo a la escala empleada hexatonal. Fundamentalmente, y esto se aprecia en el ejemplo musical 3, coexisten las dos escalas, la pentatónica, de supuesto origen precolombino o mejor, propio de las poblaciones andinas (ver la nota 4) en la mano derecha, y la diatónica, de aparente origen occidental, en la mano izquierda para obtener la armonización requerida, como se sugirió anteriormente –una especie de símbolo del mestizaje musical que caracteriza a las piezas interpretadas con este instrumento–. Den Otter (1985) llega a una conclusión similar analizando una pieza ejecutada en arpa por un músico de Caraz.

② Típicas de la interpretación son las ornamentaciones, que consisten a menudo en apoyaturas ejecutadas con la técnica llamada "enganche" (Ferrier, 2010) o "ligado" (por Olsen), ejecutadas por el índice y el pulgar en alternancia, o en arpegios cortos.

③ A raíz del uso de cuerdas de metal y su larga resonancia, en los puntos melódicos de reposo, no es necesario repetir notas o alargar la reverberación natural con un trémolo, lo que más bien se nota, por ejemplo, en el estilo de Huamanga interpretado por arpas con encordado completo de nylon. Sin embargo, añadiré que, en el estilo de Lucanas, siempre en el departamento de Ayacucho, pese a la encordadura de metal, se aplica de todas maneras la técnica del trémolo típica de la región, para obtener una suerte de "resonancia duplicada", por ser tan grande la importancia que confieren los músicos andinos a la producción de un sonido continuo.

④ Más bien, las notas repetidas como expresión del desarrollo melódico son inherentes al estilo, pues muchísimas melodías ancashinas presentan esta característica (compartida con el estilo de la sierra de Lima y del Centro).

6. Los d'Harcourt (1925), Romero (2004) y Cámara de Landa (2006) confirman el uso general de este tipo de escala en la región andina. Sin embargo, Stevenson (19683), Bellenger (2007) y Mendívil (2012; 2017) cuestionan con argumentos muy valiosos la hegemonía de la escala pentatónica. Mendívil, en particular, su supuesto origen "incaico".

Los géneros predilectos de los arpistas ancashinos en la década del 70 eran el Huayno, el Pasacalle y la Danza, todos interpretados con su fuga, habitualmente repetida cinco veces. Según Olsen, las Chuscadas no pertenecían al repertorio habitual de los arpistas. Esta aserción merece un comentario: en realidad, la diferencia entre Huayno Ancashino y Chuscada no está claramente definida, Luis Salazar Mejía menciona al respecto que diferentes conjuntos ancashinos grabaron el mismo tema, algunos como Chuscada, y otros como Huayno, esto antes de 1970 (comunicación personal, 12 de marzo, 2025). Sin embargo, de acuerdo con mis observaciones, hoy en día la fuga se repite un par de veces y las Chuscadas se interpretan también con el arpa, hecho confirmado por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024).

⑤ Merece unos comentarios adicionales la forma de las muchas melodías de Huaynos y Chuscadas del Callejón de Huaylas que presentan, como en casi toda la zona andina, básicamente una forma a a b b', donde las partes a y b son suspensivas y b' es conclusiva, y a menudo incluyen una "escala" (o cortos intermedios).

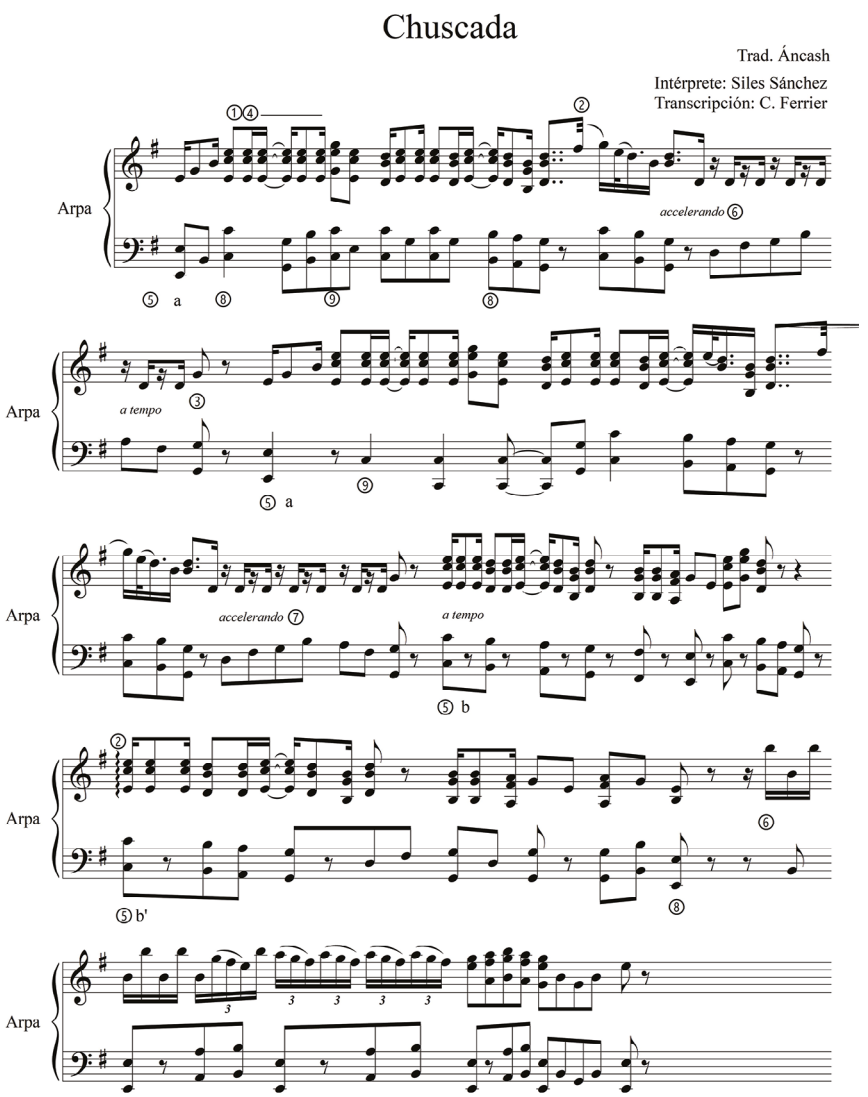
⑥ Al final de cada repetición de la primera parte (en carácter mayor), y al final de la segunda repetición de la segunda parte (en carácter menor, llamada también "codo").

⑦ Olsen menciona, de manera pertinente, la paulatina aceleración que se observa durante la ejecución, y que culmina en la fuga, una característica del Huayno no exclusiva del departamento de Áncash.

⑧ La armonización de las melodías se basa en los grados I, III (relativo mayor) y VI de una tonalidad menor. Esta corresponde a una típica secuencia armónica andina individuada por Cámara de Landa (2013; 2021), que llama "la estructura", común a gran parte del repertorio musical de los países de Sudamérica donde serpentea la cordillera: I – VI – III – I.

⑨ Llama la atención la línea de bajos del maestro Siles Sánchez, que además de los "bajos de Alberti", también incluye síncopas o "bajos en contratiempo", empleados raramente en el estilo. Esta novedad quizás también se debe a la coexistencia desde hace tres cuartos de siglo de (casi) todos los estilos musicales del país en la Lima de los "residentes" y de los pueblos jóvenes o conos.

Subrayo una vez más que la rítmica andina no puede representarse correctamente en una partitura de tipo occidental (Ferrier, 2008; 2010), pues la notación exacta de sus características (anticipaciones, ritmos "atrecillados", o sea una negra o unidad rítmica básica cuya subdivisión oscila entre binaria y ternaria) llevaría a un texto extremadamente complejo y difícil de descifrar, sin tampoco restituir la exactitud de la interpretación innata de los músicos andinos.

Figura 6
Chuscada "Barrio del Centenario" *(intérprete: Siles Sánchez)*

Ejemplo audio 2
Chuscada[7] *Barrio del Centenario (intérprete: Siles Sánchez)*

7. **Chuscada**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM1BOTWdOSzNsUENkQ3pqP2U9REdIcFpQ&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211523&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

Para terminar esta recapitulación comentada del trabajo de Olsen, el instrumento se utiliza también en pequeños conjuntos que incluyen mayormente arpa, varios violines, guitarras y una mandolina. Desde un punto de vista histórico, cabe recordar que el arpa estuvo presente en el conjunto Huascarán de Huaraz, que representó oficialmente al departamento de Áncash en el primer concurso de Amancaes en 1928. Sin embargo, en 1935 el conjunto típico ancashino ya no incluía arpa. Esta desapareció prácticamente de los conjuntos citadinos como Atusparia, La Lira Andina de Huaraz, Los Obreros, El Sexteto Musical Huaraz, etc., donde dominaba la guitarra como instrumento de acompañamiento (Luis Salazar comunicación personal, 28 de abril, 2024). La técnica interpretativa del arpa como solista es similar en conjunto. No obstante, según Olsen, con la mano derecha el arpa no toca la melodía, sino más bien un simple acompañamiento rítmico ejecutado mayormente en contratiempo, particularidad corroborada por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Personalmente, me parece haber escuchado en el pasado y en el presente algunos arpistas ancashinos ejecutando la melodía completa, pese a ser parte de un conjunto.

Llama la atención el hecho que Olsen no mencione al acordeón,[8] un instrumento que desde décadas no falta en cualquier conjunto ancashino que acompaña a cantantes como la Pastorita Huaracina, la Princesita de Yungay, etc., hecho confirmado por Den Otter (1985) y Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024).

Comparación con los demás estilos de arpa peruana

Comparando este estilo con los demás estilos de arpa del Perú, nos percatamos de su originalidad dentro de un marco común. El estilo de la sierra de Lima es, sin lugar a duda, el estilo con el cual tiene mayores similitudes y se podría decir que es "prima" o hasta hermana de la del Callejón de Huaylas:[9]

- Uso consecuente de cuerdas de metal (aspecto que comparte también con los estilos de Lucanas, Apurímac y, en parte, de Cusco)
- ejecución de la melodía parcialmente en octava, parcialmente con notas no octavadas, más que nada las tres notas que habitualmente finalizan la melodía, o sea los grados IV, III y I (Ferrier, 2004; 2010)
- uso de notas repetidas, de adornos como el "enganche", o cortos intermedios entre las partes (habitualmente más cortos en la sierra de Lima que en Áncash)
- acompañamiento de bajos regular con series de corcheas (Olsen, 1986–87; Ferrier, 2010), aunque el arpa del Callejón de Huaylas presente más variaciones rítmicas, como hemos podido apreciar en el ejemplo musical 3
- la costumbre de concatenar varias melodías de fuga una después de la otra
- importancia del arpa solista o acompañante de cantantes, pues el arpa de la sierra de Lima raras veces acompaña a otros instrumentos aparte de la voz humana, como es más bien el caso en Áncash, excluyendo obviamente a la zona fronteriza interdepartamental Cajatambo–Oyón–Ocros–Bolognesi, donde veremos que existen estilos con arpa acompañante de instrumentos (Robles Mendoza, 2014).

8. Cabe recordar que al comienzo (en el concurso de Amancaes en 1928, del cual tenemos testimonios escritos) se utilizó la concertina (en el conjunto Atusparia, por ejemplo), reemplazada más adelante durante el siglo XX por el acordeón (Luis Salazar comunicación personal, 2 de enero, 2025).
9. Es quizás por este motivo que los arpistas de la región sur del país hablan a menudo de un "Estilo Norte", sin distinguir entre Áncash y la Sierra de Lima.

Las diferencias entre los dos estilos son de carácter mucho más sutil, perceptibles sólo por la gente del lugar o los estudiosos especializados, pues se trata de matices en

- la forma: en la Sierra de Lima, en las fugas finales llamadas "remates", se invierten las funciones de las manos, pues la mano izquierda diseña una suerte de melodía mientras que la mano derecha solo acompaña sustentando rítmicamente la interpretación (este procedimiento es llamado "kinkoneo" en la jerga de los músicos (Luis Salazar comunicación personal, 15 de abril, 2024), lo que no es común en Áncash
- la ejecución de la melodía
- la pulsación (más vivaz en el Callejón de Huaylas)
- la acentuación rítmica
- algunos adornos en la línea melódica o en los bajos

Los aspectos compartidos con los demás estilos de arpa peruana son más de carácter general y ya han sido mencionados anteriormente.

El arpa en la región de Conchucos

Generalidades

Aunque los instrumentos en sí no presenten diferencias fundamentales (la descripción organológica proporcionada por Olsen vale también para las arpas de la zona de Conchucos), el estilo interpretativo de arpa de la región es muy particular, y poco tiene que ver con el estilo del Callejón de Huaylas.

Figura 7
Arpa de Pomabamba, 1880

Nota. Dibujo de Charles Wiener en *Pérou et Bolivie, récit de voyage* (París, 1880)

El encordado del instrumento presenta siempre cuerdas metálicas en el registro medio y agudo. Este es un rasgo general de las arpas de carácter más rural, no solo en el Perú (la región de Lucanas–Ayacucho, por ejemplo), sino en todos los países latinoamericanos que poseen una tradición de arpa (Paraguay, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia y México). A nivel de manejo del arpa, se carga a menudo en el hombro como en la región Chanca, donde esta costumbre es muy difundida, a raíz del uso del instrumento para acompañar fiestas patronales y rituales que se llevan a cabo en gran parte al aire libre por las calles del pueblo. En la región de Conchucos, vemos que el arpa se usa principalmente para acompañar las danzas emblemáticas de la zona: la Huanca, la Huaridanza, los Huanquillas, etc. Esta última danza se ejecuta en realidad en todo el departamento de Áncash, pero con diferentes conjuntos musicales, pues en el Callejón de Huaylas se acompaña más con flautas pertenecientes a la familia de los pinquillos y percusiones ("roncadoras"). El músico interpreta al mismo tiempo la flauta, que se ejecuta con una sola mano, y el tambor. Otra característica peculiar de la región de Conchucos es el rol del arpa como instrumento de acompañamiento (o pareja) del violín. Encontramos esta formación de dúo de origen occidental y religioso (Calvo–Manzano, 1993; Ferrier, 2008) en otras zonas del Perú como, por ejemplo, en

- el departamento de Huánuco en el estilo Huamalíes
- el departamento de Junín, donde el arpa y el violín representan el origen y el núcleo de la orquesta típica (Ferrier, 2012)
- el departamento de Ayacucho, en la provincia de Lucanas en expresiones como la Danza de las Tijeras (Arce, 2006)
- en Huancavelica, provincia de Angaraes, para ejecutar la música de Carnaval
- en Apurímac, para acompañar los rituales ligados a la marca del ganado (toriles, herranzas, etc.)

En realidad, en la zona andina, esta formación de dúo de instrumentos de cuerda ha ido reemplazando paulatinamente la antigua formación con flautas y percusiones preexistente, introduciendo también la armonización (Den Otter, 1985). Como vamos a ver, el parentesco con los demás estilos de arpa del Perú no se limita a estos aspectos prácticos, sino que incluye también el tipo de ejecución del instrumento en la región de Conchucos. En este apartado me refiero más a la región de Conchucos Alto (provincias de Pomabamba y Mariscal Luzuriaga), teniendo en cuenta que en la provincia de Huari el arpa presenta otras características, más parecidas a las de la zona de Oyón (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024).

El Chimaychi[10]

Como ejemplo típico de interpretación de la región (no es el único, subrayo), he escogido el Chimaychi[11] (Chimayche o Chimaiche, según variantes de escritura cercanas al quechua). Se trata de un tipo de música considerada antigua (aunque no se haya podido documentar el término

10 Este artículo se concentra en la función del arpa y del violín en el Chimaychi. Por este motivo, desisto en comparar el Chimaychi de Conchucos con el Chimayche (o "Chimaycheada") de la selva amazónica, del cual, según los testimonios recogidos por Ponte Cruz (2022), fue en los años 1960 que se originó el apelativo de la manifestación musical pomabambina.

11 Existen géneros musicales con el mismo nombre o un nombre parecido como *Chimaycha* en otras regiones del país, en el departamento de Ayacucho, por ejemplo. Ponte Cruz (2022) añade Junín y, obviamente, la selva como lugares donde se encuentran tradiciones musicales con nombres similares.

antes del siglo XX, pues aparece en 1929 en el programa del Teatro Municipal de Lima como baile presentado por el conjunto de bailes típicos de la provincia de Bolognesi, Festival de Amancaes (Luis Salazar comunicación personal, 27 de abril, 2024, y en Ponce, 1945), un ritual agrícola que se lleva a cabo para celebrar y propiciar buenas cosechas (Diestra Salinas, 2017). Es parte emblemática de muchas danzas de la región como el Huanca (Ponte Cruz, 2022, señala además la relación íntima que existe entre el Chimaychi y la Huanquilla), que se interpretan durante festividades religiosas como el Corpus Christi, la Virgen de la Candelaria, la Virgen de los Dolores (Ponte Cruz, 2022), o fiestas patronales como San Francisco de Asís, etc. Del famoso concurso de Amancaes de 1928 tenemos esta valiosa foto del "Conjunto Artístico de Pomabamba", cuyos trajes, suponemos, corresponden a la danza "Huanca", y que incluye arpa y violín como marco musical:

Figura 8
Conjunto artístico de Pomabamba en Amancaes

Nota. Lima, revista *Mundial* n°420, 28 de junio de 1928 (cortesía de Luis Salazar Mejía).

Podemos presumir que, en la época, de acuerdo con su fama de expresión artística "antigua", el Chimaychi ya era parte de la danza, así como en este otro testimonio de 1964 de un periódico limeño, que menciona la "Huaridanza" de Pomabamba:

Figura 9
Propaganda de Huaridanzas de Pomabamba

Nota. Lima, *La Crónica*, 5 de enero de 1964 (cortesía de Luis Salazar Mejía).

Ponte Cruz (2022) menciona, además, la presencia del Chimaychi como parte de las danzas tradicionales en los concursos que se llevaban a cabo en los años 60 en la pampa de Amancaes en el distrito del Rímac, en la ciudad de Lima.

En este género, el arpa acompaña a uno o dos violines. Ponte Cruz (2022) señala la vigencia del Chimaychi (sin llevar este nombre aún) y de los instrumentos que lo ejecutan actualmente, ya a partir del siglo XVII, lo que parece muy temprano, pues, como se menciona al final del apartado anterior, el violín y el arpa, introducidos en el continente durante el siglo XVI[12] (Bermúdez, 2013;

12. Respecto a la introducción del violín en el Perú:

> Como lógica consecuencia de los cambios introducidos en la orquestación de las obras religiosas, bajo la influencia del arte musical profano, fue adquiriendo prontamente el violín una creciente importancia en la capilla de música de la Catedral limeña, desde los albores del siglo XVIII. (Sas, 1962, p.30)

Es de suponer que el violín haya sido introducido en el Perú durante el siglo XVII, cobrando con el tiempo cada vez más importancia en la vida musical. Se considera además como muy probable la presencia de violines en el año 1701 en el efectivo orquestal del estreno de La Púrpura de la Rosa de Torrejón y Velasco en Lima (https://es.wikipedia.org/wiki/La_p%C3%BArpura_de_la_rosa).

Civalleros, 2021) han ido reemplazando flautas y tambores preexistentes durante un proceso que probablemente tomó siglos.

Hasta los años 1960–70, no se solía separar al Chimaychi de las danzas, de las cuales es parte integrante y dónde representa además el clímax del certamen, hecho confirmado por Egúsquiza Vidal (1964; Vidal Vidal, 2010), o sea, ejecutarlo como pieza musical independiente.

Ejemplo audio 3
Chimaychi[13] *como parte de la danza Huanca*

Ejemplo audio 4
Chimaychi "Dos de febrero"[14] *(audio cortesía de Luis Salazar Mejía, Discos Chasqui – M.L.P. 008 s/f, se supone una grabación de los años 70)*

El proceso de "independización" del Chimaychi, parece haberse iniciado en la década de 1960, siempre como género instrumental. En la década de 1970 se realizaron las primeras grabaciones con letra. Fue con la fama creciente de la cantante Estrellita de Pomabamba (Nila Villanueva), quien grabó unos Chimaychis independientes de la danza Huanca, que se afirmó su interpretación desligada de los bailes tradicionales, popularizando además los Chimaychis cantados, con canciones como "Nuestro error".[15] ¿O quizás es con el advenimiento de las grabaciones masivas de música "popular" a partir de los años 60, limitadas a una duración estándar de más o menos tres minutos por la restricción inherente a los mini LPs vinilos de 45 rpm (Romero, 2004) que, no pudiendo grabar la danza completa (que a menudo dura de diez a veinte minutos), se separó el Chimaychi? Hoy en día es una práctica común. Cantantes como Milayra Romero, quienes se dedican principalmente a la interpretación de otra clase de música, cuando cantan música tradicional de su departamento de origen, incluyen Chimaychis.

Ejemplo audio 5
Chimaychi[16] *como parte del show de Milayra Romero*

El Chimaychi no solo se ha desligado de las danzas tradicionales, sino también de su probable función ritual, pues desde décadas se toca y baila también en fiestas privadas a manera de danza de pareja, como se hace habitualmente con el Huayno.[17] Existe una disputa entre dos pueblos vecinos: Vilcabamba, situado en la provincia de Mariscal Luzuriaga, distrito de Casca, que antes

13. **Chimaychi:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM1hXZGotNzhOZTMzTmpZP2U9bXU5VTY3&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211525&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
14. **"Dos de febrero":**
https://onedrive.live.com/?id=30AD58784639A559%211527&resid=30AD58784639A559%211527&redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM2ZqN2laYThndWloVkpzP2U9VHFQa3lw&migratedtospo=true&cid=30ad58784639a559&v=validatepermission
15. Ponte Cruz (2022) menciona que el proceso de popularización por parte de Estrellita de Pomabamba recién comenzó en los años '90, y nombra muchos más artistas que contribuyeron a la difusión del género en Lima.
16. **Chimaychi:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM2loV3FiVEpKcFBGNjRyP2U9NGJVWXNB&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211528&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
17. Den Otter (1985) menciona el uso del instrumento en ambos contextos, privado–festivo y ritual–religioso en el Callejón de Huaylas y en el Perú.

del 12 de enero de 1956 pertenecía a la provincia de Pomabamba (Ponte Cruz, 2022) y Pomabamba, reivindicando ambos la ascendencia del género musical. Sin embargo, este hecho no parece influir en la fuerte dinámica que se observa en el Chimaychi a lo largo de las últimas décadas, también impulsada por los músicos pomabambinos Máximo Rivero "Paiche" y Eberth Álvarez Salinas, quienes contribuyeron de manera extensiva a su creciente popularidad. En este contexto, también hay que mencionar a Justo Ponte Cruz, igualmente pomabambino, quien proporcionó datos del expediente para el reconocimiento del género como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación. En realidad hay un segundo expediente, que pide que se declare como cuna del Chimaychi a la comunidad campesina "Virgen de la Candelaria" y centro poblado de Casca, provincia de Mariscal Luzuriaga (Luis Salazar comunicación personal, 24 de abril, 2024). Obviamente que el género se interpreta en muchos más distritos y provincias de la región, incluyendo a Conchucos Bajo; por ejemplo, en los distritos de Sicsibamba (provincia de Sihuas) o San Juan de Chillán (Diestras Salinas, 2022).

Características musicales del Chimaychi

Se trata de un tipo de Huayno (Ponte Cruz, 2022), una de sus numerosas variantes que se encuentran a lo largo de la Cordillera de los Andes, relativamente lento, mucho más que la Chuscada, (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024) y de ritmo muy sostenido, cuyas cortas melodías presentan habitualmente una forma simple a a', con la parte "a" suspensiva, que termina con el grado III, y armonizada con este mismo grado III (de una tonalidad menor), y la parte a' conclusiva, que termina sobre el grado I y se armoniza con este mismo grado I.[18]

Llama la atención al final de cada repetición del tema el reposo de cuatro pulsaciones, pues en la música de otras regiones del Perú este reposo es casi siempre de dos pulsos entre las repeticiones (y a menudo de cinco pulsos entre estrofa y estrofa). Precede siempre la ejecución del tema propiamente dicho una corta introducción tocada por el violín, o sea largas jaladas de arco sobre cuerdas dobles vacías. Existen tres opciones de cuerdas dobles al aire en el violín: *sol–re, re–la, la–mi,* siendo la segunda la más usada (ver el ejemplo musical 7). Hay violinistas quienes, durante esta breve introducción, pasan por dos o hasta tres de las opciones, como si estuvieran afinando el instrumento. En gran parte de la zona andina del Perú, se le añade al tema principal, al final, una "fuga", una melodía por lo general más corta que representa el punto cumbre y conclusivo de la interpretación y de la danza, y que incluye zapateos, presentando además una ligera aceleración del pulso rítmico. En el caso del Chimaychi, también esta fuga consta de una forma simple a a', con la parte "a" suspensiva y la parte a' conclusiva. Ponte Cruz (2022) describe la forma del Chimaychi de la misma manera.

La "tonalidad", usando la terminología de la música occidental, es básicamente *re* menor. Mejor dicho, el violín interpreta las melodías con las digitaciones de *re* menor. Sin embargo, no teniendo estos instrumentos una afinación fija, y no siendo dependientes de otros instrumentos de afinación fija, el violín y el arpa pueden estar templados dentro de un abanico que va de *si* menor a *re* menor. Hay entonces una tendencia a afinar el violín más bajo que su afinación estándar, lo que va a favorecer un sonido más suave, por tener cuerdas más blandas. No obstante, en el Chimaychi y

18. Den Otter (1985) indica que los músicos del lugar llaman al grado I *mi* "nota fija", al grado III *sol* "descanso", y al grado V *si* "contestación".

en la danza Huanquillas también se usa la tonalidad de *si* menor con su digitación correspondientes. Volveré más adelante sobre las particularidades del uso de esta digitación en el violín.

Desde hace algunas décadas (por ejemplo, en la interpretación del Conjunto Centro Musical Vilcabamba, "Rueda y Chuscada del Inca", 1976, escuchar el ejemplo audio 6), ha aparecido en el Chimaychi el uso esporádico de una flauta travesera, llamada "través" o "quena través" (Civallero, 2021), o "travesera", que se suma, a veces, al núcleo original conformado por arpa y violín. Se añade también a menudo a la música de acompañamiento de las danzas típicas como los Huanquillas. Desde hace sesenta años, Egúsquiza Vidal (1964) ya mencionaba el uso de una flauta en esta danza. El dúo se vuelve entonces un trío, que tiene ahora que conformarse a la afinación fija de la flauta, por ejemplo, *re* menor. Tradicionalmente, en Pomabamba se toca con arpa y violín, y en Vilcabamba se le añade el "través". Sin embargo, hoy en día, muchas interpretaciones, no importando su proveniencia, incluyen a la flauta.

Ejemplo audio 6
Chimaychi[19] *con flauta "través", Centro Musical Vilcabamba, 1976*

A primera vista, sorprende el uso de una flauta travesera, instrumento considerado como algo insólito en la región andina. Sin embargo, después de la lectura de Civallero (2021), uno se percata de que esta clase de instrumento está mucho más difundido en la zona andina de lo que se piensa. Asimismo, es particular el uso de un solo instrumento, pues en las otras regiones se interpreta mayormente en dúo (de la misma flauta), o en conjunto (Civallero, 2021). Den Otter (1985) menciona también el uso de una flauta travesera en el Callejón de Huaylas.

Las características de la interpretación del violín
(los números son referencias se encuentran más abajo en el ejemplo musical 7)

1. El uso exclusivo de la escala pentatónica, pues solo en las ornamentaciones aparecen de manera fugaz los grados II y VI de la escala menor natural ①.
2. El uso de la digitación de *re* menor, básicamente en primera posición, con extensión opcional del anular hasta el *do* 5 en tercera posición. ② De manera general, el uso del dedo meñique es limitado entre los violinistas andinos (Arce, 2006).
3. El uso de cuerdas dobles, pues con la digitación de *re* menor, la cuerda al aire "*re* 2" (tercera cuerda) puede octavar fácilmente la nota final "*re* 3" (ejecutada en la segunda cuerda *la*) de todas las melodías a la octava inferior, y la cuerda al aire *la* 3 (segunda cuerda) usarse para armonizar el *fa* 4 (a la sexta inferior) y el *la* 4 (a la octava), ambos ejecutados en la primera cuerda *mi* ③. Todas estas combinaciones de cuerdas dobles se ven en el ejemplo musical 7. Si se toca con la digitación de *si* menor, las cuerdas dobles utilizadas son otras. Llama la atención el hecho de que las cuerdas dobles empleadas en la región de Conchucos no son de uso común en la zona andina, sino más bien representan una excepción. Se trata por un lado de la quinta de la nota final *si* (*fa#*), obtenida presionando la primera y la segunda cuerda simultáneamente con un solo dedo, el índice ("primer dedo" en el violín), subiendo así la quinta de las cuerdas al aire *la* y *mi* un tono o segunda mayor:

19. **Chimaychi:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM2FnSFowQmd3d1pPSWJDP2U9eTlqboFK&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211526&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

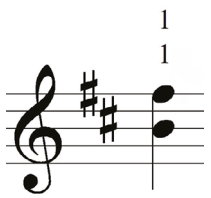
Figura 10
Cuerda doble en intervalo de quinta

Otra alternativa de cuerda doble para reforzar la nota final *si*, es más bien ejecutar el *fa#* una octava más abajo, en la tercera cuerda, lo que produce un intervalo de cuarta que se obtiene con el dedo índice que produce la nota *si* en la segunda cuerda, y el dedo medio (el "segundo dedo" en el violín) que produce, como se ha mencionado, un *fa#* en la tercera cuerda.

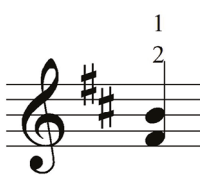
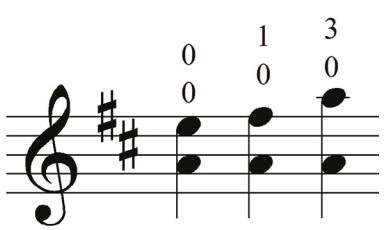
Figura 11
Cuerda doble en intervalo de cuarta

Es obvio que la cuerda al aire *la* puede usarse para armonizar el *mi* (quinta), el *fa#* (sexta mayor) y el *la* (octava) que se ejecutan en la primera cuerda:

Figura 12
Cuerdas dobles con cuerda vacía



El efecto del uso de esta clase de cuerdas dobles se percibe en el ejemplo audio 14.
Recalco que no todos los violinistas aplican la técnica de las cuerdas dobles; algunos interpretan el Chimaychi ejecutando cuerdas simples.

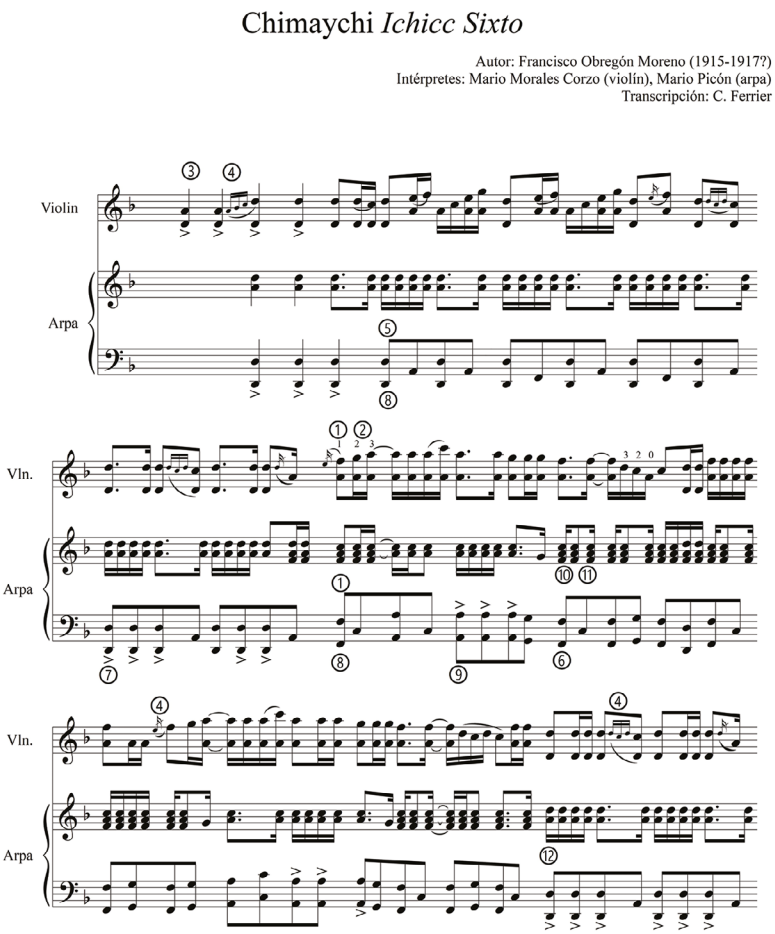
4. El uso abundante de ornamentaciones como apoyaturas, trinos cortos, etc., típicas de la interpretación melódica andina conocida como "densa" ④.
5. Una rítmica compleja e inconfundible obtenida con impulsos adecuados del arco que arrastra literalmente a los bailarines.

Las características de la interpretación del arpa
(los números son referencias que se encuentran más abajo, en el ejemplo musical 7)

1. El uso exclusivo de la escala pentatónica ①.
2. Un acompañamiento uniforme de bajos: pulsación regular y exclusiva de corcheas, propiedad compartida con el estilo del Callejón de Huaylas. N.B., que dan una impresión sosegada de continuidad y son el sustento de la danza y sus intérpretes ⑤.
3. Bajos interpretados en su gran mayoría en octava, con el pulgar y anular de la mano izquierda ⑥.
4. En los bordones, uso de notas repetidas: se repiten la "finalis" o tónica o grado I, y la "repercusio" o dominante o grado V, éste seguido de una "bajada" hacia el grado III, lo que corresponde en *re* menor a las notas: *la la la sol fa* ⑦.
5. Siempre en los bajos, alternancia del III grado con el VII en la armonización del III grado (acorde mayor), y la alternancia del I grado con el V en la armonización del I grado (acorde menor) ⑧. Subrayo que ambas características de acompañamiento de bajos no son exclusivas del Chimaychi, sino que se distinguen también en la parte final de la danza Antihuanquillas, más bien difundida en el callejón de Huaylas, y en otras danzas.
6. Bajos fuertemente acentuados ⑨.
7. Una mano derecha fundamentalmente acompañante, que completa rítmicamente los bajos y la melodía del violín con notas repetidas rápidas y síncopas ⑩.
8. La mano derecha ejecuta notas dobles o triples (acordes) que completan la armonía sugerida por los bajos ⑪.
9. Intermedio de cuatro pulsos entre cada repetición del tema ⑫.

El ejemplo musical siguiente es probablemente una de las más antiguas composiciones de Chimaychi conocida, datada de los años 1915–1917: "Ichicc Sixto", autoría de Francisco Obregón Moreno[20] (se trata de la transcripción del tema principal, sin fuga):

20. https://www.youtube.com/watch?v=lBWnKrg44Xo , 7:15–7:45. La autoría y la fecha de composición no están aún comprobados del todo, pues Ichic Sixto no era un Chimaychi conocido hasta la primera década de este siglo, dónde se hizo famoso (Luis Salazar Mejía comunicación personal, 30 de abril, 2024).

Figura 13
Transcripción de Chimaychi (Pomabamba)

Ejemplo audio 7
Chimaychi Ichic Sixto[21], agrupación folclórica Shumaq Wayta de Pomabamba

Particularidades del Chimaychi
Como ya he señalado, la armonía del Chimaychi consta de dos acordes, uno menor y el otro mayor, correspondientes al I y el III grado respectivamente (de hecho, el acorde de tónica y su relativo en una tonalidad menor). Sin embargo, raras veces aparecen armonizaciones del VI grado

21. **Ichic Sixto:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM255c304RDlockRka0J5P2U9VG5hMFBT&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211529&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

(subdominante), que a primera vista no parecen pertenecer al estilo. Aunque ya se aprecie en el ejemplo audio 6, datado en 1976, parece ser más bien un elemento armónico añadido por las nuevas generaciones de músicos. También podría ser el resultado de las inevitables mezclas que se han dado con el éxodo rural, el desarrollo de los medios de comunicación, la difusión de música por Internet, y el incremento masivo de los intercambios entre músicos a través de las redes sociales, incluyendo los videos.

Ejemplo audio 8
Chimaychi de Piscobamba[22] *–Vilcabamba, VI grado (2022)*

Otra excepción a la norma armónica señalada es el uso esporádico del acorde del V grado (natural) a modo de armonización de la dominante, que aparece a menudo como nota repetida en el acompañamiento del arpa. Este también parece ser un elemento armónico aparecido recientemente, pues este procedimiento implica añadir en los bajos una nota fuera de la escala pentatónica, o sea el grado II de la escala menor natural (*mi* como quinta de *la* en la tonalidad de *re* menor, por ejemplo),

Ejemplo audio 9
Chimaychi de Piscobamba[23] *–Vilcabamba, V grado (2022)*

aunque se puede apreciar también en el Chimaychi "Lloro y lloro", cantado por Estrellita de Pomabamba, con autoría de Tobías López Ponte, muy probablemente datado de los años 70–80:

Ejemplo audio 10
"Lloro y lloro"[24]*, Estrellita de Pomabamba, V grado (1980?)*

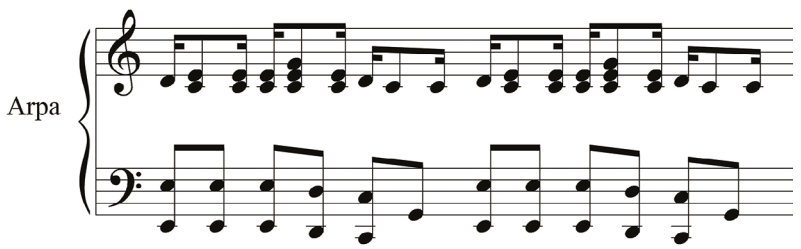
Comparación con los demás estilos de arpa peruana
Analicemos ahora los elementos interpretativos del estilo musical de la región de Conchucos comparándolos con aspectos de otros estilos del Perú.
Elementos específicos:

- En el violín, el uso de la digitación de *re* menor. En otros departamentos donde se utiliza este instrumento, dominan otras digitaciones (más que nada *la* menor y *mi* menor). Por ejemplo, en Lucanas–Ayacucho, en la Danza de las Tijeras, se usa mayormente la digitación de *mi* menor (Arce, 2006) y, en este caso también, recuerdo que se trata solo de la digitación, pues el violín se afina libremente un tono o hasta una tercera menor más arriba de la

22. **Chimaychi de Piscobamba:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM29mVkprNmpScXQ1YnJwP2U9aoNJMVE3&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211530&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
23. **Chimaychi de Piscobamba:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM3UyeG95eDFrd2ZWOW5TP2U9dzR1VkxS&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211531&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
24. **Lloro y lloro:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM3hhSmhHU1EzRVM2TllxP2U9cjl6ejJG&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211532&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

afinación estándar (Arce, 2006), o sea para conseguir el efecto inverso (obtención de un sonido más brillante y lleno de tensión) de lo que observamos en la región de Conchucos (ver apartado 5.3).

- Otro buen ejemplo es la región de Cusco, donde el uso del violín está muy difundido en los célebres *orquestines*, que por su "dependencia" de instrumentos de afinación fija como la quena (que, lo recordamos, con su digitación natural puede interpretar una escala pentatónica solamente en tres tonalidades: *la* menor, *mi* menor y *si* menor), el acordeón o el pampa–piano (suerte de armonio usado en la zona), tocan obviamente en *la*, *mi* o *si* menor (y el violín con las digitaciones correspondientes). Subrayo que, en este caso, también existen quenas más cortas afinadas en una tonalidad que se acerca a *fa* menor, lo que va a obligar al violinista a afinar su instrumento más arriba (situación que excluye entonces el uso del acordeón o del pampa–piano, habitualmente afinados en *la* 440).
- Como ya se ha señalado, a nivel formal, al final de cada repetición del tema, el reposo de cuatro pulsaciones, mientras que en la música de otras regiones del Perú este reposo es mayormente de dos pulsos. Este tipo de finalización o intermedio entre las partes es distintivo de la mayor parte de los Chimaychis, habiendo excepciones en Chimaychis cantados, que presentan el intermedio de dos pulsaciones habitual de las expresiones musicales andinas con cuerdas. Esto probablemente por las necesidades de no interrumpir una cierta cadencia en el canto, o simplemente a pedido de la o del cantante.
- En este contexto, es difícil imaginar la función del arpa como instrumento solista, pues su oficio es acompañar al violín.
- Elementos compartidos:
  Con la gran mayoría de los géneros y estilos de huayno peruano, presencia de una fuga que sigue al tema principal y sirve para finalizar la pieza musical.
- Con el estilo del Centro, la función fundamental de acompañamiento del arpa, la pulsación muy regular de corcheas en los bajos y la ausencia de la figura del arpista solista, hecho confirmado por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Sin embargo, el estilo del Centro incluye adicionalmente en los bordones, figuraciones de series de semicorcheas, o sea dos veces más rápidas que en Áncash, (Ferrier, 2012) a la manera de "bajos de Alberti", para usar el término propuesto por Olsen (1986), los acordes arpegiados, y entre una repetición y la otra del tema, a menudo una figuración rítmica particular de corchea punteada y semicorchea.
- Con los estilos de Huánuco, Huancavelica y Ayacucho (provincia de Lucanas), la formación de dúo con violín.
- Con el estilo de la sierra de Lima, de la provincia de Lucanas (Ayacucho) y de parte de Apurímac y Cusco, el uso de cuerdas de metal en el registro medio–agudo del instrumento.
- Con el estilo cusqueño (*orquestín*), la función de acompañamiento (de ambas manos, la izquierda y la derecha), la alternancia de quinta I – V y III / VII, las notas repetidas seguidas de una "bajada" en los bajos, la rítmica trascendental de la mano derecha que incluye síncopas. Se ven con claridad estas similitudes, por ejemplo, en el tema del conjunto Apu Mallmaya de Checacupe "Capulí Mallquicha":

Figura 14
Bajos de orquestín cusqueño (tema: Capulí Mallquicha)

Ejemplo audio 11
"Capulí Mallquicha"[25] *(conjunto Apu Mallmaya de Checacupe)*

Llama también la atención el uso de la misma introducción o fuga, en el tema "Huachua vida" interpretado por el Centro Musical Vilcabamba en la grabación ya mencionada más arriba, que debe de remontarse a los años 70, y en la célebre grabación del conjunto Qorichayñas de Checacupe de la provincia de Canchis, Cusco (también datado de antes de 1980). Este hecho parece comprobar los intercambios que deben de haber tenido lugar en la época entre los músicos y sus grabaciones respectivas.

Ejemplo audio 12
"Huachua Vida"[26]*, Introducción de Chimaychi por el Centro Musical Vilcabamba (audio cortesía de Luis Salazar Mejía)*

Ejemplo audio 13
Fuga de Huayno "Wai Wai Turco"[27] por el Centro musical Qorichayñas de Checacupe

El bajo eléctrico
Hay una paulatina, pero creciente influencia del bajo eléctrico en el Chimaychi de ambiente "urbano", el Chimaychi cantado, con la figura de un solista acompañado por un conjunto y ya no solo por arpa y violín. El efecto del bajo eléctrico, por su peso en el registro grave, es:

- Por un lado, el de poner a los bordones del arpa en segundo plano, lo que implica una leve pero perceptible modificación en la rítmica del género, pues el instrumento eléctrico tiene otra manera de ejecutar los bajos, y

25. **Capulí Mallquicha:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpMzEyQ1BpRml5SVdEM2JOP2U9Q3ZpN1JM&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211533&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
26. **Huachua Vida:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpMzRUZkdVM1p6VmtEQ3YtP2U9OVBZVW9B&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211534&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp
27. **Wai Wai Turco:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpMzkyRU9RZE1HYVlmTmZCP2U9cEZnVXpY&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211535&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

- Por otro lado, el de jalar el registro musical hacia los graves, un fenómeno que podemos advertir en muchos géneros de música tradicional andina en las últimas tres o cuatro décadas (Ferrier, 2010).

Ejemplo audio 14
"Rima Rima Wayta"[28] *(Chimaychi con bajo eléctrico)*

Repito que este cambio se lleva a cabo en el ambiente del Chimaychi en los escenarios (escuchar también el ejemplo audio 5), pero es posible afirmar que el género sigue siendo interpretado tal cual en el ámbito de las fiestas patronales en los pueblos de origen, durante la ejecución de las danzas tradicionales y otras expresiones artísticas y rituales pertenecientes al desarrollo de la celebración. Se advierte el mismo tipo de evolución en el ámbito de la orquesta típica del Centro, donde arpa y violín son considerados como indispensables durante la parte ritual de la fiesta y el acompañamiento de las danzas tradicionales como la Tunantada o la Chonguinada, susceptibles de ser reemplazados por el bajo eléctrico y el teclado en la parte bailable.

Otros estilos del departamento
Obviamente la riqueza en estilos de arpa de Ancash no se limita al Callejón de Huaylas y a la región de Conchucos. Sin embargo, un estudio profundizado de todos los estilos y géneros del departamento saldría del marco de este trabajo, pues su parte sureste es un crisol de influencias a veces muy locales que varían de provincia a provincia o de pueblo a pueblo. Un análisis musical que rinda justicia a esta gran diversidad resultaría quizás demasiado prolijo y complejo en el detalle. Me limitaré entonces a delinear unos rasgos muy genéricos.

Más que nada en provincias andinas que colindan con otros departamentos, vemos evidentes ascendencias musicales o, mejor dicho, estas regiones fronterizas comparten peculiaridades musicales y culturales. En lo que atañe al arpa, en la provincia de Huari, aún perteneciente a la región de Conchucos, como ya se mencionó, hay influencias de Oyón (sierra de Lima). En la provincia de Bolognesi hay estilos de arpa solista (a menudo acompañando a cantantes) emparentados con los de Cajatambo. Ambas provincias tienen también influencias de Huánuco y del estilo del Centro del Perú.

En la extremidad sur del Callejón de Huaylas, para acompañar a la danza de los Negritos de la provincia de Recuay, en Bolognesi y Ocros más en particular (y también en la región colindante de Huánuco), existen orquestas que incluyen una trompeta con sordina, y, más recientemente, saxofones y clarinetes acompañados por violín y arpa, siempre con influencias del estilo del Centro (Robles Mendoza, 2000). Se trata de un género musical emparentado al Huayno, de cadencia más lenta, que también es viable de interpretarse solamente con arpa y uno o más violines (estos dos instrumentos, lo repito, siempre representan a nivel organológico el núcleo musical primordial de esta clase de orquestas), llamado "estilo antiguo", que los huaracinos llaman "estilo Chascha" o "estilo Charchi". Es considerado más simple, más rural, sin mucha extensión melódica, mientras que el estilo de Huaraz tiene más dinámica y armonización (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024; Luis Salazar, comunicación personal, 28 de abril, 2024). Las influencias del estilo

28. **Rim Rima Wayta:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQU5jcmhScGUyNWhnUUM3P2U9U2NJOGNv&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211539&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

del Centro, evidentes en el estilo ancashino son innegables, con el uso de trémolos por parte de los violines, una técnica usada en las introducciones de las danzas Tunantada, Chonguinada o Huaylas (Ferrier, 2012) al final de las frases musicales, y el acompañamiento habitual de bajos con corcheas regulares ejecutado siempre en octavas por el arpa.

La digitación utilizada por el violín es a veces la de *fa#* menor, haciendo en este caso un abundante uso de posiciones superiores a la cuarta posición, pues la melodía termina a menudo de manera ascendente en el *fa#5*, lo que representa una particularidad en el panorama de la ejecución del violín en el Perú[29] y en el diseño melódico andino en general, que tiene más bien la tendencia a concluir de forma descendente (Cámara de Landa, 1995; Arce, 2006; Mendívil, 2017).

Ejemplo audio 15
Huayno del sur de Áncash[30]

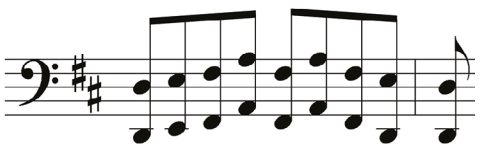
Para demostrar la dinámica cultural–musical importante que se observa en aquellas zonas fronterizas, bastará mencionar al estilo "Huamalíes", interpretado con arpa y hasta tres violines, en la provincia homónima perteneciente al departamento de Huánuco que colinda con la provincia ancashina de Huari. Este estilo comparte varias características con el estilo descrito anteriormente, en lo que atañe a la instrumentación y la interpretación del violín (escuchar al respecto Los Lirios de Llata, 2008): trémolos al final de las partes, uso de posiciones superiores, ejecución melódica en octavas, que también es posible ver en las regiones adyacentes de Áncash, cuando se añade un segundo o tercer violín, intermedios entre las repeticiones del tema o entre las partes que parecen inspirados en las introducciones de Tunantada del Centro del Perú:

Ejemplo audio 16
Huayno de Huamalies[31] *(conjunto Lirios de Llata)*

En cuanto al acompañamiento de arpa, como es costumbre en la región, consiste en un flujo ininterrumpido y regular de corcheas. Personalmente, sus bajos me recuerdan la línea que ejecuta el arpa en la provincia de Yauyos, sierra de Lima:

29. El uso de posiciones (o sea del registro agudo del instrumento) en el violín no es muy difundido en los Andes peruanos: sin embargo, es notorio en la provincia de Lucanas (y en la zona Chanca en general), donde se usan a veces la sexta o la séptima posición (Arce, 2006), o en los orquestines cusqueños: si hay un solo violín, este suele subir al registro agudo como matiz en la interpretación (escuchar al respecto el ejemplo audio 11); habiendo dos violines, el segundo interpreta a menudo la melodía a la octava superior, o sea justamente en el registro agudo que requiere el uso de aquellas posiciones superiores. Cabe subrayar que este uso se limita a la primera cuerda mi (Arce, 2006), y esto no solo en la región Chanka.
30. **Huayno del sur de Áncash:** https://onedrive.live.com/?id=30AD58784639A559%211558&resid=30AD58784639A559%211558&redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQmEoWW85MFJOR3A3OUdBP2U9M3FZZTJS&migratedtospo=true&cid=30ad58784639a559&v=validatepermission
31. **Huayno de Huamalies:** https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQ0oNSal9ScEZNeFo1QmQwP2U9OFpUT3lT&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211568&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

Figura 15
Bajos de arpa de Huánuco y Yauyos



Ejemplo audio 17
Luna lunita[32] *(cantante Flor Pileña acompañada por el Ídolo Pileño)*

Se puede concluir afirmando que las relaciones musicales entre estas regiones son múltiples y sutiles.

Conclusiones

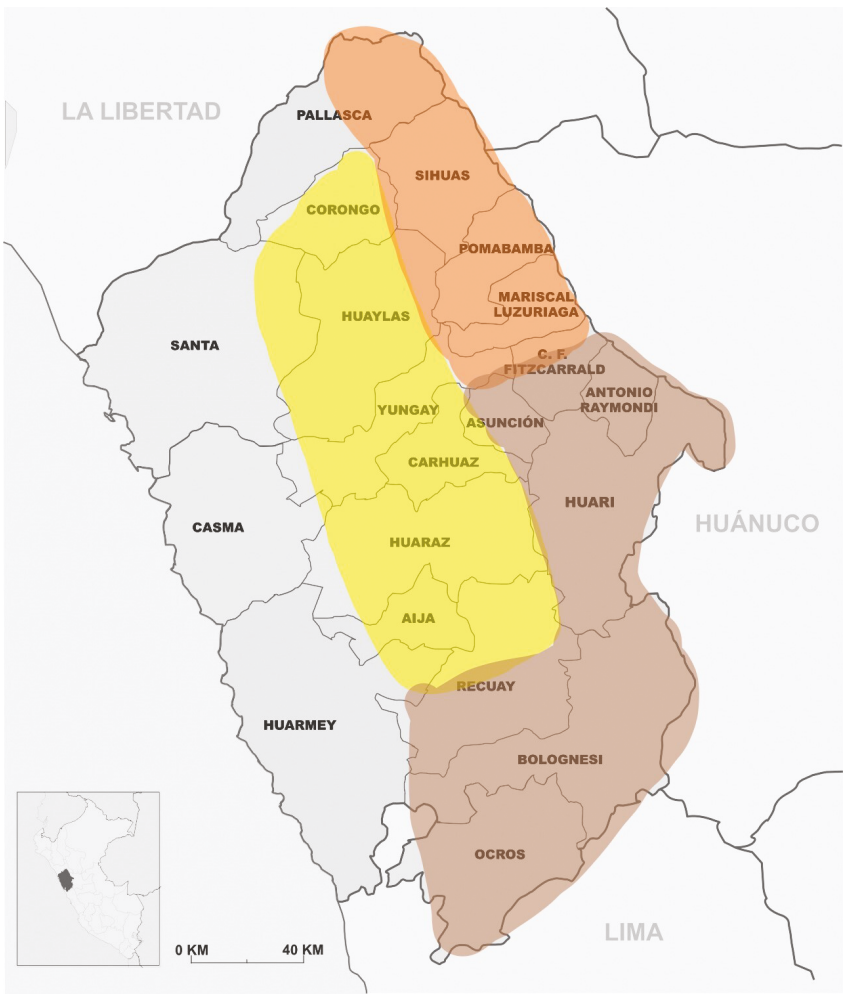
Este estudio del arpa en el departamento de Áncash me ha permitido individualizar estilos de ejecución bien diferenciados. El estilo del Callejón de Huaylas es uno principalmente solista, que presenta variantes sutiles según las provincias o los distritos, en el cual se interpretan mayormente Huaynos y Chuscadas. Su afinidad con el estilo de la sierra de Lima es indiscutible, con la técnica que la mano derecha utiliza para realizar la melodía y el uso muy difundido de cuerdas de metal. Sin embargo, mientras los bajos del estilo de la sierra de Lima (sobre todo en Oyón y Cajatambo) se basan en el ritmo regular denominado "boom–chick" por Olsen (1986–1987), llamado "bajo cajatambino" o "bajo oyonense" por los músicos del lugar, los bajos del arpa del Callejón de Huaylas a menudo son más diferenciados, alternando con menos regularidad octava y notas simples, añadiendo síncopas raras veces.

El estilo de arpa de la región de Conchucos Alto es básicamente de acompañamiento del violín, instrumentos cuyo rol fundamental es acompañar a las danzas típicas de la región como Huancas, Huanquillas y Chimaychis. Por la distancia geográfica, sorprenden sus similitudes con el estilo cusqueño, como la ejecución de notas repetidas seguidas de una "bajada", y la alternancia de las notas I – V y III – VII en los bajos, además del acompañamiento ejecutado por la mano derecha que incluye cuerdas dobles o triples, "acordes" que forman una armonía, y reiteradas síncopas, típicas de la zona de estudio y de la región andina en general (Den Otter, 1985). Además del intermedio alargado típico (y quizás único en el Perú) que separa las diferentes repeticiones de una melodía de Chimaychi, este género también presenta en el ritmo rasgos propios, como acentuaciones y una pulsación particular.

Completan el panorama del arpa ancashina muchos más estilos, comunes a las regiones fronterizas que colindan con la parte sureste del departamento: esta macrorregión (sureste de Áncash, oeste de Huánuco, norte de la sierra de Lima) constituye una compleja unidad cultural–musical que tendría que ser objeto de un estudio específico.

32. **Luna lunita:**
https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQoh4TolkUkRzRkU2S1NfP2U9cXJpNWJ5&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211569&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp

Figura 16
Mapa de los estilos de arpa de Áncash



Nota: Leyenda
Amarillo: Callejón de Huaylas
Anaranjado: Región de Conchucos
Marrón: Zonas fronterizas que comparten estilos con los departamentos vecinos (Lima y Huánuco, incluyendo a Junín, cuya influencia se percibe pese a no colindar con Áncash)

Los estilos ancashinos, unos quizás más mestizos y forjados con el tiempo en contextos más urbanos, otros de carácter más rural y con raíces que se remontan probablemente más en profundidad en la historia del departamento y de la región, añaden diversidad y enriquecen el panorama de los estilos de arpa del Perú. A pesar de estar estudiando el instrumento y su ejecución desde más de cuatro décadas, voy descubriendo año tras año nuevas facetas de un patrimonio y de una tradición musical que parece inextinguible. Y aunque conocía desde hace tiempo la existencia

de la música que acompaña a la danza Huanca, esta investigación ha sido una oportunidad única de profundizar su estudio, descubrir las sutilezas del Chimaychi y de las magistrales ejecuciones de sus intérpretes de arpa y violín. Esto me lleva a proponer aquí un mapa revisado de los estilos de arpa del Perú, completando así el artículo de Olsen (1986) y mi propio trabajo "El arpa peruana" (Ferrier, 2004):

Figura 17
Estilos peruanos de arpa andina – Mapa revisado

Rol de autores CrediT

CF:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Agawu, K. (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions.* Routledge.

Arce Sotelo, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Institut Français d'Études Andines (IFEA) – Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / Instituto de Etnomusicología (IDE). https://doi.org/10.4000/books.ifea.7102

Ayestarán, L. (1965). Fétis, un precursor del criterio etnomusicológico en 1869. En C. Seeger y otros (Eds.), *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología: trabajos presentados* (pp. 13–37). Unión Panamericana.

Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino*. Institut Français d'Études Andines (IFEA). https://doi.org/10.4000/books.ifea.5589

Bermúdez, E. (2013). The harp in the Americas (1510–2010): A historical account from minstrelsy to Ethno–rock and Web videos. En M. Pleisch (Eds.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología* (pp. 419–462). Gourmet Musical Ediciones.

Cámara de Landa, E. (1995). Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 26* , 297–314.

Cámara de Landa, E. (2006). *Entre Humahuaca y la Quiaca: Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino.* Universidad de Valladolid.

Cámara de Landa, E.(2013). Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina. En M. Pleisch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología,* 379–418. Gourmet Musical Ediciones.

Cámara de Landa, E. (2021). An Andean Musical Structure That Defies Borders. *European Journal of Musicology*, *20*(1), 229–242. https://doi.org/10.5450/EJM.20.1.2021.229

Calvo–Manzano, R. M. (1993). *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento.* Asociación Arpista Ludovico.

Clayton, M. (2003). Comparing music, comparing musicology. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp.57–68). Routledge.

Civalleros, E. (2021). *"Violines"* tradicionales de América Latina Parte I. Argentina y Paraguay. Wayrachaki editora.

Den Otter, E. (1985). *Music and dance of indians and mestizos in an Andean valley of Peru*. Eburon Delft.

D'Harcourt, R. y D'Harcourt, M. (1925). *La Musique des Incas et ses survivances*. Geuthner.

Diestra Salinas, F. (2017). Apreciación folclórica del género musical en la provincia de Sihuas Ancash, 2016. *Revista Indexada Infinitum*, *7*, 1–12. https://doi.org/10.51431/infinitum.v7i1.62

Diestra Salinas, F. (2022). *Nivel de apreciación folclórica del poblador en la provincia de Sihuas departamento de Áncash 2019* [Tesis de segunda especialidad, Universidad José Carlos Mariátegui].

Egúsquiza Vidal, A. (1964). *Relación del Folklore con el Proceso Educativo en la Provincia de Pomabamba* [Tesis de licenciatura, especialidad de Castellano y Literatura, Universidad Mayor de San Marcos].

Ferrier, C. (2004). *El arpa peruana*. Biblioteca Nacional del Perú y la Pontificia Universidad Católica del Perú. https://www.claude-ferrier.ch/documents/ClaudeFerrier-Elarpaperuana.pdf

Ferrier, C. (2008). *Navidad en los Andes*. Instituto de Etnomusicología – PUCP https://www.claude-ferrier.ch/documents/NavidadenlosAndes.pdf

Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología – PUCP, IFEA. https://books.openedition.org/ifea/6198?lang=es

Ferrier, C. (2012). *Tejiendo tiempo y espacio: Armonías Huancas en Europa*. Fondo Editorial UNMSM. https://www.claude-ferrier.ch/documents/TEJIENDO_TIEMPO_Y_ESPACIO.pdf

Guerrero, F. (1999). *El arpa en Venezuela. Fundarte*, Alcaldía de Caracas.

List, G. (1976). Transcripción de la música tradicional. *Revista Inidef,* 2, 7–13.

Mendívil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias, 31*, 61–77. https://doi.org/10.7764/res.2012.31.9

Mendívil, J. (2017). Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: An Ibero–American Music Review, 2*(2) pp. 1–33.). https://doi.org/10.5070/D82235949

Nettl, B. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. The Free Press of Glencoe.

Nettl, B. (1973). Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology. *Anuario Interamericano de Investigación Musical Vol. 9* (pp. 148–161). University of Texas Press.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction. *Folk Harp Journal, 53*, 48.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas–Huánuco region, Part 1. *Folk Harp Journal, 53*, 51.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 2: Callejón de Huaylas–Huánuco region, Part 2. *Folk Harp Journal, 54*, 41.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 3: Mantaro region. *Folk Harp Journal, 55*, 55.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 4: Ayacucho region. *Folk Harp Journal, 55*, 57.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 5: Urubamba–Abancay region. Folk *Harp Journal, 56*, 57.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 6: Chancay region. *Folk Harp Journal, 57*, 38.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima region. *Folk Harp Journal, 58*, 47.

Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion. *Folk Harp Journal, 59*, 60.

Ponte Cruz, J. A. (2022). *Chimayche ancashino: Origen e historia* [Documento presentado al Ministerio de Cultura para el reconocimiento del Chimaychi como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación].

Ponte González, A. (1945). *Por la senda, breve ensayo histórico–biográfico*. Imprenta Gráfica "Stylo".

Rice, T. (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31,* 473–489. https://doi.org/10.2307/851667

Robles Mendoza, R. (2014). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales, 11*(18). https://doi.org/10.15381/is.v11i18.7086

Robles Mendoza, E. (2000). Arpas y violines en la cultura musical andina. *Investigaciones Sociales, 4*(6), 25–54. https://doi.org/10.15381/is.v4i6.6860

Romero, R. (2004). *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Romero, R.(2007). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología – PUCP.

Sas, A. (1962). La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia. *Revista Musical Chilena, 16*, 81–82, 8–53.

Schechter, J. M. (1992). *The indispensable harp*. Kent State University Press.

Shumaq Wayta oficial. (2021, 19 de junio). HISTORIA DE ICHIC SIXTO – SHUMAQ WAYTA [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YvMqxwgActI&ab_channel=ShumaqWaytaoficial

Stevenson, Rt. (1968). *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press.

Stock, J. P. J. (2008). New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal. En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno)musicologies* (pp. 188–206). The Scarecrow Press.

Stobart, H. (2008). Introduction. En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno)musicologies* (pp. 1–20). The Scarecrow Press.

Tenzer, M. (2006). Introduction: Musics of the World: Analysis, Categorization and Theory. En M. Tenzer (Ed.), *Analytical Studies in World Music* (pp. 1–53). Oxford University Press.

Vidal Vidal, J. W. (2010). *Evocaciones: apuntes para la historia de Pomabamba* – Áncash. [Sin editorial].

Wiener, C. (1880). *Pérou et Bolivie, Récit de voyage*. Librairie Hachette et C.

Anexos

Discografía

Agrupación Folclórica Shumaq Wayta Pomabamba. (2021). *Ichic Sixto – Chimaychi* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vmbIViVTrNA&ab_channel=ShumaqWaytaoficial

Cadillo Chávez, A. (2016). *Chuscada Mujer Andina* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=eXEtftKvyjg&ab_channel=MOISESCADILLO

Centro Folklórico Corichaiñas Cangalle de Checacupe y la Canchinita. (s.f.). *Panti Pallay* [LP 001]. Discos Machu Picchu.

Centro Musical Apu Mallmaya. (s.f.). *Perú folclórico* [DLPS 103]. Discos Del Sur.

Centro Musical Vilcabamba. (1976). *Vilcabamba sentimental* [MLP 053]. Discos Chasqui.

Centro Musical Vilcabamba. (s.f.). *Vilcabamba* [MLP 008]. Discos Chasqui.

Conjunto Musical Lirios de Llata. (2008). *Kuyashqa Mamapa…!!!* [Álbum]. Kuntur & Kusi.

Danzas Típicas de Pomabamba. (s.f.). *Huanca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Z_Fhe4LDCFA&ab_channel=TurismoPomabamba

Flor Pileña. (1985). *Corazoncito ¿Por qué lloras?* [Álbum]. Latin Music Record.

La Nueva Generación del Chimaiche de Vilcabamba. (2022). *Potpourri de Chimaychis* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0SV3hXOQNBA&ab_channel=GROBERValverdeGutierrez

Estrellita de Pomabamba. (ca. 1980). *Lloro y lloro* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1XEQOE1ZErc&ab_channel=AlessaProducciones

Huaynos del Recuerdo. (2021). Huaynos del recuerdo (violín y arpa) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JUvmjaxZN7M&ab_channel=NELSONPRODUCCIONESAUDIOVISUAL

Loza, L. (ca. 1974). *Amor con interés* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IWnQcK8-UBE

Romero, M. (2022). *Mix de Chimaychis (actuación en vivo)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cvmsi7NRawc

Sánchez, S. (2015). *Entrevista al Maestro Siles Sánchez, por Mario Moreno* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1ty1XAwWokc

Entrevistas

Entrevista virtual con Siles Sánchez Tolentino, violinista y arpista huaracino, 21 de abril de 2024.