

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**La evolución de la guitarra solista en la música popular andina del Perú: Un estudio sobre sus principales exponentes a partir del año 1913**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL  
GRADO DE BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS  
CON MENCIÓN EN MÚSICA**

**AUTOR**

Pimentel Rebaza, Jose Alejandro

**ASESOR**

Lastres Dammert, Pamela María

2019

## RESUMEN

En el campo académico se han realizado numerosos estudios acerca del guitarrista Raúl García Zárate. Claros ejemplos son: la tesis de Camilo Pajuelo *Raúl García Zárate: Fundamentos para el estudio de su vida y obra*, las transcripciones de Javier Echeopar y Javier Molina, y algunos trabajos de difusión de Mario Cerrón Fetta acerca de la importancia de García Zárate en el desarrollo de la guitarra solista peruana. Por su parte, Luis Justo Caballero realiza un importante trabajo de investigación y de difusión de la obra de Carlos Hayre, un guitarrista muy importante dentro del ecosistema de la música criolla. Octavio Santa Cruz, además de realizar arreglos para guitarra solista afroperuana, también se ha dedicado al estudio de la guitarra en la música peruana; entre sus trabajos encontramos *La guitarra en el Perú* publicado en 2004. Sin embargo, la literatura actual en relación con la guitarra peruana carece de aportes que expliquen su evolución dentro de los diferentes estilos populares del Perú. Por lo tanto, el presente trabajo tendrá como principal objetivo explicar la evolución de la guitarra solista andina, así como un breve estudio de los guitarristas más representativos, entre ellos, Alejandro Gómez Morón, Alberto Juscamaita, Gaspar Andía Fajardo, Raúl García Zárate, Daniel Kirwayo, Manuel Prado Alarcón, Pablo Ojeda Vizcarra, Riber Oré, Rolando Carrasco Segovia. Además, responderá a la pregunta ¿De qué manera la investigación de la guitarra en la música andina es importante para el desarrollo de un estilo personal?, enfatizando el concepto de autenticidad del autor Jean-Paul Sartre.

## Contenido

¿QUÉ ES LA GUITARRA SOLISTA?.....	4
LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MÚSICA POPULAR DEL PERÚ..	8
INTÉRPRETES DE LA GUITARRA SOLISTA ANDINA .....	11
CONCLUSIONES .....	15
Bibliografía: .....	16



## ¿QUÉ ES LA GUITARRA SOLISTA?

En la bibliografía existente que concierne al estudio de la guitarra en la música popular en el Perú el trabajo más importante es la tesis de Camilo Pajuelo Valdez, *Raúl García Zárate: Fundamentos para el estudio de su vida y obra* (2005). En esta tesis se hace referencia al término “guitarra solista”, sin embargo, no se explica su definición. Esta es una omisión importante porque el término “guitarra solista” puede prestarse a confusión, incluso, entre los músicos. Otra razón por la que considero importante explicar la definición del mencionado término es porque el enfoque de estudio de la tesis es Raúl García Zárate, guitarrista cuya carrera es reconocida principalmente por su actividad como solista.

Al igual que la tesis de Camilo Pajuelo, otros trabajos y publicaciones dedicados a la guitarra popular carecen de la definición de guitarra solista. Al consultar con otra investigación cuyo enfoque es similar al presente trabajo, pero en la música flamenca<sup>1</sup>, he podido dar cuenta que también se menciona el término “guitarra solista” mas no se explica su definición. Teniendo en cuenta que existe más de cien años de historia de la guitarra solista considero que amerita realizar un capítulo aclarando el término “guitarra solista” antes de empezar a explicar su evolución.

Para intentar definir qué es la guitarra solista se usará en primer lugar algunas definiciones del Diccionario de la Lengua Española (DLE). Segundo, algunas características que las investigaciones recopiladas sobre la materia han dejado entrever que, sin ser concisas, son útiles para definir el término. Y, por último, algunas interpretaciones personales a las que he llegado gracias a la investigación.

La DLE en su versión electrónica se refiere a solista, como única definición, a la “persona que ejecuta un solo de una pieza vocal o instrumental”. En ese sentido la palabra solo tiene la definición de “Composición o parte de ella que canta o toca una persona sola”. Si bien la DLE presenta una singular definición de la palabra “solista” que, además, concuerda con la acepción que le damos en el presente trabajo, en la práctica suele tener más significados. Por esa razón, en este segmento me dedicaré a matizar la palabra “solista” y su relación con la guitarra.

---

<sup>1</sup> *La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución.* Eusebio Rioja. 2007.

En algunas ocasiones la palabra “solista” puede asociarse a la carrera de un músico. Es decir, a la manera en la que un músico, guitarrista o cantante, gestiona su actividad musical. Por ejemplo, cuando la banda británica The Beatles anuncia oficialmente su separación a finales de los años sesenta, cada uno de sus integrantes inicia por separado sus carreras solistas. En este caso la acepción que tiene la palabra solista es relacionada a la carrera de los músicos y no en el formato en que se ejecuta la pieza musical.

Otro caso en el que la palabra “solista” puede tener otro sentido es en el jazz. Cuando nos referimos, por ejemplo, al saxofonista norteamericano Charlie Parker como solista, en este caso la palabra está referida a un momento o sección de la interpretación de la pieza en la que el músico tiene un espacio protagónico para improvisar. Este significado es distinto a cuando nos referimos a la palabra “solista” como formato musical. El guitarrista Joe Pass es un ejemplo de un formato solista en el universo del jazz. De igual manera en la música clásica se suele denominar “solista” al músico que interpreta una obra junto a una orquesta.

La palabra “solista” en el presente trabajo se usará en referencia al formato musical en el que se interpreta una obra, por lo tanto, la guitarra solista es la interpretación de una obra que ha sido elaborada para una sola guitarra. Para un mayor entendimiento, se explicará las diversas maneras en las que se usa la guitarra en la música andina.

En primer lugar, encontramos la guitarra en los ensambles, conjuntos, tríos, dúos, bandas, etc. En este formato habitan principalmente dos roles, como acompañamiento y como floreo. Ocasionalmente, en los conjuntos en los que hay una tercera guitarra, esta estará encargada de realizar los bordones. La guitarra de acompañamiento proporciona la armonía y el soporte rítmico. En la música popular tanto de la costa como en la sierra se le llama “primera guitarra” a la guitarrista cuyo rol es tocar las introducciones, doblar melodía principal, y ornamentar u florear. En la música andina existen referentes importantes de primera guitarra como, por ejemplo, Víctor Angulo<sup>2</sup> o Amílcar Gamarra Altamirano<sup>3</sup>. Esta manera de organizar las guitarras también se produce en la música de la costa. Así lo explica Octavio Santa Cruz:

---

<sup>2</sup> Víctor Angulo, guitarrista arequipeño, ha acompañado a muchos intérpretes de la música ayacuchana, también ha formado parte de Los Bordones del Perú.

<sup>3</sup> Amílcar Gamarra Altamirano, reconocido guitarrista por su trayectoria en el Trío Ayacucho.

En estos conjuntos es usual que la melodía sea presentada por la voz de un cantante, mientras que la segunda guitarra proporciona el acompañamiento en acordes consonantes y la primera guitarra llena los vacíos con adornos de su inspiración.

Esta costumbre proviene de las estudiantinas de principios de siglo y corresponde estilísticamente a la concepción de melodía acompañada. (Santa Cruz, 2004, p. 74)

Los conjuntos a los que se refiere Santa Cruz interpretaban por lo general valeses, polkas, pasodobles y otros géneros que gozaban de gran popularidad a inicios del siglo XX.

En segundo lugar, encontramos a cantantes solos que se acompañan con la guitarra. En la actualidad Manuelcha Prado o Manuel Silva son representantes de este formato musical. Además, hay evidencias de que se tocaba de esa manera desde mucho antes. Luis Salazar Mejía<sup>4</sup> (2012) recoge información del diario *La prensa* sobre el concurso de la Fiesta de Amancaes de 1930, en la que participa José Carlos Martínez cantando y acompañándose con guitarra, y obtiene el “Segundo Premio Municipal”<sup>5</sup>. En casos como el de Manuelcha Prado, es tanta la complejidad de su arreglo de acompañamiento que, omitiendo la voz, podría considerarse un arreglo solista en sí.

Por último, como ya se mencionó anteriormente, la guitarra solista se refiere a la interpretación de una pieza para el formato de una guitarra. Esta forma de tocar se cultivó en un sector minoritario en comparación con la música popular en ensambles y conjuntos. (Santa Cruz, 2004). La guitarra solista y su distinción con la guitarra acompañante también están presentes en el flamenco. Así lo deja entender Norberto Torres Cortés:

Al tocar con púa o con acordes de cuatro notas al estilo del jazz o de la bossa nova, con los dedos del pulgar, índice, medio, anular en los acompañamientos de sus grupos (Ketama y la Barbería del Sur) han sustituido los rasgueados tradicionales del acompañamiento por fuertes acentos ejecutados a la manera de los guitarristas brasileños, con acordes de cuatro notas. Volvemos de esa manera a la filosofía de “sugerir más que decir”,

---

<sup>4</sup> Los apuntes de Salazar Mejía sobre la Fiesta de Amancaes se encuentran en su blog personal.

<sup>5</sup> De las grabaciones de Jose Carlos Martínez, se puede encontrar un yaraví en YouTube en el canal AVIRUKÁ. <https://youtu.be/6dFLpIcgX2A>

tocar de forma menos agresiva, que anima la estética actual de la guitarra, tanto en su aspecto solista como acompañante. (como se cita en Rioja, 2017).

La guitarra solista andina absorbe de la técnica de la guitarra clásica, pero manteniendo las características de la música popular. Según Camilo Pajuelo (2005) en su tesis acerca del guitarrista Raúl García Zarate, afirma que el arpa es un referente esencial en la evolución de la técnica de la guitarra solista andina. Esto se puede evidenciar en el tratamiento que reciben los bajos y en las afinaciones que desembocaron en el desarrollo de la guitarra solista.

Asimismo, es necesario apreciar que aspectos en un solo de guitarra son comunes en los principales referentes de la guitarra solista de la música popular del Perú. Estos aspectos considero que son fundamentales en la composición estética y estilística de un solo de un determinado género. En ese sentido, una interpretación de una pieza solista para guitarra no consiste únicamente en tocar una melodía, puesto que la guitarra, a diferencia de la flauta u otro instrumento exclusivamente melódico, es un instrumento armónico con el que se puede elaborar una armonía que acompañe la melodía. Además, las posibilidades técnicas y tímbricas de la guitarra permiten interpretar una amplia variedad de géneros musicales. De modo que existen, en mi opinión, elementos que determinan si una obra, pieza, arreglo o adaptación para guitarra solista es considerada como tal. A continuación, mencionaré las características fundamentales que considero que debería tener toda pieza popular para guitarra solista.

Se concuerda con Santa Cruz (2004) en la utilización racional de las posibilidades del instrumento e incorporar efectos y técnicas como, por ejemplo, golpes, armónicos, etc., para lograr aproximarse al carácter de la obra.

Además, Santa Cruz (2004) afirma lo siguiente: “El cuidado por presentar una versión cercana al modelo tradicional conlleva a que en algunos momentos aparezcan representados no sólo el canto y el acompañamiento sino también los floreos del guitarrista puntero e incluso la percusión”. Con esto Santa Cruz explica que no basta con el tener la melodía y el acompañamiento sino también otros elementos que componen la versión tradicional. Por

poner un ejemplo, Raúl García Zárate imita el sonido de la tinya en su arreglo de *Toril* para guitarra solista. Logra este efecto tímbrico pulsando la quinta cuerda al aire con el pulgar de la mano derecha y con otro dedo, puede ser el índice, medio o anular, de la mano izquierda pisa el espacio entre la cuarta y quinta cuerda, de tal forma que al vibrar la cuerda esta toque la uña del dedo de la mano izquierda y se produzca un sonido que se aproxime al timbre de la tinya.

En algunos casos se han interpretado arreglos para guitarra solista acompañada de una sección rítmica u otros instrumentos como sucede en la música afroperuana y criolla.

## **LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MÚSICA POPULAR DEL PERÚ**

El año 1966 se produce un hecho importante, no sólo para la guitarra en el Perú, sino para la música popular peruana. Ese año el guitarrista Raúl García Zárate lanza su producción *Ayacucho* en el que presenta arreglos para guitarra solista del repertorio popular de la región de Ayacucho. Contra todo pronóstico, esta producción fonográfica alcanza un éxito comercial en ventas. Según el propio García Zárate, los ejecutivos de la disquera no creían del éxito de una producción de música andina para solo de guitarra. (Pajuelo, 2005). No obstante, considero que este hecho es importante por su aporte invaluable a la guitarra andina. Raúl García Zárate elabora arreglos y adaptaciones de mucha calidad que, junto a una interpretación pulcra y con mucho sentimiento popular, logra colocar a la guitarra andina en salas de concierto, estaciones de radio, televisión, etc., lugares en los cuales la guitarra y en general la música andina, había tenido poco espacio.

A raíz de este reconocimiento se empezaron a crear varios mitos alrededor de la figura de Raúl García Zárate que con el pasar del tiempo los investigadores dedicados al tema se han visto en la necesidad de desmitificar. Si bien con *Ayacucho* Raúl García Zárate muestra las infinitas cualidades y posibilidades de la guitarra andina, el año 1966 el guitarrista no “descubre la pólvora”, sino que es el resultado de una gran tradición guitarrística que tiene más de un siglo. Rolando Carrasco Segovia (2010) afirma que es en la década de los sesenta cuando empieza la influencia de la guitarra clásica en los guitarristas populares para la

elaboración de arreglos para una sola guitarra. No obstante, según la información recogida de Luis Salazar Mejía (2014) sobre el concurso de la Fiesta de Amancaes, aparece el guitarrista Osmán del Barco participando en la sección de solistas con tres composiciones para guitarra. Esto refutaría la idea de Carrasco pues la Fiesta de Amancaes se realizó en 1930. Osmán de Barco fue un guitarrista que, tal como señala Octavio Santa Cruz (2004) en *La guitarra en el Perú*, estudió guitarra clásica en Europa con Emilio Pujol. Otra prueba que contradice de la afirmación de Carrasco son las grabaciones del guitarrista Alejandro Gómez Morón que datan de 1913.

Para la organización de los guitarristas que han elaborado o interpretado música para guitarra solista andina se ha realizado una división en tres periodos. A continuación, mencionaremos a todos los guitarristas que se han podido encontrar.

**Primer periodo:** Este periodo está determinado a partir de la primera grabación que se conoce de una interpretación de un solo de guitarra. Es decir, a partir de 1913, cuando Alejandro Gómez Morón graba en Victor Talking Machine Company dos temas, *Huaynito* e *Ingratitud*. Además, comprende también los guitarristas que aparecen en los concursos de la Fiesta de Amancaes de los años 1929 y 1930, cuya información fue recogida por Luis Salazar Mejía en los diarios de *La prensa*. Otros guitarristas que pertenecen a esta época son los que mencionan Raúl García Zárate y sus contemporáneos cuando se refieren a los guitarristas más veteranos que conocieron y de los cuales no existe registro. Esta época engloba hasta la aparición artística de Raúl García Zárate.

Los guitarristas de esta época son los siguientes: Alejandro Gómez Morón, Osmán del Barco, Miguel Ángel Casas, José Santander Cascelli, Bernardino Aguilar, Emilio Puente, Juan de Dios Blas, Máximo Pariona, Arturo “Chipi” Prado, Taca Alvarado, Enrique Pozo Zegarra, Moisés Vivanco, Basilio Ramos, Raul Neira, Rogelio Escobar, Jacinto Palacios Zaragoza, Ricardo Morales, José Carlos Martínez.

**Segundo periodo:** El segundo periodo cuenta con la presencia de tres guitarristas que fueron determinantes en el desarrollo de la guitarra solista: Alberto Juscamaita, Gaspar Andía Fajardo y Raúl García Zárate, siendo este último el responsable del gran auge de la guitarra andina y de la música andina en general. Este auge no solo vino de la mano de los intérpretes,

sino también de investigadores como Javier Echeopar, Javier Molina, Luis Justo caballero, solo por nombrar algunos. De esta época el guitarrista más veterano es Alberto Juscamaita que, con más de noventa años, sigue cultivando su arte. Otro representante de esta época es sin dunda Manuel Prado Alarcón, más conocido como Manuelcha, cuyo estilo diferirá de los guitarristas ciudadanos huamanguinos con un particular estilo del sur de la región de Ayacucho. De la misma época, pero más adelante, Julio Humala, de Coracora, realiza una importante actividad de acompañante y solista.

Algunos de los guitarristas más importantes de esta época son: Raúl García Zárate, Carlos Falconí, Fredy Flores, Manuel Silva, Boris Villegas, Manuelcha Prado, Daniel Kirwayo, Gaspar Andía Fajardo, Alberto Juscamaita, Javier Molina Salcedo, Miguel Mansilla, Javier Echeopar Mongilardi, José Pino, Julio Humala, Percy Munguía, Pablo Ojeda Vizcarra, Teodoro Gamboa, Dante Montoya Quevedo, Hevert Rodriguez Figueroa, Luis Salazar Mejía, Luis Justo Caballero, Humberto Pimentel, Félix Ortega La Rosa, Jesús Benítez Reyes, Hans Romaní, Raul Huaynate, Arturo Pinto, Arturo Reyes Rosales “El Jilguero de Llata”, entre otros.

**Tercer periodo:** Este periodo abarca algunos guitarristas que aparecieron en la década del noventa pero que sobre todo tienen actividad musical en la actualidad. Los guitarristas en este periodo no solo tienen gran parte de la técnica de la guitarra clásica, sino que también están influenciados por otras músicas y sus propias técnicas de interpretación. Muchos de los guitarristas en este periodo pueden interpretar la música andina y criolla respetando el estilo en cada una de ellas. Riber Oré explora la música flamenca incorporando la técnica de digitación, así como también algunas cadencias armónicas en el huayno. En otro sentido, guitarristas como Vladimir Ccanto explora la lutería y elabora una guitarra con un artefacto con el que logra el efecto de los danzantes de tijeras.

David Vega Rivera, Riber Oré, Rolando Carrasco Segovia, Vladimir Ccanto, Ricardo Villanueva Imafuku, Abel Velásquez, Ronald Contreras, Julio Gamboa Rojas, Walter Mendieta Callirgos, Omar Vargas, Oscar Figueroa Soto, Cesar Quispe Gavilán, Cesar Cuellar Reyes, Braulio Choquehuanca Cutipa, Jorge Aucahuasi Pimentel, Cesar Mocheco, Vicente Mansilla, Misael Cirilo, Raúl Cardoso, Camilo Pajuelo Valdez, entre otros.

## **INTÉRPRETES DE LA GUITARRA SOLISTA ANDINA**

Debido a la brevedad de la presente investigación se han seleccionado a nueve guitarristas de cuyas obras se describen los elementos importantes para mostrar qué elementos han evolucionado. Se considera que los guitarristas a estudiar poseen cada uno de ellos un estilo arquetípico que ha influenciado a guitarristas posteriores. Para la elección de estos guitarristas se han tomado en cuenta principalmente dos criterios: la actividad y trayectoria musical, y el registro ya sea sonoro o escrito de su música. A través del análisis de las grabaciones o partituras se pueden identificar aspectos importantes de su estilo personal y explicar una evolución en la guitarra solista. En ese sentido, algunos de los criterios y parámetros para estudiar los arreglos son la armonía, el género y estilo, la forma y estructura, la técnica instrumental y la interpretación. A continuación, se exponen los guitarristas en orden cronológico.

En el año 1913, el guitarrista **Alejandro Gómez Morón** graba dos temas para guitarra solista para la empresa discográfica Victor Talking Machine Company. Los temas son un huayno titulado *Huaynito*, y un yaraví titulado *Ingratitud*. En ambos no se especifica si el compositor de ambos temas es el mismo intérprete. Estas grabaciones se han dado a conocer a través del canal de YouTube del gestor cultural Mario Cerrón Fetta que menciona que ambos discos fueron extraídos de la colección del investigador Darío Mejía. No se ha encontrado información biográfica sobre Alejandro Gómez Morón ni tampoco se sabe si el arreglo para guitarra solista le pertenece a él. La única información que se tiene es la fecha de grabación que corresponde al 5 de septiembre del año 1913. El descubrimiento de estas grabaciones es de suma importancia porque se trata de las primeras grabaciones de un solo de guitarra en el Perú. La grabación, debido a su antigüedad y a los diversos procesos que ha pasado para transformarla a soporte digital, tiene baja calidad. Por tanto, sacar una conclusión del estilo de este guitarrista o del estilo de toda esta época puede ser cuestionable. Sin embargo, es posible identificar algunas características superficiales. Una de ellas es el uso de la afinación o temple “6ta en Fa” que Gómez Morón utiliza en ambas grabaciones. Estos arreglos presentan pocos ornamentos y las introducciones en ambos temas son breves.

El siguiente guitarrista pertenece a la segunda mitad del siglo XX. **Alberto Juscamaita “Raqtaqo”**, guitarrista huamanguino, tuvo como maestros a Máximo Pariona, Claudio y Amador Camasca. Fue una gran influencia para Raúl García Zárate quien cuando aún era un niño lo escuchaba en algunas reuniones. Hoy, a sus 98 años, sigue cultivando la tradición de la guitarra solista. Desafortunadamente los registros que se han hecho de su arte corresponden a una etapa de declive y no a su etapa de apogeo. Además, sufrió la parálisis de su mano derecha. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta estas consideraciones al momento de analizar su técnica e interpretación. Se han recopilado siete registros sonoros y una partitura que corresponde a uno de esos registros. Alberto Juscamaita enriquece el repertorio de la guitarra solista y adapta, además de huaynos, un carnaval, titulado *Antabambino*. También, a diferencia de Alejandro Gómez Morón, Juscamaita usa el temple diablo en algunos de sus arreglos. En estos arreglos se puede evidenciar un mayor desarrollo en las introducciones. Considero que lo más destacable de este guitarrista es el uso de acordes que no están presentes en guitarristas anteriores y muy rara vez en los guitarristas que le suceden. Por ejemplo, al culminar el tema *Antabambino* usa el acorde de menor con séptima, o en la introducción de *El hombre*, donde usa un acorde de dominante con la quinta aumentada en segunda inversión. Otro guitarrista importante de esta generación es **Gaspar Andía Fajardo**, de Huanta. Es contemporáneo a Raúl García Zárate y tiene una importante producción con tres LP. En el campo cultural tuvo mucha actividad y llegó a trabajar en Radio Nacional a principios de los años sesenta. A pesar de ello, existe muy poca información biográfica de Gaspar Andía Fajardo. De todas sus grabaciones se han llegado a recopilar solo catorce de ellas, once huaynos, dos yaravíes y una muliza. Además del huayno y yaraví, géneros musicales que ya han sido adaptados a la guitarra solista anteriormente, Andía Fajardo adapta una muliza de título *Ya la noche está en silencio*. El uso de las cuerdas de metal es lo más característico de su estilo. Al igual que Gómez Morón, usa en algunos arreglos el temple “6ta en Fa”. Sus introducciones y codos son generalmente más largas que las de Gómez Morón y Juscamaita. Es muy común el adornar la melodía con apoyaturas simples. Su estilo se caracteriza por la simpleza, que se refleja en la melodía sin los bajos. El estilo de Andía Fajardo es contrario al de **Raúl García Zárate**, figura principal de la guitarra andina. Nace en Huamanga y ha desarrollado su actividad musical tanto en grupos como individualmente. Tiene más de veinte producciones discográficas como guitarra solista, así como más de cien arreglos para este

formato, en el que comprenden géneros como huayno, yaraví, carnaval, toril, araskaska, marinera, y géneros de otros países como zamba, cueca y pasillo. Influenciado por el ambiente académico en su juventud, desarrolla una pulcra técnica y elabora arreglos complejos en cuanto forma y estructura. Lo caracteriza un sonido fuerte e imponente, acompañado por melodías con muchos ornamentos como mordentes, apoyaturas simples y dobles, etc. Las introducciones y codos son más complejas y largas que los guitarristas anteriores. Un elemento característico en García Zárate es el “apagado” en los bajos, una articulación que fortalece el carácter del huayno ayacuchano. También usa efectos tímbricos como los armónicos naturales y en el tema *Toril* emplea un efecto para simular el sonido de la tinya.

De la misma manera que en la región de Ayacucho, la ciudad de Cusco tiene como representante a **Pablo Ojeda Vizcarra**. Tuvo formación académica en la guitarra, instrumento que estudia en Lima con el profesor Juan Brito. Su relación tan cercana con la música académica definiría más adelante su estilo personal en la guitarra solista andina. Una particularidad de este guitarrista es haber dejado gran cantidad de registros escritos y muy pocos registros sonoros, a diferencia de los guitarristas precedentes. Se ha llegado a recopilar tres publicaciones de guitarra, entre la que se encuentra un método para la guitarra andina. Son 51 piezas para guitarra solista andina de las cuales 47 son composiciones suyas. El guitarrista Ronald Contreras ha realizado una producción musical dedicada a las obras de Pablo Ojeda Vizcarra. Debido a no contar con un registro sonoro suficiente de Ojeda Vizcarra, el análisis de su estilo está basado enteramente en la partitura. El guitarrista tiene una fuerte influencia con el universo académico, pero sin abandonar características de la guitarra andina como, por ejemplo, los ornamentos y adornos. El guitarrista tampoco abandona el uso de la pentafonía andina, sin embargo, se puede observar también que el desarrollo melódico puede extenderse de la pentafonía. No siempre compone sobre los géneros y formas musicales existentes, tiene también composiciones de forma libre.

En la siguiente generación de guitarristas aparece **Daniel Kirwayo**, músico limeño hijo de ayacuchanos. Estuvo en contacto directo con la cultura andina y tiene una extensa discografía tanto de guitarra solista como de otros proyectos de exploración sonora. Además de adaptar el repertorio popular andino para guitarra solista, también compone obras para este formato.

Técnicamente su estilo es muy similar al de Raúl García Zárate. Sin embargo, Kirwayo aborda el aspecto armónico como no se había hecho hasta ese entonces. Poseía conocimientos de otros géneros musicales como el jazz y también en la tecnología del audio. Después de un paso por Europa se dedica a explorar la construcción de las guitarras. En esta época también aparecen Manuel Prado Alarcón, más conocido como **Manuelcha Prado**, guitarrista de Puquio, Ayacucho. Autodenomina su propio estilo como “guitarra indígena” haciendo referencia al repertorio que interpreta y diferenciándose del estilo de los guitarristas huamanguinos. Además de guitarrista también ha compuesto temas que han alcanzado gran reconocimiento, como por ejemplo el huayno *Trilce*. Tiene una extensa discografía y parte de su obra como solista ha sido transcrita por Javier Eche copar. Su estilo se caracteriza por una interpretación con mucho vibrato y muchos ornamentos. Usa diferentes temples como el baulín, diablo, 6ta en F, entre otros. Al igual que Raúl García Zárate, Manuelcha Prado adapta géneros y expresiones musicales de su pueblo de origen a la guitarra solista como, por ejemplo, la danza de tijeras o la marcha fúnebre.

La generación actual tiene dos figuras principales. Por un lado, **Riber Oré**, guitarrista limeño de raíces andinas que, a pesar de su juventud, cuenta con gran actividad musical. El estilo de Riber Oré consiste en el gran virtuosismo y limpieza técnica. Tiene influencia no solo de la guitarra clásica, sino también de la música criolla y afroperuana, así como de música popular de otros países. Incorpora la rápida digitación y rasgueos de la música flamenca en la guitarra andina. Además, ha diversificado sus arreglos hacia la música andina contemporánea. Por otro lado, destaca **Rolando Carrasco Segovia**, guitarrista, compositor, docente y musicólogo que ha dedicado gran parte de su carrera a la investigación y difusión de la guitarra andina. Cuenta con diez producciones fonográficas y ha escrito cuatro artículos sobre distintos aspectos de la música andina. Actualmente tiene gran actividad musical realizando conciertos en el Perú como en el extranjero. Su estilo está determinado por la influencia de la música clásica y la música folclórica de Chile y Argentina. Su ejecución es de un ataque más delicado que el característico de la guitarra andina. Sus arreglos respetan la forma y estructura tradicional, pero con una armonía más elaborada influenciada por el jazz. Carrasco Segovia también ha incorporado el uso de las técnicas extendidas en la guitarra solista andina.

## CONCLUSIONES

Uno de los elementos que se puede observar en la evolución de la guitarra solista andina es el uso de temples o afinaciones. En 1913 se puede evidenciar el uso del temple “6ta en Fa” y el temple común. Raul García Zárate a partir de los años sesenta lleva este aspecto a su máximo nivel empleando más de cinco afinaciones en sus arreglos para guitarra solista. Posteriormente, Rolando Carrasco Segovia emplea en sus arreglos afinaciones desarrolladas por el mismo. Esta tendencia es una puerta abierta para la exploración de nuevos temples y en el desarrollo de un estilo personal en la guitarra solista andina. Además, se puede observar que con el tiempo la música clásica, así como las músicas populares del Perú y del extranjero, han aportado técnicas de ejecución y recursos armónicos a la guitarra andina. Este fenómeno abre nuevos horizontes en la creación e interpretación de obras para guitarra solista.

Como Jean Paul Sartre bien señala, “Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo”. Por tal razón, es imposible que el presente trabajo escape de aquella reflexión. Si bien, desde una perspectiva técnica, la creación de un estilo de guitarra denota y está fuertemente relacionada con el concepto de originalidad, la creación de un estilo (y por supuesto adopción de este) también estará relacionada con el concepto de “autenticidad”, concepto que forma parte de la cavilación que realiza Jean Paul Sartre sobre la existencia humana. La autenticidad es el conjunto de acciones que realiza una persona para querer su libertad. Para Sartre la existencia precede a la esencia. Podemos considerar que la creación y adopción de un estilo de guitarra está vinculado con el concepto de autenticidad dado que para su creación (donde se despliega actividades conscientes e inconscientes) el artista extrae libremente elementos que forman parte de su contexto y dentro del margen de este grado de libertad los va moldeando a su esencia construida. Asimismo, el simple hecho de crear un estilo propio, es una “elección” o un conjunto de elecciones que toma y asume el artista durante el proceso creativo el cual representa a su vez un proceso “iterativo” donde a su vez descarta o reafirma las decisiones que ha tomado, evidentemente, las decisiones reafirmadas formarán parte del estilo final. Para concluir esta idea, la creación y adopción de un estilo personal de guitarra, en esencia, representa al artista (sus gustos y dirección de la técnica), entonces la autenticidad se ve reflejada también al momento de la ejecución de aquella técnica, dado que, connota congruencia entre lo que el artista ama ejecutar con la guitarra y lo que el artista ejecuta.

### **Bibliografía:**

Carrasco Segovia, R. (2014). Alberto Juscamaita Gastelú “Raqtaqo”: Leyenda viva de la guitarra ayacuchana. *Revista Conservatorio Nacional de Música*, 22. Recuperado de: <http://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book/alberto-juscamaita-gastelu-raqtaqo/>

Carrasco Segovia, R. (2014). Antabambino. [Grabada por Juscamaita, A.]. En *Generaciones* [CD] Lima: R. Carrasco Segovia.

Carrasco Segovia, R. (2014). El hombre. [Grabada por Juscamaita, A.]. En *Generaciones*. [CD] Lima: R. Carrasco Segovia.

Carrasco Segovia, R. (2014). Nueva alianza. [Grabada por Juscamaita, A.]. En *Generaciones* [CD] Lima: R. Carrasco Segovia.

Carrasco Segovia, R. (2014). Yerba silvestre. [Grabada por Juscamaita, A.]. En *Generaciones*. [CD] Lima: R. Carrasco Segovia.

Carrasco Segovia, R. (2016). Carnaval de Tambobamba. En *Memorias*. [CD] Lima: R. Carrasco Segovia.

Carrasco Segovia, R. (2010). La guitarra: El sólo ayacuchano y su influencia. *Revista Cultural Tinkuy*, 2. Recuperado de: <http://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book/la-guitarra-el-solo-ayacuchano-y-su-influencia/>

Cerrón Fetta, M. (2015, diciembre 2). La guitarra solista peruana: Algunos apuntes. Recuperado de <https://hawansuyo.com/2015/12/02/la-guitarra-solista-peruana-algunos-apuntes-mario-cerronn-fetta/>

Echecopar Mongilardi, J. (1990). *Música para guitarra del Perú: vol. 2*. Lima: Saywa Centro peruano de música.

Echecopar Mongilardi, J. (s.f.). La guitarra en el Perú. Recuperado de <http://javierechecopar.com/la-guitarra-en-el-peru>

Gómez Morón, A. [AVIRUKÁ]. (2018, Julio 16). Guitarra Peruana. 1913. “Huaynito”. Solo de Guitarra. Alejandro Gómez Morón. Colección Darío Mejía. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/NQlcQexumag>

Gómez Morón, A. [AVIRUKÁ]. (2018, Octubre 24). Música Peruana. 1913. “Ingratitud”. Vals. Alejandro Gómez Morón. Colección Darío Mejía. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/Aq7iPKJMpA>

Ojeda Vizcarra, P. (1989). *Guitarra Andina Peruana, 30 composiciones de Pablo Ojeda Vizcarra*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura.

Ojeda Vizcarra, P. (2011). *Guitarra Andina del Cusco*. Lima: s.e

Pajuelo Valdez, C. (2005). *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra*. (Tesis de maestría). Universidad de Helsinki, Helsinki.

Salazar Mejía, L. (1988). *Metodo de guitarra andina*. Primera edición. Huaraz: Centro de Investigación y Est. Soc. Jose María Arguedas.

Salazar Mejía, L. (2010, julio 3). Un 30 de junio – Hace 80 años [Publicación de Blog]. Recuperado de <http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010/07/un-30-de-junio-hace-80-anos.html>

Salazar Mejía, L. (2012, noviembre 13). Grabaciones de la Fiesta de Amancaes – 1930 [Publicación de Blog]. Recuperado de <http://el-anacronico.blogspot.com/2012/11/grabaciones-de-la-fiesta-de-amancaes.html>

Salazar Mejía, L. (2014). *Metodo de guitarra andina*. Segunda edición. Lima: Ediciones Taki Onqoy.

Salazar Mejía, L. (s.f.). La música del departamento de Ancash III. Recuperado de <https://www.chiquianmarka.com/la-muacutesica-del-departamento-de-ancash-iii.html>

Santa Cruz, O. (2004). *Aires costeños: Antología de música AfroPeruana*. Lima: Patronato popular y porvenir Pro música clásica.

Santa Cruz, O. (2004). *La guitarra en el Perú: Bases para su historia*. Lima: Noche de sol.

Varallanos, J. (1989). *El harahui y el yaraví: Dos canciones populares peruanas*. Lima: Argos.

Sartre, Jean-Paul. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. España: Edhasa.

