

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Formación de la técnica en la guitarra andina de concierto

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR

Oscar Humberto Chavez Coveñas

ASESOR

Omar Percy Ponce Valdivia

Lima, 2021

RESUMEN

La guitarra andina solista viene tomando mayor presencia en las últimas décadas debido a la labor de los músicos cultores del instrumento, la cual se ha diversificado en cuanto a interpretación, sistematización de la enseñanza y aprendizaje y al campo laboral artístico en el cual se desenvuelven. La presente investigación analiza los aspectos sustanciales de la formación de la técnica de la guitarra andina de concierto, con el propósito de proponer bases para el estudio y el reconocimiento de esta práctica instrumental y sus intérpretes. En la primera parte, se analiza el proceso por el cual la guitarra andina ha ido tomando presencia y vitalidad en los ámbitos de concierto. Para ello, se revisan aspectos históricos de la llegada de la guitarra al territorio andino peruano, el desarrollo del formato solista y la sistematización de los conocimientos que se generaron en este proceso, el cual ha sido plasmado en obras, repertorios y métodos de enseñanza y aprendizaje. En la segunda parte, se analizan los aspectos propiamente guitarrísticos de la formación del bagaje de técnicas aquí denominado guitarra andina, entre estos, la ergonomía con respecto al instrumento, la cual involucra aspectos de postura corporal y el posicionamiento de ambas manos, aspectos de la producción sonora y formas de articulación, aspectos de motricidad y adiestramiento en cuanto a la coordinación motora de la mano derecha por medio de ejercicios y estudios. Se devela de esta manera, la existencia de un proceso de profesionalización de los concertistas de guitarra andina, basado en su formación técnica interpretativa y en la visibilización de su producción artística.

Palabras clave: técnica de guitarra, música andina, concierto, solista.

ABSTRACT

The Andean solo guitar has been gaining more presence in recent decades due to the work of the musicians who practice the instrument, which has diversified in terms of interpretation, systematization of teaching and learning and the artistic work field in which they develop. The present research analyzes the substantial aspects of the formation of the Andean concert guitar technique, in order to propose theoretical bases for the study and recognition of the practice of the instrument and its interpreters. In the first part, the process by which the Andean guitar has been gaining presence and vitality in concert is analyzed, for this, historical aspects of the arrival of the guitar to the Peruvian Andean territory, the development of the soloist guitar format and the systematization of the knowledge that was generated in this process are reviewed, which has been particularly guitar aspects in musical pieces, repertoires and teaching-learning methods. In the second part, the guitar aspects of the formation of the technique called Andean guitar are analyzed, among these, ergonomics with respect to the instrument, which involves aspects of body posture and the positioning of both hands, aspects of sound production, forms of articulation, motor skills and training in motor coordination of the right hand through exercises and studies. In this way, it's revealed the existence of a process of professionalization of Andean guitar musician soloists based on their interpretive technical training and artistic production.

Keywords: guitar technique, Andean music, concert, soloist.

AGRADECIMIENTOS

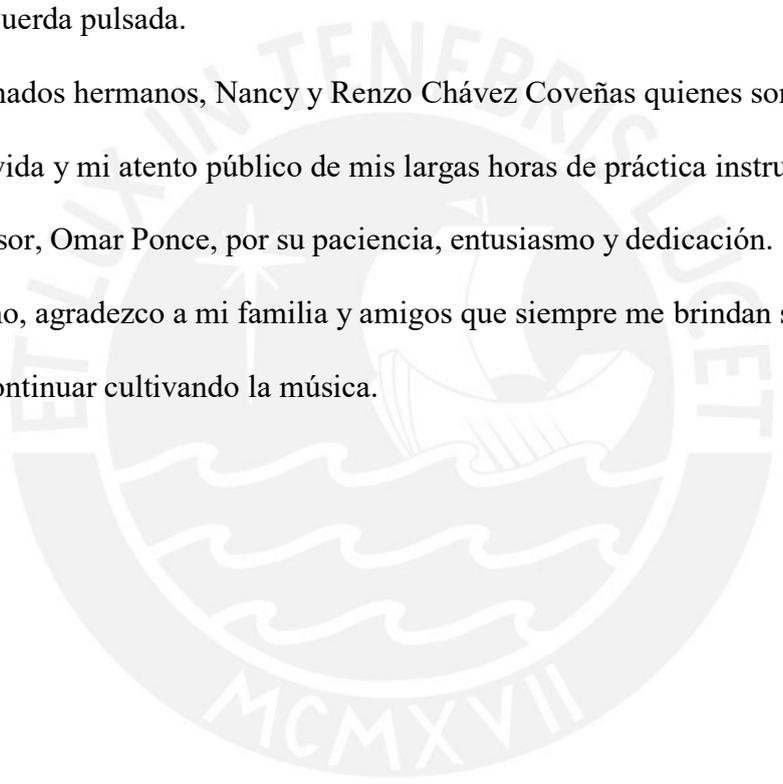
Agradezco a mi madre Elizabeth Coveñas Rentería, quien me transmitió su amor por la música desde temprana edad y a la memoria de mi padre Oscar Chávez Fernández que siempre está presente.

A mis maestros de guitarra, en especial a Manuelcha Prado, Nelly Borda y Rodrigo Herrera, quienes forjaron en mí el carácter y la dedicación requerida para lograr sonar aquel instrumento de cuerda pulsada.

A mis amados hermanos, Nancy y Renzo Chávez Coveñas quienes son mis compañeros de vida y mi atento público de mis largas horas de práctica instrumental.

A mi asesor, Omar Ponce, por su paciencia, entusiasmo y dedicación.

Por último, agradezco a mi familia y amigos que siempre me brindan su amor, apoyo y ánimos para continuar cultivando la música.



ÍNDICE

RESUMEN	ii
ABSTRACT.....	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
ÍNDICE.....	v
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
ESTADO DEL ARTE.....	3
CAPÍTULO 1: LA GUITARRA ANDINA DE CONCIERTO: PROCESO Y PRESENCIA ...	7
1.1 Presencia de la guitarra en la cultura andina	7
1.2 La guitarra andina solista	9
1.2.1 El concepto de arreglo y la incursión en espacios de concierto	11
1.2.2 Realización de transcripciones de música tradicional	15
1.2.3 Sistematización de la enseñanza-aprendizaje.....	17
1.2.4 Surgimiento de composiciones para guitarra andina solista	21
1.2.5 Principales guitarristas andinos de concierto en el siglo XXI.....	25
CAPÍTULO 2: LA FORMACIÓN DE LA TÉCNICA. ASPECTOS GUITARRÍSTICOS	29
2.1 Aspectos de la postura y ergonomía.....	29
2.1.1 Postura corporal	29
2.1.2 Ubicación de la mano derecha sobre la caja y las cuerdas	32
2.1.3 Posicionamiento de la mano izquierda en el mango	34
2.1.4 Uso de aditamentos ergonómicos	35
2.2 Aspectos sonoro-musicales	37
2.2.1 Variedades del ataque en la producción del sonido pulsado	37

2.2.2	Propuestas de posiciones para la producción del sonido rasgado	39
2.2.3	Articulaciones frecuentes	42
2.3	Aspectos de motricidad y adiestramiento	45
2.3.1	La coordinación polifónica en la mano derecha.....	45
2.3.2	Desarrollo de la velocidad: primeros estudios	49
2.3.3	Ejercicios focalizados y estrategias alternativas	52
CONCLUSIONES		54
BIBLIOGRAFÍA		56



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Andrés Segovia, demostrando el posicionamiento instrumental de la escuela clásica española.....	30
Ilustración 2: Adopción de la postura clásica por parte de Raúl García Zárate.....	30
Ilustración 3: Inclinación de la caja con respecto al torso	32
Ilustración 4: Actitud intermedia desde una vista frontal	33
Ilustración 5: Actitud intermedia vista desde arriba	34
Ilustración 6: Posicionamientos de la mano izquierda en el mástil. Alineada versus sesgada .	35
Ilustración 7: Fotografía del concertista de guitarra andina Abel Velásquez.....	37
Ilustración 8: Propuesta de rasgueo expuesta por Salazar.....	40
Ilustración 9: Propuestas de rasgueos brindadas por Javier Echeopar en su libro de transcripciones.	41
Ilustración 8: Combinaciones de chasquido y rasgueo	42
Ilustración 11: Extracto del tema Flor de los glaciares, compases 20 y 21. Transcripción hecha por Camilo Pajuelo	43
Ilustración 12: Extracto del tema Flor de los glaciares, compases 20 y 21. Basado en la transcripción de Camilo Pajuelo, según la interpretación de Manuel Prado	44
Ilustración 13: Ejemplo de la articulación legato entre notas.	45
Ilustración 15: Ejercicio de alternancia entre los dedos índice medio y anular	47
Ilustración 16: Ejercicio de arpeggios.....	47
Ilustración 16: Ejercicio de accionamiento del pulgar.....	48
Ilustración 18: Fragmento de una lección en la cual se encuentran arpeggios y octavas	49
Ilustración 19: Fragmento de ejercicio a dos voces	49
Ilustración 20: Ejercicio de media escala propuesto por Salazar para la óptima digitación en el diapason.	51

Ilustración 21: Ejercicio de velocidad para el pulgar propuestopor Salazar52



INTRODUCCIÓN

La guitarra andina es una de las formas expresivas más importantes de la práctica del instrumento en el Perú, surgiendo de la adaptación de los instrumentos de cuerda europeos a la praxis social y cultural de las comunidades sur-andinas. Durante dicho proceso de adaptación, la guitarra es empleada como instrumento integrado a casi todas las tradiciones musicales populares es, por tal expansión y presencia en la vida musical del país, que se empezó a dar importancia a su estudio como carrera artística, y a la comprensión teórica de su desarrollo como expresión musical propiamente solista.

El presente trabajo surge desde mi experiencia como guitarrista clásico, al presenciar la depurada interpretación de concertistas de guitarra andina, la cual develaba un gran desarrollo técnico y performativo. Observé que un recurso sonoro importante de la mano derecha es el ataque con las uñas, evidenciando así la clara matriz sonora de la escuela guitarrística clásica española; esta importante observación me planteó la idea de comprender cómo ha sido el proceso de apropiación cultural del instrumento en los andes, el cual diera paso a un siguiente nivel de asimilación, cual es la formación de un cúmulo de técnicas particulares que constituyen lo que se reconoce propiamente, como la guitarra andina.

En este sentido, llegué a plantear la siguiente pregunta: ¿cómo se formó la técnica de la guitarra andina de concierto? Para responderla, en esta investigación, he repasado aspectos históricos de la guitarra en el territorio andino peruano, así como, he analizado sus aspectos técnicos interpretativos, haciendo para ello una revisión de las transcripciones realizadas por los guitarristas Javier Echeopar, Camilo Pajuelo y Rolando Carrasco, los cuales contienen información sustancial en cuanto a bases históricas y a recursos particulares de la técnica en la guitarra andina solista en el Perú. Asimismo, revisé el trabajo de investigación titulado *La guitarra en el Perú: Bases para su historia* realizado por Octavio Santa Cruz, del cual obtuve

importantes puntos de partida.

Actualmente, la guitarra andina ha alcanzado niveles muy altos en lo que respecta a recursos técnicos y diversidad de repertorios. Son algunos de sus recursos originales: el chasquido, el rasgueo y el pizzicato andino, asimismo, la técnica de la mano derecha evidencia un desarrollo de coordinación motriz capaz de ejecutar varias voces simultáneas en sus distintos modos de polifonía. Es, desde el reconocimiento de estos recursos y su gran efecto expresivo-musical, que la presente investigación se enfoca en el proceso de formación de la técnica de la guitarra andina concertante, con respecto al accionamiento de ambas manos y a la sujeción del instrumento, aspectos que determinan el resultado estético sonoro que los guitarristas andinos tienen hoy integrado a su musicalidad, notable en sus ejecuciones que alcanzan niveles de excelencia artística y profesionalismo.

Finalmente, espero con este trabajo de investigación, propiciar en la amplia comunidad de guitarristas la reflexión y el reconocimiento de la importancia que adquiere en nuestro país multicultural, esta forma de práctica musical denominada guitarra andina de concierto.

ESTADO DEL ARTE

En las últimas décadas, la investigación acerca de la guitarra andina ha ido aumentando paulatinamente, así como, los recursos didácticos para el instrumento; ya sea mediante investigaciones, transcripciones, métodos para la técnica de la guitarra solista de concierto y para la guitarra de acompañamiento para el canto. Todo esto es resultado de los nuevos parámetros de profesionalización musical de los guitarristas y a las nuevas formas de producción artística, las cuales se reflejan en el repertorio y la concepción del ejecutante.

Uno de los primeros trabajos de investigación que estudia esta transformación de la guitarra andina, es el libro de transcripciones de Javier Echeopar (1988), *Música para guitarra del Perú*, el cual sitúa un breve panorama histórico musical peruano, describiendo la llegada de los instrumentos de cuerda europeos al Perú y la importancia de la vihuela, o guitarra en transición, en la asimilación e intercambio de ambas culturas musicales. Sin embargo, el autor declara que hay muy poca información en cuanto a la transición hasta la guitarra moderna que hoy en día conocemos. La asimilación de la guitarra al territorio peruano ha sido peculiar, debido a las sonoridades que obtiene como resultado de la motivación y la búsqueda de hacer sonar el instrumento en un lenguaje propio, dando paso al desarrollo de técnicas y sonoridades originales las cuales han sido aporte de los músicos cultores del instrumento, sentando así las bases de una tradición guitarrística.

Para complementar el panorama del instrumento en cuestión en nuestro país, la obra de Octavio Santa Cruz (2004), *La guitarra en el Perú: bases para su historia*, presenta una amplia información sobre proceso de adaptación de la guitarra en el Perú y complementa la información de dicho proceso con el seguimiento de la escritura para guitarra en el país, los músicos cultores del instrumento y los espacios de producción musical, factores que en conjunto nos dan una visión amplia del desarrollo del instrumento en el país.

Siguiendo la búsqueda de los inicios de la guitarra andina, Camilo Pajuelo (2005) en su tesis magistral *Raúl García Zárate fundamentos para el estudio de su vida y obra*, concuerda con Javier Echeopar (1988) en la falta de información de la transición de la vihuela a la guitarra de seis ordenes, asimismo, añade la importancia de la estudiantina, actividad grupal en la cual los músicos intercambiaban conocimientos y hacían difusión de la práctica de instrumentos musicales de cuerda en el Perú. Tal difusión fue mayor en el departamento de Ayacucho, cuna de reconocidos constructores de guitarra y guitarristas que se desarrollaron como intérpretes solistas y acompañantes. En específico, la provincia de Huamanga resalta por la acogida de la población mestiza y por ser la cuna de diversos músicos reconocidos, entre ellos Raúl García Zárate, quien marcó un hito en la historia de la guitarra andina, aportando sustantivamente a la inserción de la guitarra andina a las salas de concierto como instrumento solista, al tomar elementos de técnica y ergonomía de la guitarra clásica. En el mismo año, Rolando Carrasco (2005) publica el libro de transcripciones *Partituras de música andina para guitarra*. El autor resalta la importancia de García Zárate en la concepción del concertista de guitarra andina, asimismo, plasma de una manera más orgánica la notación musical la cual impulsa el abordaje de nuevos acercamientos académicos en cuanto a sistematización e interpretación de repertorios para brindar la comodidad requerida para ejecutar el instrumento de manera óptima. Cabe mencionar que, con la sistematización de los conocimientos con respecto a la guitarra andina, esta se aleja del prejuicio de música no cultivada y pasa a ser reconocida como instrumento solista.

En paralelo, Ramonet Rodríguez (2015), en su artículo *Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos*, describe cómo a fines del siglo XIX y principios del XX, la concurrencia de guitarristas flamencos con guitarristas clásicos impulsa el perfeccionamiento y refinamiento técnico, la ergonomía para la comodidad en el instrumento utilizando banquitos para la pierna izquierda o derecha. Se

busca también la adquisición de prestigio y alejarse de la posición de menosprecio y pobreza técnico – musical, asimismo, Ian Scionti (2017) refuerza dicha convergencia de estilos de tocar la guitarra, tomando el toque barbero rasgueado y el toque punteado de la guitarra académica, estableciendo una guitarra flamenca de concierto y dando paso a nuevos aportes técnicos tales como el trémolo flamenco, el alzapúa y los rasgueos más complejos. Tal proceso es semejante al de la guitarra andina en nuestro país.

A partir de la grabación de Raúl García Zárate Ayacucho en 1966, Luis Salazar Mejía (1988) publica *Método de guitarra andina peruana*, el cuál es el primer método que se conoce en la historia de la guitarra andina, concordando con la figura de Raúl García Zárate como impulsor de la aplicación de recursos técnicos de la guitarra clásica, pero, sobre todo, sistematizando el aprendizaje de la guitarra andina mediante elementos básicos de posición del instrumento y adiestramiento de la mano derecha e izquierda, tomando como base teórica a su investigación de lo propuesto por el argentino Abel Carlevaro, guitarrista y teórico de la guitarra clásica, quien fue creador de un completo compendio de técnica.

Un año después, el guitarrista y compositor cusqueño Pablo Ojeda Vizcarra (1989) continua la labor de la creación de métodos para guitarra, curiosamente su método lleva el mismo nombre que el de Luis Salazar; sin embargo, añade el aprendizaje compositivo a la par del aprendizaje técnico, ya que los cultores del instrumento deben aportar sus propios sentires al conocimiento adquirido, tal y como se hacía en la tradición oral. En cuanto a los mecanismos técnicos del instrumento en estos métodos, se pueden observar la presencia de elementos que ya se hacían propios de la guitarra andina, los cuales son los trinos, rasgueos y arpegios. El autor afirma que, si bien la técnica y la comprensión de la ergonomía instrumental son factores importantes, aún más es el conocimiento de la tradición oral de la música andina, ya que sin esta es imposible obtener una interpretación de los aires andinos en general, que sea fidedigna y comprensible para el intérprete y oyente.

Por último, Martín Pedreira (2014) en su libro *Ergonomía de la guitarra*, da a conocer las cualidades del funcionamiento y comprensión del instrumento desde su historia y sus aspectos más básicos con relación al cuerpo para una ejecución cómoda, la cual plantea con respecto a lo propuesto por Abel Carlevaro en 1966 con la publicación de su serie didáctica. Esta investigación, a cargo de Martín Pedreira, expone los diferentes cambios que se han hecho en la ejecución de la guitarra clásica y las implementaciones de aditamentos que mejoran el desempeño guitarrístico, es también importante el apéndice dedicado al tema de la producción sonora, el estudio de la forma de ataque y la postura de la mano izquierda, la cual servirá para analizar las cualidades sonoras en las ejecuciones modernas.

En conclusión, el estudio de la guitarra andina, a partir de las últimas décadas, ha sido enfocado al ámbito histórico, social y didáctico. Sin embargo, con relación a su proceso de formación de una técnica instrumental, es un tema aún poco analizado, el cual se ahondará en la presente investigación.

CAPÍTULO 1: LA GUITARRA ANDINA DE CONCIERTO: PROCESO Y PRESENCIA

1.1 Presencia de la guitarra en la cultura andina

La música en el Perú se inicia mucho antes de la conquista española. Fue desde tiempos remotos, una práctica colectiva anexa a las actividades productivas y sociales, desarrollando su propia estética, lo cual, como señala Chalena Vásquez, tuvo como consecuencia la creación de instrumentos de viento y percusión (citado en Pajuelo, 1996, p.5). De igual forma, Javier Echeopar (1988) considera a la música como complemento a las actividades productivas sociales y comunitarias, agregando además que la cultura musical propia, forma parte de la identidad cultural (p.3) de un pueblo.

En el aspecto musical, la conquista española tuvo como hecho importante la introducción de los instrumentos de cuerda, a través de un proceso de asimilación de este nuevo universo sonoro al bagaje que acompañaría a las antiguas y nuevas funciones sociales de la música, produciéndose una indigenización de dichos instrumentos (citado en Pajuelo, 1996, p.5). Por otro lado, la vihuela fue uno de los primeros instrumentos de cuerda que llegaron a la colonia peruana siendo reinventada y asimilada por la población mestiza y criolla, transformando su uso y su forma a los cánones de la estética local. Se conoce poco sobre la transformación morfológica del instrumento hasta su forma actual, sin embargo, es evidente que hubo transformaciones en la vihuela y la guitarra barroca para dar origen a otros instrumentos, tales como el tres cubano, el cuatro venezolano, el charango, entre otros instrumentos análogos. (Pajuelo, 2005, p.20).

Es evidente que existe poca información referida a la adaptación de la guitarra a las comunidades andinas, sin embargo, Chalena Vásquez afirma que la diversidad cultural, que se perfilaba en el mundo andino con la llegada de españoles y la creación de ciudades mestizas,

promovieron la transmisión de saberes musicales por medio de la imitación y la práctica directa, en este caso de la guitarra, sustentado en la oralidad de la cultura prehispánica (citado en Carrasco, 2005, p.6).

Por otro lado, Octavio Santa Cruz se refiere al papel importante que tuvo la estudiantina, como agrupación instrumental costeña, en el impulso a la práctica y desarrollo de la guitarra criolla. Así mismo, Pajuelo añade que la estudiantina, al igual que en la costa, se arraigó en las ciudades mestizas en los Andes debido a la convergencia de culturas, tanto ibérica como andina (2005, p.21).

La difusión de la guitarra en el territorio peruano fue grande, aun cuando hubo restricciones en cuanto a su práctica, como fueron las prohibiciones o prejuicios sobre el uso de aquel instrumento de cuerda pulsada por parte del poder eclesial; al respecto, José María Arguedas señala que al ser la guitarra un instrumento sensual, la iglesia prohibió su enseñanza a los indios ya que sería privilegio de los señores y mestizos. Similar relato ofrece André Sas señalando que, en las constituciones proclamadas en Lima en 1613, la práctica de la vihuela estaba asociada a los cantos profanos, y que, por tanto, su ejecución era castigada con la prisión y decomiso del instrumento (citado en Echeopar, 1988, p.3). Es, por ello que la práctica popular de la guitarra tuvo mayor arraigo en las ciudades mestizas del interior, tal es el caso de las ciudades, villas y localidades del departamento de Ayacucho, donde se desarrollan rasgos estilísticos propios y nuevas formas de interpretar la música, ya sea como acompañante o solista (Pajuelo, 2005, p.23).

Es, así como, la guitarra de proveniencia española adquiere una sonoridad propia producto de adaptaciones morfológicas y acústicas desarrolladas por constructores locales del área andina del país, y a su vez, por parte de músicos intérpretes los cuales a través de la creación de un repertorio de música andina para ser ejecutado expresamente en este instrumento, generaron así una gama de estilos propios que, de manera general, se diferencian

estéticamente de otros estilos musicales guitarrísticos del Perú.

1.2 La guitarra andina solista

Debido al arraigo de la guitarra en Ayacucho, se perfiló un desarrollo técnico e interpretativo del instrumento aparte de su rol participativo en agrupaciones o de acompañamiento al canto, dando inicios a su desempeño solista. Se conoce poco de los primeros cultores de aquella vertiente guitarrística, pero sobresalen figuras como Osmán del Barco, Máximo Pariona y Bernardino Aguilar, quienes desempeñaban la ejecución de la guitarra solista llegando a concursar y ocupar los primeros puestos en certámenes de ejecución solista (Carrasco, 2011, p.5).

Asimismo, la presencia de guitarristas en el territorio andino peruano se consolidó fuertemente en ciudades mestizas importantes o urbes andinas, tal es el caso de Huamanga, que al ser una urbe de gran contacto intercultural, permitió el acceso a técnicas sistematizadas provenientes de otras culturas, formando así una importante tradición guitarrística solista, la cual aportaba a los ejecutantes una práctica instrumental de mayor nivel técnico (Pajuelo, 2005, pp.13-24). En este contexto, se evidencia la fuerte presencia de la guitarra en el departamento de Ayacucho, al difundir la práctica de la guitarra solista y de la adaptación y composición para dicho instrumento.

Aquel legado guitarrístico fue motivación para Raúl García Zárate, quien marcaría un hito en la ejecución solista instrumental andina, debido a la pulcritud de su ejecución y a su desarrollo técnico, al realizar arreglos de la música tradicional andina valiéndose de recursos técnicos y posturales para optimizar la polifonía instrumental, estableciendo un canon para las siguientes generaciones de guitarristas y estableciendo los inicios para el concertismo de la guitarra andina (Pajuelo, 2005, pp.88-89).

A partir del trabajo de García, en pro del concertismo y con la grabación del LP

Ayacucho en 1966, surge el interés por parte de los ejecutantes y el público, para establecer nuevos medios artísticos para la guitarra andina solista. Figuras como Gaspar Andía Fajardo, Daniel Kirwayo, Manuelcha Prado, entre otros, aportaron a la guitarra solista, mediante la grabación, la elaboración de arreglos para guitarra sola y la producción de conciertos, propiciando un interés por la apreciación y estudio del instrumento, trazando el camino hacia nuevos intereses en la práctica guitarra andina, tales como la transcripción de los arreglos de García Zárate hechos por Bernd Stahl en 1986, las transcripciones de Javier Echeopar en 1988 (p.81) y un ejemplo reciente, la publicación de la transcripción concerniente a la obra *Flor de los glaciares* compuesta por Manuelcha Prado, hecha por Camilo Pajuelo y publicada el 2014 en la revista *Cuadernos de música* (pp.94-98), por citar algunas. Dichos aportes de escritura musical evidencian la interculturalidad que enmarca la práctica de la guitarra andina conciliando saberes tradicionales y académicos.

La experiencia intercultural en la de la nueva generación de concertistas se convierte en una condición para la profesionalización de la práctica instrumental y artística, conllevando a la creación de métodos de enseñanza y aprendizaje para la sistematización de la guitarra andina concertante. Es por ello que, surgen las primeras instituciones de enseñanza profesional de la especialidad de guitarra andina, siendo la primera de ellas la Escuela de Música y Danza Folclórica Peruana en 1967, que pasaría a ser luego la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas o ENSFJMA. Asimismo, se conciben los primeros métodos de guitarra andina peruana realizados por Luis Salazar y Pablo Ojeda en 1988 y 1989 respectivamente. Ambos métodos cuentan con composiciones en forma de estudios y obras para desarrollar y enriquecer el proceso de formación técnica de la guitarra andina concertante, agregando la composición escrita y la plasmación de técnicas tradicionales a la escritura musical, adaptando recursos técnicos de la práctica académica.

De igual forma, los cultores tradicionales del instrumento componen para el contexto

del concierto, como por ejemplo la composición de Manuelcha Prado, la cual cuenta con los movimientos prelude, pasacalle y chuscada, evidenciando la toma de formas de composición académica en la música tradicional, dando a conocer una nueva concepción de la música para guitarra solista, la cual es enfocada para el aspecto contemplativo y artístico.

En la actualidad, se ha consolidado la figura del concertista de guitarra andina solista, la cual a partir de García Zárate y a los aportes de las nuevas generaciones de guitarristas, se desenvuelve en nuevos espacios de enseñanza, aprendizaje y de producción artística concertante para el aspecto contemplativo, desarrollando una estética distinta, asimismo, se logra una interculturalidad en el estilo propio de cada intérprete.

Entre los más destacados en la escena local y quienes se desempeñan como concertistas de guitarra andina solista encontramos a Rolando Carrasco Segovia, quien es egresado de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas y de ahora Universidad Nacional de Música, se desempeña como concertista de guitarra peruana, siendo el género andino, su mayor fuente de repertorio. Asimismo, Abel Velásquez egresado de la Universidad Nacional de Música con la especialidad de guitarra, ha desarrollado un repertorio que denomina guitarra cajamarquina de concierto, adaptando recursos de su formación académica a la música tradicional de Cajamarca.

Es importante mencionar también a Ricardo Villanueva, Riber Oré, Braulio Choquehuanca y David Vega, quienes se desenvuelven como concertistas de guitarra andina y cuya labor es fundamental para evidenciar el arraigo del concertismo y las nuevas producciones artísticas de la guitarra andina solista.

1.2.1 El concepto de arreglo y la incursión en espacios de concierto

El concepto de arreglo refiere universalmente a una adaptación de alguna música para ser tocada por otro instrumento diferente al que fue creado originalmente, sin embargo,

también viene acompañado del término transcripción en el cual se plasma la música en notación musical escrita. (Latham, 2009, p.115)

La primera parte del concepto en el cual se refiere a la adaptación musical de un instrumento a otro corresponde con lo realizado por los guitarristas andinos, quienes análogamente a este concepto adaptaron la música tradicional de diferentes pueblos a la guitarra, memorizando dichas versiones que creaban para su futura ejecución. Ante la creciente labor de crear versiones de música tradicional para la guitarra solista, los músicos adoptaron el término de arreglo para hacerse de un léxico particular a la hora de exponer su labor instrumental.

A continuación, García Zárate expone su labor de adaptación instrumental mediante el uso del término arreglo: “todas las vacaciones, en diciembre mi hermano viajaba a Lima trayendo el repertorio, lo ensayábamos, yo hacía los arreglos necesarios para las fugas, etc.” (Entrevista a R. García, extraída de Pajuelo 2005 p.38)

Un término más específico para este proceso sería el de *head arrangement*, o arreglo mental, término el cual es usado frecuentemente en el jazz debido a la no-escritura de la improvisación o la transmisión oral de alguna pieza adaptada para un instrumento diferente al que fue compuesto originalmente. Laurent Cugny (2019) propone que se desligue la definición de arreglo de la composición escrita debido a que la estructuración sonora que comprende el arreglo consiste en más aspectos los cuales son los códigos, reglas de práctica instrumental, elección de la instrumentación o la improvisación, conceptos aparte de la escritura, la cual puede ser prescindible, es por eso que limitar la definición de arreglo potencialmente a la escritura musical no es precisa (pp. 38-73).

Los guitarristas andinos adaptan diversas y múltiples expresiones de su tradición musical a la guitarra haciendo reducciones básicamente, a su vez la labor de composición se hace presente creando nuevas líneas, aplicando recursos armónicos a un canto monofónico,

añadiendo texturas, etc. (Pajuelo, 2005, p. 67). Bajo este concepto primario, fueron realizadas las producciones de guitarra andina solista en el Perú dando como resultado, la incursión de la guitarra andina en los distintos medios, tal es el caso, de la primera grabación de una adaptación de una melodía tradicional a la guitarra solista realizada por Alejandro Gómez Morón para la disquera Victor en 1913, dando así a conocer la tendencia que surgía como guitarra andina mediante la reproducción de discos de carbono y fomentando aún más el interés.

Según Luis Salazar (2014), luego de la incursión en las grabaciones, la guitarra andina solista se hace presente en la capital limeña por medio del Concurso de Música y Bailes Nacionales llevado a cabo por la municipalidad del distrito del Rímac en conmemoración de las fiestas de San Juan de Amancaes. Dicho concurso era llevado a cabo en las pampas de Amancaes, en donde participaban conjuntos musicales, solistas y danzantes. En la edición de 1930, en la categoría de solistas primó la participación de guitarristas a comparación de otros instrumentistas, situando a la guitarra andina como un importante exponente en dicha categoría. Se presentaron al concurso siete guitarristas procedentes de Ayacucho, Junín, Apurímac y Cuzco, cuyo repertorio fue andino en mayor medida y ocuparon el primer, segundo y tercer lugar los guitarristas: Miguel Ángel Casas, Máximo Pariona y Osmán del Barco, respectivamente. Salazar resalta además que los músicos solistas que participaron en dicho concurso, a diferencia de los danzantes o algunos conjuntos musicales, vistieron elegantes ternos, caracterizando el ideal de concertista que se conocía en la época.

García Zárate consolidó la imagen concertante del guitarrista andino con el acercamiento personal que tuvo con concertistas de guitarra clásica en la urbe limeña, cuyas características de profesionalización contaban con ciertos estándares de preparación y parámetros de performance distintos a los que fuese concebida la guitarra andina. Su producción serviría como inspiración para él en llevar la guitarra andina a espacios que no

fueron contemplados antes y aplicar nuevos parámetros comprendiendo la actitud corporal, la producción sonora y la utilización de instrumentos de una construcción más fina, impulsando así la entrada de la guitarra a los espacios de concierto, recintos en los cuales se requería de estas cualidades para una buena aceptación contemplativa.

Un proceso similar de interculturalidad se llevó a cabo a finales del siglo XIX y principios del XX en España en cuanto a la guitarra flamenca, la cual adoptó elementos de la guitarra clásica, ya que los intérpretes de ambas vertientes confluían en espacios de concierto. Debido al vasto repertorio solista, la amplitud de recursos técnicos y el prestigio que poseía la guitarra clásica, los guitarristas flamencos que provenían de la tradición buscaron adaptar y hacer propios dichos recursos que llevarían a una nueva guitarra flamenca solista de concierto, la cual la enaltecería y la alejaría del estatus de inferioridad musical en el que se encontraba (Rodríguez, 2015, p.217).

Debido al arraigo de la guitarra andina en la urbe, la cual, en parte, se debió a la difusión de los medios de comunicación masivos, surgen al final de la década de 1980 los festivales de guitarra en donde confluyen diversos estilos de guitarra en Lima. Dichos espacios de concierto promueven la interculturalidad de los intérpretes, quienes comparten escenario y clases maestras dedicadas a los estudiantes del instrumento, asimismo brindaron, en sus primeras ediciones, un nuevo espacio para los guitarristas andinos solistas quienes mostraron en sus interpretaciones una calidad de ejecución equiparable a la de otros estilos, consiguiendo así nuevas oportunidades y espacios para presenciar la música andina para guitarra.

Aquellos nuevos espacios de concierto fueron auditorios, centros culturales, museos, salones, teatros y salas de concierto. Dichos recintos, en la mayoría de los casos ofrecen, cualidades de construcción que benefician el resultado sonoro de la interpretación solista de guitarra con una reverberación acústica amplia o sistemas de amplificación sonora, asimismo,

incentivan en el espectador una actitud contemplativa al tener en su campo visual central al ejecutante.

Asimismo, a través de la creación de instituciones reconocidas de enseñanza musical y el propio interés de los cultores del instrumento, se incorporó a la profesionalización de los concertistas de guitarra andina el factor académico que complementaba los saberes tradicionales, gracias a ello, la nueva generación de intérpretes es capaz de plasmar sus adaptaciones y composiciones de música andina en partituras, a la par de la práctica instrumental.

Aquella trascendencia de la guitarra andina concertante a nuevos espacios de concierto y el interés por la complementación académica brindó nuevas oportunidades de profesionalización a los concertistas, generando giras nacionales e internacionales, incremento de producciones discográficas y de literatura para la guitarra diversificando así el crecimiento profesional de la nueva generación de guitarristas andinos.

1.2.2 Realización de transcripciones de música tradicional

Como consecuencia del surgimiento de las adaptaciones para guitarra andina solista de música tradicional y, por consiguiente, la grabación de dichas interpretaciones, se amplió el interés por la interpretación de música andina en guitarra solista. Sin embargo, la práctica de la guitarra andina permanecía en un ámbito de tradición oral, ya sea por enseñanza de maestro a discípulo o por la escucha de las grabaciones.

No es hasta los años ochenta que surgen las primeras transcripciones de los arreglos de García Zárate en los cuales se plasma sus interpretaciones para la reproducción de estas, enseñanza escrita y preservación de su obra. El pionero fue Bernd Stahl en 1986, publicando en Alemania las transcripciones de cinco piezas, seguido por Javier Echeopar en 1988 quien publicó una minuciosa transcripción de seis obras, las que fueron motivo de crítica por la

complejidad y el exceso de información que contenía la partitura. En 1995, Melvin Taboada publicó a través de la revista Cuadernos de Música Peruana N°7 parcialmente la transcripción de *Ramis y Flor de sancayo y margarita*. En 1996 Camilo Pajuelo publicó la transcripción de la versión solista de *Negra del Alma*, además de las versiones para dúo, trío, cuarteto, quinteto y sexteto de guitarras, indicando que se trata de una ordenación de materiales para la mejor comprensión de la interpretación de la guitarra solista mediante la lectura de partituras, haciendo que el lector pueda visualizar los distintos tratamientos texturales de la guitarra desglosándolos desde dúos hasta sextetos, dando pie al lector para el conocimiento de las distintas voces que engloba la guitarra solista (p.81).

En 2005, Rolando Carrasco publicó la transcripción de las piezas *Carnaval de Arequipa*, *Waytallay rosasllay – Tuyaschay*, *Pirwalla Pirwa*, *Bajo el cielo de los incas*, *Pukllay taky* y *Mauka zapato*. En dicha publicación se resalta la practicidad del planteamiento de escritura de Carrasco, que si bien es basada en los arreglos de García Zárate es bastante modesta en cuanto a detalle, haciendo hincapié en la facultad de cada intérprete para realizar una ejecución tomando como guía la partitura a su vez dejando espacio para la creación de cada intérprete en cuanto a la añadidura de elementos como adornos, articulaciones y expresividad (Vásquez, citado en Carrasco, 2005).

A raíz de tales publicaciones, surge un interés aun mayor por parte de los concertistas de plasmar sus interpretaciones en escritura musical, complementando la producción discográfica. Concertistas como el ya mencionado Rolando Carrasco, Ricardo Villanueva, Riber Oré y Abel Velásquez, publicaron, desde el año 2011 hasta la actualidad, como complemento a sus lanzamientos discográficos, libros de partituras en los cuales plasman las adaptaciones hechas por García Zárate, quien fuese maestro de los cuatro, así como sus propios arreglos y composiciones, ahondando en el aprendizaje, enseñanza, difusión y preservación de la música para guitarra andina solista de concierto.

Asimismo, ellos han trascendido al concepto de arreglo mental, llegando en la actualidad a una profesionalización del concertista, transcribiendo sus arreglos como algo inherente a su labor de adaptación de la música tradicional para la guitarra, añadiendo el recurso escrito a la labor de adaptación que ejercen.

1.2.3 Sistematización de la enseñanza-aprendizaje

En sus inicios, la enseñanza de la guitarra andina fue transmitida mediante las prácticas colectivas y de manera oral a través de la relación maestro – discípulo. Dicha enseñanza y aprendizaje permaneció de esa forma hasta la oficialización de la primera institución de enseñanza musical conmencción en música peruana en 1949 denominada Escuela de Música y Danza Folklórica Peruana, donde se sistematizó la enseñanza de música peruana, más adelante, en 1963 la institución adquiere la categoría de Escuela Nacional y es encomendada a la tarea de preservación y conservación a través de la formación de profesionales y docentes en la especialidad de folklore musical y dancístico. Sin embargo, en 1969, la Escuela Nacional perdería su categoría de formación profesional, no obstante, continuó brindando cursos de formación artística y docente hasta el año de 1988 en el cual recupera su capacidad de formación profesional y se convierte en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, institución en la cual se forman artistas profesionales y profesores con mención en música y danza tradicional del Perú (ENSFJMA, prospecto, 2018).

A continuación, se muestra el perfil profesional del egresado del Programa Académico de Artista Profesional:

Perfil profesional del egresado de la mención Música del PAAP

- Es un profesional con un amplio panorama en el campo del folklore, y valora la trascendencia de trabajador del arte musical universal y peruano.

- Evidencia un alto y amplio nivel cultural. Conoce los enfoques conceptuales que sustentan y explican el hecho artístico musical tradicional del Perú y los fundamentos filosóficos del arte musical.
- Es un artista profesional de éxito y calidad reconocidos. Ejecuta e interpreta con un alto nivel la música tradicional peruana.
- Tiene una formación profesional que le permite desempeñarse como compositor, director, arreglista, intérprete, ejecutante y solista en el área de la música tradicional (ENSFJMA, 2018, p.15).

Asimismo, el Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres, brinda la carrera profesional de interpretación musical con especialidad en distintos instrumentos, entre ellos, guitarra andina. La USMP ofrece una enseñanza musical con enfoque del perfeccionamiento técnico, el concertismo y la docencia como podemos observar a continuación:

Objetivos generales:

- a) Formar profesionales en la Música con mención en Guitarra Andina y Criolla, como concertistas y pedagogos, con una sólida formación que permite su competitividad a nivel nacional e internacional.
- b) Lograr que nuestros egresados satisfagan la necesidad de educadores musicales de alto nivel en todo el territorio nacional.
- c) Relacionar la formación musical con los aspectos ético y social, que permitan el involucramiento del egresado en el desarrollo cultural de nuestro país.
- d) Proporcionar al país músicos profesionales capaces de recoger y dar a conocer la pluralidad musical étnica y tradicional de Perú, haciéndola transmisible de manera artística y académica (USMP, 2015,p.2).

Cabe resaltar que ambas instituciones, en la misión que llevan a cabo, contienen un apartado importante el cual es la formación de concertistas o intérpretes solistas, evidenciando una enseñanza y aprendizaje de la guitarra polifónica acompañada del conocimiento y la investigación, tanto académica como tradicional, las cuales son transmitidas a través de sus ejecuciones.

Debido a la creación de instituciones educativas de enseñanza artística fue necesaria la investigación académica y la aplicación de métodos de enseñanza semejantes a los conservatorios de la época para una sistematización adecuada de la enseñanza y del aprendizaje, es por ello que la creación de literatura para guitarra fue de suma importancia para llevar a cabo dicha labor.

Las transcripciones de arreglos para guitarra andina solista fueron material de estudio importante, ya que promovían la aplicación del conocimiento del lenguaje musical, sin embargo, debido a la complejidad de los arreglos, la enseñanza resultaba difícil para los nuevos estudiantes que no tenían conocimientos previos de lenguaje musical. Es por ello que surgieron los primeros métodos de guitarra andina publicados en 1988 y 1989 por Luis Salazar Mejía y Pablo Ojeda Vizcarra respectivamente. Dichos métodos ahondaban desde los primeros acercamientos al lenguaje musical hasta la ejecución de obras completas como parte final del método, meta alcanzable mediante una transición gradual técnica que comprende los recursos de digitación, articulación, polifonía e interpretación. Dicho formato, permite al estudiante una transición adecuada desde el inicio del aprendizaje, hasta la ejecución de obras complejas acompañadas de la lectura de notación musical la cual se implementaba recientemente al estudio de la guitarra andina.

A partir de la incursión de la guitarra andina en el campo académico y artístico contemplativo, surgen nuevos espacios en los cuales la práctica musical tradicional se complementa con el ideal de fomentar la práctica del arte como derecho cultural de la

humanidad (Asamblea general de la ONU, 1948). Es por ello que instituciones como la Pontificia Universidad Católica del Perú crea en 1992 el Centro de Música y Danza de la Universidad Católica, organismo dirigido a la comunidad universitaria de la PUCP que fomenta la práctica artística por afición. El CEMDUC, específicamente la rama musical, ofrece a sus participantes como complemento a las prácticas colectivas talleres de técnica instrumental, las cuales son llevadas a cabo bajo la tutela de reconocidos maestros del ámbito musical peruano. Específicamente, el departamento de técnica instrumental de guitarra andina ha sido dirigido por reconocidos concertistas de guitarra tales como Marino Martínez, Rolando Carrasco, Percy Bravo, entre otros. Dichos talleres comprenden aspectos técnicos instrumentales, teoría musical, formas y estilos e interpretación, complementando así la formación artística de los participantes.

Más adelante, el músico e investigador Camilo Pajuelo publicó en 1996 *Guitarra andina cuadernos de estudio Vol.1 Negra del alma*, en el cual se presenta de manera didáctica la transcripción del arreglo de Raúl García Zárate del huayno Negra del alma, el cual es también adaptado para dúo hasta sexteto de guitarras, ampliando la experiencia visual e interpretativa en la que actúa la guitarra andina, ya que al visualizar la versión solista desglosada en varias partes amplía la capacidad de reconocer los elementos polifónicos de la música.

Asimismo, en el año 2013, Pajuelo publicó en formato de DVD el método interactivo *La guitarra andina: sus técnicas y afinaciones*. Dicha obra revolucionó el método de enseñanza de la guitarra andina, ya que adiciona el elemento audiovisual y vivencial al aprendizaje a distancia del instrumento, debido a la capacidad de poder aprender los recursos técnicos y musicales desde cualquier plataforma audiovisual. Cabe resaltar que las lecciones son expuestas por Raúl García Zárate, quien es el maestro guía de cada sesión del método, agregando así una experiencia excepcional debido a la capacidad de aprender recursos que

resultan difíciles de plasmar en escritura musical y a su vez experimentar el aprendizaje de un ícono de la guitarra andina de concierto.

Un trabajo reciente, en cuanto a la enseñanza sistematizada de la guitarra andina, se encuentra plasmado en la obra *Guitarra de los andes para niños*, escrita y publicada por Rolando Carrasco en el año 2020. Dicho método de enseñanza se encuentra focalizado y orientado a niños, resaltando la simplicidad de conceptos y la orientación a crear una memoria musical desde una temprana edad. No obstante, el método consta de un gran potencial para la enseñanza de la guitarra andina solista debido a su escala gradual desde la digitación de melodías asociadas al canto hasta el desarrollo de la polifonía técnica de la mano derecha para ejecutar piezas solistas.

Hoy en día, se siguen implementando nuevos recursos tecnológicos a la enseñanza de la guitarra andina debido a la incursión en el campo tecnológico en el cual los cultores del instrumento buscan nuevos espacios de transmisión de sus saberes tanto académicos como tradicionales, llegando a diversificar los espacios de enseñanza y aprendizaje musical generando nuevas oportunidades artísticas y laborales.

1.2.4 Surgimiento de composiciones para guitarra andina solista

Se tiene pocos registros en partitura o en grabaciones de las primeras composiciones para la guitarra andina solista, sin embargo, existen menciones acerca de las obras primigenias del repertorio guitarrístico los cuales evidencian la labor de composición propiamente dicha, aunque no existan datos pautados o sonoros.

Se menciona en el artículo de Luis Salazar (2014b) acerca del Concurso de Música y Bailes Nacionales realizado en las pampas de Amancaes en 1930, en el cual se presentaron concursantes en calidad de solistas de guitarra, para lo cual además de ejecutar adaptaciones de música tradicional interpretaron sus propias composiciones para guitarra andina solista.

Asimismo, hubo ediciones desde el año 1927, en los cuales también participaron guitarristas como Máximo Pariona quien desarrollaba la guitarra andina solista, suponiendo que la composición ya estaba desarrollada en la práctica instrumental (Salazar, 2014b).

Debido a la escasez de registro sonoro y escrito se optó por analizar los títulos y géneros de las composiciones en las cuales sobre sale por una parte la forma de preludio en el caso de yaraví o triste, seguido por el huayno como obra contrastante. El guitarrista Osmán del Barco hace uso de las formas clásicas tales como preludio y madrigal, haciendo evidencia la convergencia de saberes tanto externos a la cultura andina como intrínseco a ella.

El legado que dejaron aquellos antiguos guitarristas polifónicos repercutió en las siguientes generaciones de músicos de entre los cuales sobre sale Daniel Quirhuayo Álvarez o Daniel Kirwayo como se le conocía, quien desempeñó las labores de concertista de guitarra, compositor y lutier. Quirhuayo nació en 1942 en Lima, a diferencia de sus contemporáneos cultores de la guitarra andina solista, sin embargo, su ascendencia ayacuchana y su convivencia con su entorno vecinal, inmigrantes de Parinacochas, inspiró su vena artística creativa (Fernández, 2013).

Kirwayo realizó producciones discográficas desde 1959 y, según la búsqueda en el portal de SACEM o Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique, Quirhuayo registra 27 obras propias. Entre las obras propias de Quirhuayo encuentran Manchay wasi, Pacto de sirena, Yawar Mayu, Pacucina conejoy, Waylia Jia entre otras.

Al igual que sus predecesores, Quirhuayo realiza texturas polifónicas en sus arreglos, sin embargo, agrega un enriquecimiento estructural y armónico a sus composiciones, como es el caso del tema Yawar Mayu, en el cual se desarrolla una estructura poco convencional para la época, ya que empieza con un yaraví en aire lento el cual desarrolla acordes cuatriadas en forma de puente para el huayno en aire rápido que deviene luego como contraste al yaraví. Sin embargo, el huayno no es la fuga y la pieza finaliza con el retorno al yaraví. Quirhuayo

describe la obra como canción, y se podría comparar con obras pianísticas pequeñas que utilizaban la forma ternaria ABA. Latham (2008) describe la forma ternaria y secunda la decisión de Quirhuayo con lo siguiente: “la forma ternaria también se usó con frecuencia como estructura básica de muchas obras pianísticas del siglo XIX, piezas cortas en particular. Muchas *Lieder ohne Worte* o canciones sin palabras, de Mendelssohn, tienen formas ternarias simples” (p.611).

En el año 1989, Pablo Ojeda Vizcarra, compositor y guitarrista, publicó el libro *Treinta composiciones para guitarra andina*. Las composiciones de Ojeda evidencian un tratamiento guitarrístico de corte académico, puesto que inició sus estudios de composición con su padre Roberto Ojeda Campana, quien fue compositor académico y posteriormente estudió guitarra clásica a cargo de Juan Brito, no obstante, su interés por la guitarra andina solista y la admiración que tenía hacia sus ejecutantes, en medida que lograban insertar el sentir andino en dicho instrumento de origen español hace que plasme en sus composiciones dicha convergencia de estilos, el académico y el tradicional (Ojeda, 2011).

García Zárate en menor medida a su labor de intérprete, arreglista y recopilador compuso dos obras para guitarra andina solista, las cuales fueron la marinera *Homenaje a Ayacucho* y el huayno *Recuerdos de Puno*, ambas obras se grabaron en el año 2000 como parte del disco *Guitarra del Perú Andino*. En ambas composiciones se evidencia un trabajo depurado con respecto a la polifonía musical y a la técnica, debido a que García fue uno de los primeros guitarristas, que provenían de la tradición, en intercambiar saberes con guitarristas académicos clásicos en cuanto a técnicas de ejecución guitarrística, producción sonora y estética postural.

Uno de los grandes pilares de la guitarra andina solista es Manuel Prado Alarcón, músico concertista de guitarra andina y cantautor. Manuelcha Prado, como se hace llamar en el ámbito artístico, es creador de piezas icónicas para guitarra solista, guitarra y voz, conjunto

musical electrónico y estudiantina. Sus obras y arreglos poseen recursos técnicos de ejecución muy elaborados y técnicas extendidas las cuales producen efectos sonoros particulares, los cuales emulan las sonoridades de los paisajes del territorio andino peruano. Entre sus numerosas composiciones, se destaca la obra titulada *Flor de los Glaciares*, la cual presenta una estructura tripartita, comprendidas en preludio, pasacalle y fuga de chuscada. Cabe resaltar que dicha obra fue arreglada para guitarra sola y orquesta sinfónica por el compositor peruano Nilo Velarde, siendo puesta en escena por el mismo Manuel Prado y la Orquesta Sinfónica Nacional el primero de abril de 2018 en el anfiteatro del parque de la exposición.

Por consiguiente, la nueva generación de concertistas de guitarra andina ha sabido preservar el legado de sus antecesores, realizando recreaciones de los arreglos de los antiguos maestros de la guitarra polifónica peruana, rescatando repertorios e investigando en favor de ampliar el conocimiento del corpus guitarrístico andino. Asimismo, han publicado a la par de arreglos de música tradicional, sus propias composiciones, ampliando y renovando el repertorio concertista. Rolando Carrasco, joven concertista de guitarra, ha publicado entre los años 2014 y 2020, diez obras originales para guitarra sola, cinco de las cuales pertenecen a su reciente libro *Guitarra de los andes para niños*. Cabe resaltar que dichas piezas en forma de estudios son expuestas en los distintos capítulos del libro, empezando desde exponer solo la línea melódica de manera monofónica y en el capítulo siguiente se agrega la línea del bajo cantante, así el estudiante puede asimilar y aprender las partes que conforman la polifonía al ser interiorizadas por partes a medida que se van agregando y complementando.

Asimismo, Riber Oré publicó en el año 2016 tres obras originales para guitarra sola en su libro *Guitarra andina contemporánea*. Debido a la amplia gama de influencias con las que cuenta Oré, sus arreglos y composiciones contienen diversos recursos armónicos y técnicos de estilos externos a la guitarra andina tradicional. Armonías ricas en acordes con tensiones y

técnicas de la guitarra flamenca sobresalen en la obra de Oré, no obstante, el sentir tradicional también se hace presente en las cadencias y floreos logrando una fusión que evidencia la continuidad de la creación de repertorios para guitarra andina solista.

En el año 2017, Ricardo Villanueva publicó el libro *Guitarra Andina del Perú – Arreglos y composiciones* como complemento de su producción discográfica del 2015 *Fiesta en los andes*. El libro de partituras, así como el disco, consta de arreglos propios y dos composiciones originales para guitarra andina solista, una de ellas titulada *El adiós del chilalo*, dedicada a Chalena Vásquez, quien fue en vida etnomusicóloga y promotora cultural a quien Villanueva le dedica aquel yaraví de su propia inspiración.

Es gracias al entusiasmo y compromiso de los cultores del instrumento que se ha preservado el legado de los maestros primigenios de la guitarra andina, ahondando en los saberes tradicionales y agregando recursos compositivos en base a la sistematización de lo oral, preservando técnicas instrumentales que fueron transmitidas oralmente de generación en generación para ser llevadas a la historia al ser pautadas y documentadas, esto incentiva la reinterpretación y a la creación de nuevas obras para el instrumento de cuerda pulsada que hoy en día sigue sonando con voz propia.

1.2.5 Principales guitarristas andinos de concierto en el siglo XXI

El arte de tocar guitarra andina de concierto viene floreciendo en los últimos años debido a la trascendencia lograda por los cultores del instrumento y su interés por diversificar los espacios en los cuales mostrar los saberes aprendidos de los maestros de la guitarra andina. Raúl García Zárate, Manuelcha Prado, Daniel Kirwayo, Alberto Juscamaita Raktako, Manuel Silva Pichinkucha, son algunos de los pioneros de la guitarra andina quienes establecieron las bases para la formación de una escuela guitarrística polifónica y solística.

El guitarrista Abel Velásquez Zavaleta, nacido en Cajamarca, relata que sus primeros

acercamientos a la guitarra andina fueron a través de la audición de las producciones discográficas de Raúl García e indicó lo siguiente respecto a la polifonía que escuchó:

Raúl García Zárate (...) fue a quien siempre escuché desde niño y que siempre me llamó la atención ¿Cómo logra esos sonidos en una guitarra?... yo cogía la guitarra y era imposible el cómo lograr esos efectos, esos acompañamientos, la verdad que hasta en un momento llegué a pensar que eran varias guitarras... mi sorpresa fue grande cuando me enteré que era una sola. (Velásquez, comunicación personal, 16 de noviembre de 2018)

En este relato de sus primeros acercamientos a la guitarra de García Zárate, se manifiesta cómo los jóvenes guitarristas emprendieron un camino musical en busca del tutelaje de aquellas personalidades de la guitarra. Velásquez tuvo formación como guitarrista clásico en la carrera de guitarra del entonces Conservatorio Nacional de Música y paralelamente estudió guitarra andina con Raúl García, Manuelcha Prado y Julio Humala, complementando su formación como guitarrista andino.

Las formas, estilos, recursos técnicos y de interpretación de la guitarra andina, fueron saberes esenciales para desarrollar su propio estilo de guitarra cajamarquina de concierto, en el cual vertió sus todos sus conocimientos. Cabe resaltar que Velásquez es el pionero de su natal Cajamarca en proponer la guitarra cajamarquina de concierto con recursos rítmicos y texturales de la música tradicional cajamarquina, ya que los pocos cultores de la guitarra solista que interpretaron música cajamarquina utilizaban afinaciones y formas de acompañamiento de la guitarra ayacuchana.

Asimismo, Rolando Carrasco Segovia estudió con reconocidos maestros de la guitarra andina tales como Alberto Juscamaita, Julio Humala y Raúl García al igual que Velásquez. Sin embargo, ahonda en otros estilos de guitarra peruana, ya que tuvo también como maestros a Felix Casaverde, Octavio Santa Cruz, Sergio Valdeos, entre otros. Es por tal diversidad de

conocimientos guitarrísticos que Carrasco elabora un repertorio variado, siendo la guitarra andina su mayor eje performativo. A la par de su carrera concertista, Carrasco se dedica a la labor investigativa musicológica y didáctica.

Debido a la diversidad de estilos de guitarra andina, surgen representantes de los estilos de diversas localidades del territorio andino, tal es el caso de David Vega Rivera, nacido en Cajatambo, quien aun siendo difusor de la música y la guitarra específicamente cajatambina, emprende un viaje migratorio a la capital limeña, inspirado por las interpretaciones de los maestros de la guitarra andina quienes se desarrollaban profesionalmente en los escenarios limeños. Vega narra dicha inspiración en la siguiente cita:

A los 16 años, terminando la secundaria, [viajé] a Lima en busca de los grandes maestros que uno conoce. De pequeño tenía admiración por Manuelcha Prado y otros guitarristas más que se conoce. Don Raúl García Zárate, etcétera (Vega, entrevista al programa de televisión Miski Takiy, 2014)

La particularidad de David Vega es que desarrolla el estilo de guitarra cajatambina, el cual es propiamente de textura solista, ya que consiste en ejecutar melodía y acompañamiento simultáneamente, aunque la guitarra se encuentre acompañada de otros instrumentos. El estilo de la guitarra cajatambina solista se caracteriza por su acompañamiento armónico con bajo ostinato en corcheas siempre constante a lo largo de la pieza musical.

Al igual que los anteriores guitarristas, Ricardo Villanueva Imafuku, nacido en Lima, es motivado por las diversas expresiones guitarrísticas que emanaban de los maestros de la guitarra andina solista, es por ello que desde los dieciséis años empieza su camino guitarrístico ahondando en sus raíces andinas encontrando en Raúl García las bases del conocimiento artístico y en José María Arguedas el interés por la investigación de la música de los pueblos. Su afán de continuar la labor de su maestro Raúl García, por investigar y crear

nuevos arreglos y composiciones de música tradicional para guitarra solista se debe también a su formación en sociología y musicología.

Otro referente importante de la escena guitarrística nacional es Riber Oré, nacido en Lima, cuya herencia ayacuchana por parte de sus padres se refleja en su predilección por la guitarra andina. Oré fue tutelado, con respecto a la guitarra, por su padre a muy temprana edad siguiendo así sus estudios posteriores con los maestros Manuelcha Prado, Amilcar Gamarra y Raúl García, así también exploró otros estilos guitarrísticos con Carlos Hayre, Alvaro Lagos, Antonio Rosas, entre otros. Debido a dicho amplio bagaje musical y cultural, Oré incorpora elementos técnicos, estilísticos y armónicos de músicas externas a la andina, proponiendo una fusión a la que denomina guitarra andina contemporánea. Al igual que sus contemporáneos, Oré desarrolla la enseñanza de la guitarra y ha publicado un libro de arreglos y composiciones de guitarra andina solista.

En lo que va del siglo XXI, una nueva generación de guitarristas surge tanto en el interior del país como en Lima, cuyos procesos de formación son similares a sus predecesores. Entre los nuevos guitarristas andinos de concierto se encuentran a Felipe Moreno de Huaraz, Oscar Quenta de Tacna, Rony Bohorquez de Ayacucho, entre otros, quienes desarrollan el concertismo de guitarra andina, así como la docencia instrumental de manera convencional y a su vez aplicando los nuevos entornos virtuales.

Es así como la nueva generación de guitarristas andinos continúa creando su propia identidad recopilando, grabando, registrando en transcripciones y creando nueva música que agranda el repertorio guitarrístico. Como podemos observar, los guitarristas andinos son provenientes de localidades andinas, así como también, nacidos en Lima con raíces andinas, que construyen y difunden sus estilos musicales locales y nacionales que en su proceso formativo se inspiraron en el legado de los maestros para difundirlo y preservarlo, así como para crear uno nuevo.

CAPÍTULO 2: LA FORMACIÓN DE LA TÉCNICA. ASPECTOS GUITARRÍSTICOS

2.1 Aspectos de la postura y ergonomía

2.1.1 Postura corporal

A partir del interés, por parte de Raúl García Zárate, de promover el concertismo en la guitarra andina solista, surgen parámetros de ejecución implementados a partir sus formas de actuación. Raúl García adoptó estas formas a través de su concurrencia en calidad de oyente a conciertos y clases que impartían concertistas de guitarra clásica en la capital limeña; tomando como punto de partida la postura sentada del ejecutante y el uso del banquito para la pierna izquierda, adapta los recursos técnicos de la guitarra clásica para la ejecución de la guitarra andina de una manera funcional, así mismo, a partir de aquellos referentes visuales y técnicos, García consigue optimizar la posición de la guitarra con respecto al cuerpo, diferenciándola luego de la postura de aquellos guitarristas clásicos, quienes provenían de la escuela de guitarra clásica española, la cual consistía en posicionar la guitarra casi horizontalmente con respecto al cuerpo y sin dejar que el clavijero sobrepase la línea de los hombros (Pajuelo, 2005, pp.88-89); García adapta esta postura posicionando la guitarra de forma sesgada, propiciando de esta manera un equilibrio del cuerpo con el instrumento, favoreciendo a una ejecución óptima y relajada (Pedreira, 2014, p.17) como se observa a continuación:

Ilustración 1: Andrés Segovia, demostrando el posicionamiento instrumental de la escuela clásica española.



Fuente: <https://www.weinerelementary.org/andre-segovia.html>

Ilustración 2: Adopción de la postura clásica por parte de Raúl García Zárate



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=OGjm0WwWaVc>

Abel Velásquez secunda la importancia que tuvo la adopción de esta postura para formar un standard respecto a la ejecución de la guitarra peruana solista:

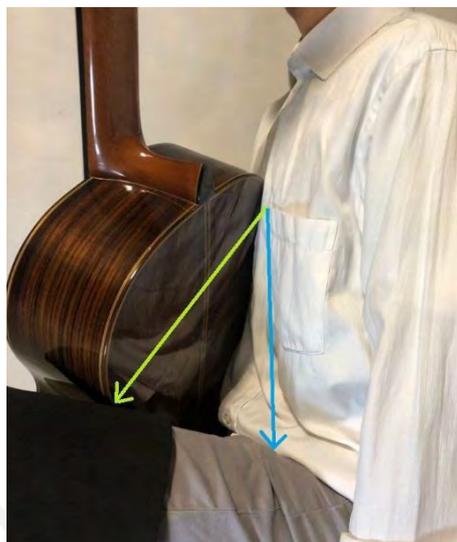
Desde [el aporte de] el maestro Raúl García para adelante, creo que la gran mayoría de guitarristas de la música peruana tradicional usamos esta postura, que es de la guitarra clásica... García Zárate fue el primero en llevar [a la

praxis] esta posición (Velásquez, comunicación personal, 16 de noviembre de 2018).

Dicho aporte fue un punto de partida en la ejecución solista de la guitarra andina que iría evolucionando según el estudio corporal y la praxis de la guitarra concertante solista, mejorando cada vez el desempeño motriz a favor de la música en sí misma. A partir del primer acercamiento a la postura con el uso del banquito, podemos evidenciar el primer obstáculo que los concertistas tuvieron que superar, la inclinación hacia delante de la caja torácica con respecto al hombro derecho del ejecutante, la cual provoca una deformación de la postura natural del cuerpo. Dicho problema se origina en la poca separación de la pierna derecha del ejecutante y la manutención de la caja de manera vertical con respecto a la pierna izquierda.

La nueva generación de guitarristas, quienes, en búsqueda de una ergonomía con el instrumento, asumen el posicionamiento de la guitarra con el banquito adicionando un nuevo paso a la colocación de la guitarra. La nueva postura resultante propone una inclinación de la caja, creando un espacio entre el vientre y el fondo de la guitarra, como se puede observar en la siguiente ilustración, permitiendo que el antebrazo derecho soporte firmemente la guitarra, la respiración abdominal sea libre, haya una mejor visibilidad del diapasón y los desplazamientos del torso sean más fáciles de controlar, favoreciendo así el desenvolvimiento técnico, psíquico y emotivo del ejecutante. (Pedreira, 2014, pp.18-20). Guitarristas como Abel Velásquez Zavaleta, Rolando Carrasco Segovia, David Vega Rivera, entre otros, utilizan dicha inclinación de la caja al ejecutar la guitarra de manera solista.

Ilustración 3: Inclínación de la caja con respecto al torso



Fuente: Elaboración propia

2.1.2 Ubicación de la mano derecha sobre la caja y las cuerdas

La estandarización de la posición sentada del ejecutante y la colocación de la guitarra de forma sesgada, como implementó García Zárate en comparación a sus antecesores como Segovia, propició la acción alineada con respecto a mano–antebrazo derecho evitando la torsión de la muñeca que presentaban los guitarristas clásicos, asumida por imitación de escuelas guitarrísticas antiguas y de la colocación casi horizontal del instrumento (Pedreira, 2014, p.29).

Aquel posicionamiento alineado en cuanto al mecanismo del brazo derecho permitió a García una ejecución del instrumento libre de torsión de las muñecas, evitando las contracciones y bloqueos en estas articulaciones y propiciando la fluidez de la movilidad (Hernández, 2009, p.67). Dicho accionamiento favoreció a la ejecución instrumental al propiciar un punto de apoyo libre de tensión y óptimo para desarrollar una técnica depurada, un sonido refinado, variedad de matices sonoros y un desenvolvimiento escénico eficiente basado en la comprensión biomecánica del cuerpo.

Hoy en día, se evidencia que las nuevas generaciones de concertistas de guitarra

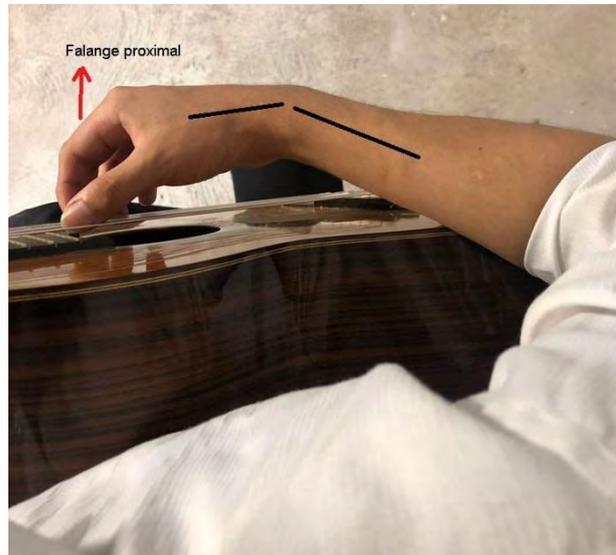
andina y clásica optaron por aquel accionamiento alineado, alternando con un nuevo accionamiento llamado intermedio, el cual consiste en flexionar ligeramente la muñeca evitando una torsión mayor para evitar el cerdeo de las uñas en las cuerdas entorchadas, dejando a la actitud/accionamiento frontal, cuya torsión resultaba incómoda, totalmente en desuso. Asimismo, el accionamiento alineado favorece mecánicamente la articulación de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha, sobre todo de las falanges proximales, obteniendo por tanto una mayor proyección de sonido y distensión muscular, debido a la curva natural de la mano al cerrarse y formar un puño. A continuación, se presenta el posicionamiento intermedio desde una vista frontal y una vista desde arriba:

Ilustración 4: Actitud intermedia desde una vista frontal



Fuente: Elaboración propia

Ilustración 5: Actitud intermedia vista desde arriba



Fuente: Elaboración propia

2.1.3 Posicionamiento de la mano izquierda en el mango

Los guitarristas andinos, en mayor parte, utilizan una postura sesgada en el posicionamiento de la mano izquierda con respecto al mástil. Esto es debido a que, al tener contacto con la escuela tradicional, fueron guiados por la ergonomía del instrumento y su accionamiento con respecto a la interpretación. Asimismo, la convergencia de otros instrumentos en las estudiantinas y conjuntos instrumentales de los cuales los guitarristas eran participes devinieron en otras formas posturales como se data a continuación:

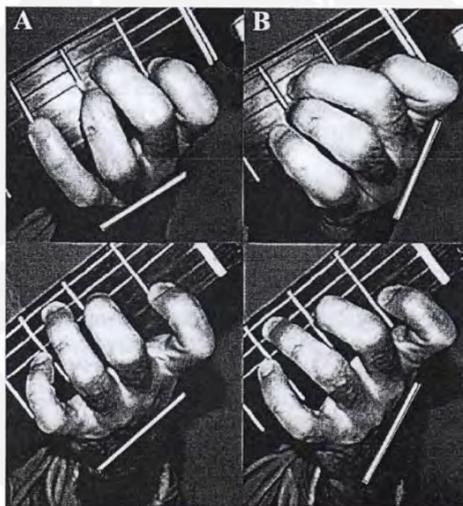
Lo que en la guitarra se trata de imitar son los acordes y bajos del arpa, porque el arpa y el violín han sido los instrumentos privilegiados de los campesinos. Ellos incorporaron estos instrumentos en sus melodías, en sus canciones y danzas. (Documental Retratos, citado en Pajuelo, 2005)

Dicha postura sesgada, se asemeja a la postura realizada por los violinistas con respecto a la mano izquierda, sin embargo, mantener dicha postura para todo el ancho del diapasón, resulta antinatural y se opta por alinear la mano a medida que se sube por las cuerdas hasta llegar por ejemplo a la sexta cuerda, en donde mantener una posición sesgada impediría

el accionamiento libre del ejecutante.

La posición sesgada de la mano izquierda sobre las cuerdas proporciona un movimiento libre y se asemeja a la forma natural de la mano al ser accionada por medio de la supinación, estableciendo comodidad y relajación por medio de distensiones precisas al momento de pulsar y trasladar la mano mediante el diapasón (Pedreira, 2014, pp.78-81). A su vez, ofrece un resultado agradable a la vista del espectador, ya que puede visualizar al concertista ejerciendo una interpretación musical y corporal libre de impedimentos. En la siguiente ilustración se observan los posicionamientos descritos por Pedreira en forma de comparación para su mejor comprensión:

Ilustración 6: Posicionamientos de la mano izquierda en el mástil. Alineada versus sesgada



Fuente: Pedreira 2014: p. 79

2.1.4 Uso de aditamentos ergonómicos

Con la implementación de nuevos métodos y aditamentos para la sujeción de la guitarra en la música clásica, posteriores generaciones de guitarristas adoptan el uso de soportes ergonómicos creados para reivindicar la posición natural del cuerpo al permanecer sentado, logrando colocar el instrumento sin deformar dicha postura natural, ya que existen estudios que han indicado que el uso del banquito para la pierna izquierda desnivela la cadera y tensa la región lumbar.

Al reducir la tensión, los efectos psicofisiológicos en el ejecutante solista son muy

favorecedores, ya que el exceso de tensión afecta directamente al desenvolvimiento técnico y emotivo del intérprete, y, ante situaciones emotivas de preocupación o riesgo, el cuerpo manifiesta reacciones físicas como el agarrotamiento muscular. En tal caso las tensiones musculares actúan a la inversa, evocando efectos tales como preocupación o nerviosismo (Pedreira, 2014, pp.18-19).

Algunos de estos aditamentos son los soportes patentados llamados Ergoplay, los colgantes para ser colocados con sujeciones añadidas a la guitarra en menor medida la transformación morfológica del instrumento por medio del llamado cutaway, aplicado para pulsar mejor las cuerdas al sobrepasar el traste doce, sin embargo, este recurso aún se encuentra en discusión por el temor de afectar la resonancia de la guitarra.

Como alternativa al cutaway, el lutier estadounidense Thomas Humphrey desarrolló el modelo Millenium, el cual consistía en darle una inclinación a la tapa armónica en la zona del mástil (Romero 2006, p. 18). Dicho modelo brinda más comodidad para alcanzar los agudos a partir del doceavo traste ya que el diapasón queda elevado con respecto a la tapa armónica, asimismo, ofrece una tensión cordal diferente, potenciando el volumen y la proyección sonora.

Por consiguiente, la nueva generación de guitarristas opta por utilizar los nuevos aditamentos y guitarras de construcción moderna para aprovechar la optimización ergonómica y sonora que se consigue. Tal es el caso de Abel Velásquez, quien hace uso de una guitarra modelo Millenium fabricada por el lutier argentino Fernando Mazza. Velásquez afirma que los resultados obtenidos por la nueva generación de lutieres han sido exitosos y han proporcionado nuevos recursos para los concertistas de guitarra, ya que se aprovecha al máximo la ergonomía del instrumento logrando mayor concentración y aprovechamiento de la energía por parte del ejecutante. A continuación, se presenta una fotografía del concertista antes mencionado haciendo uso de una guitarra modelo Millenium además del

soporte Ergoplay:

Ilustración 7: Fotografía del concertista de guitarraandina Abel Velásquez



Fuente:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=839336819436709&set=a.144592958911102&type=3&theater>

2.2 Aspectos sonoro-musicales

2.2.1 Variedades del ataque en la producción del sonido pulsado

Debido a la estandarización de la pulsación de las cuerdas con las uñas, el guitarrista andino se favorece de la sonoridad brillante que emite este tipo de pulsación, haciéndose una característica que sintoniza con las sonoridades agudas de la música de los Andes (Pajuelo, 2005, p.91).

Asimismo, las uñas, al ser parte esencial en la producción sonora del guitarrista polifónico, han sido objeto de estudio para el mejoramiento del rendimiento en materia de calidad de sonido y eficacia en la ejecución. Los primeros estudios realizados acerca del cuidado de las uñas, el limado de uñas y sus ventajas en pro de la ejecución fueron realizados por Abel Carlevaro (1979), quien proponía que mediante un óptimo limado de uñas se

consigue una forma en la que el paso de la uña por la cuerda no sufra impedimentos que obstaculicen su recorrido desde el principio hasta el final, resultando así en una producción sonora nítida (pp. 47-48).

En cuanto a la sonoridad limpia que obtienen los concertistas de guitarra andina, Pajuelo (2005) expone un aspecto importante, el cual es el ataque oblicuo que ejecuta García, éste consiste en lograr un ataque combinado de yema y uña, obteniendo un sonido más agudo a diferencia de los guitarristas clásicos, quienes ejecutan una pulsación perpendicular mediante la cual obtienen un sonido más redondo (pp. 92-93).

Sin embargo, Pedreira (2014) expone lo contrario, otorgando cualidades de nitidez y claridad al ataque perpendicular y calidez y redondez más bien al ataque oblicuo (p.36). Al igual que Pedreira, este concepto es secundado por el concertista de guitarra clásica William Karnengiser en la producción audiovisual educativa *Learning with Legends* producida por la Fundación Guitarrística de América - GFA, sobre la producción del sonido por medio del correcto limado de uñas y la forma de ataque de la mano derecha, donde por medio de la demostración gráfica y sonora, demuestra la calidez al toque oblicuo y dirigido hacia la tapa.

Frente a esta oposición de conceptos, en ambos autores, fue necesario en este trabajo, hacer un análisis profundo de los distintos toques basado en el material visual de García Zárate ejecutando piezas como solista. La observación se centró en determinar si el resultado brillante de su sonido se debe al toque oblicuo, llegando a la conclusión que esto se debe a la preferencia de García por el posicionamiento de la mano derecha cerca del puente de la guitarra.

Velásquez y Carrasco utilizan en mayor parte el toque oblicuo, brindándoles una sonoridad con proyección, asimismo, aprovechan los múltiples colores tímbricos que ofrece la guitarra al pulsar las cuerdas sea cerca del puente, en la boca del instrumento o cerca de los trastes; las sonoridades que así obtienen pueden ser consideradas como metálicas, neutrales y

dulces respectivamente. (Pedreira, 2014, p.31).

Hoy en día, la profesionalización de los intérpretes de guitarra andina de concierto ha hecho indispensable el conocimiento de múltiples técnicas de producción sonora en el instrumento, ya que al enfrentarse con los nuevos espacios donde realizan su labor, requieren una proyección sonora amplia, sin dejar de lado la sonoridad aprendida de la tradición cultivada por siglos, enriqueciendo así sus interpretaciones. Asimismo, la interculturalidad y la globalidad de la práctica de la guitarra han contribuido a que los guitarristas se relacionen con sus homólogos y compartan sus conocimientos de producción sonora.

2.2.2 Propuestas de posiciones para la producción del sonido rasgueado

A diferencia de la guitarra clásica, la guitarra andina solista no está exenta del uso de los rasgueos en su repertorio y es materia de estudio en la formación de sus intérpretes, debido a que los guitarristas andinos solistas adaptan varios instrumentos a uno solo y entre ellos se encuentran los recursos de acompañamiento. Carrasco (2017) explica que este recurso de acompañamiento es realizado por la guitarra u otros instrumentos de cuerda en los conjuntos orquestales de los pueblos agregando un carácter rítmico particular según su fórmula rítmica y la acentuación que produzca la mano derecha (p.11). Los rasgueos en la guitarra andina solista son usados en pequeñas proporciones como complemento a la polifonía de la pieza y son más frecuentes en géneros dancísticos como por ejemplo el huayno.

Es escasa la información sistematizada acerca del rasgueo andino, debido a que los estudios formales con respecto a la guitarra andina solista se han enfocado en aspectos de pulsación o producción sonora de las cuerdas pulsadas, sin embargo, podemos encontrar en el libro *Método de guitarra andina peruana* de Luis Salazar (2014a) un acercamiento a una forma de rasguear para el acompañamiento de huaynos, en el cual consiste en realizar un apagado con el borde de la mano y realizar un recorrido con el pulgar de la mano derecha

desde los bordones hasta las primas seguido de un movimiento contrario desde las primas hasta los bordones con los dedos índice y medio. En dicha fórmula nose detalla la figura rítmica a ejecutarse, pero se da a entender que es en ritmo de galopa como se muestra a continuación:

Ilustración 8: Propuesta de rasgueo expuesta por Salazar



Foto 24.

Foto 25.

Foto 26.

e	↓↑
1	2

Fuente: Salazar 2014a: p.68.

Otro acercamiento a los rasgueos y sus variantes se pueden observar mediante las transcripciones, debido a que los autores han remarcado indicaciones para la correcta ejecución de las piezas y, por tanto, los rasgueos, dando a conocer la dirección, los dedos con los que se ejecutan y la velocidad, es por ello que se evidencia la formación de una técnica propia para rasguear por medio de la interpretación de repertorios como se observa a continuación en las propuestas brindadas por Eche copar:

Ilustración 9: Propuestas de rasgueos brindadas por Javier Eche copar en su libro de transcripciones.



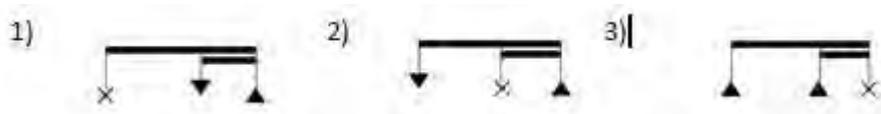
Fuente: Eche copar 1988: p. 6

Asimismo, se añade un recurso característico del rasgueo el cual es el chasquido.

Pereyra (2018) describe al chasquido como un efecto percusivo que se produce al recorrer con las uñas de los dedos anular, medio e índice de la mano derecha a través de las cuerdas seguidamente de un apagado con la palma para silenciar los bordones y dejar vibrando los agudos (p.25).

Habiendo detallado el rasgueo y el chasquido, Carrasco (2017) identifica tres células rítmicas correspondientes a estilos de acompañamiento según la procedencia territorial del huayno, ejemplificando en la figura de galopa las distintas combinaciones de chasquido y rasgueo que se pueden lograr. A continuación, se presentan las posibles combinaciones de chasquido y rasgueo expuestas por Carrasco:

Ilustración 8: Combinaciones de chasquido y rasgueo



Fuente: Carrasco 2017: p.11

2.2.3 Articulaciones frecuentes

La guitarra andina, como la mayoría de las manifestaciones sonoras, se ha enriquecido en recursos musicales con el pasar del tiempo y el aporte de cada generación de intérpretes. Esto es debido a que al trasladar la música de su contexto instrumental original a la versión guitarrística es que los músicos cultores, mediante la investigación, las vivencias y la praxis instrumental, logran adaptar cada vez mejor las texturas musicales (Vásquez, citado en Velásquez, 2017, pp.10 - 11).

La prueba de lo que se acaba de exponer es la primera grabación de guitarra andina, que curiosamente es en formato solista, de la interpretación del tema Huaynito por Alejandro Gómez Morón para el sello Victor, el cual fue grabado en disco de carbón en la ciudad de Lima en 1913. En la grabación de dicha pieza musical podemos apreciar una interpretación primigenia de un huayno, evidenciando un estilo llano, sin articulaciones rítmicas que esperaríamos de una interpretación contemporánea.

Con el enriquecimiento de la interpretación guitarrística, se amplía la gama de recursos de articulación, uno de ellos es el apagado andino o pizzicato andino, el cual fue implementado por los guitarristas para emular los bordones del arpa en la guitarra. Dicho recurso consiste en apagar el último de una serie de bajos con el borde de la palma de la mano derecha (Pajuelo, 2005, p.101).

El pizzicato andino acorta la duración del último bajo a la mitad de su duración, tal como lo definen Echeopar (1988) y Pajuelo (2005) en consenso, sin embargo, en la obra *Flor de los glaciares* del compositor y guitarrista Manuel Prado, se evidencia una excepción a esta regla. La transcripción hecha por Camilo Pajuelo de dicha obra presenta la notación del pizzicato andino como la disminución sonora a la mitad del valor del último bajo, pero al escuchar a detalle la interpretación de Manuel Prado se evidencia una disminución sonora de las tres cuartas partes del valor de la nota. A continuación, se hace la comparación de la escritura versus la interpretación:

Ilustración 11: Extracto del tema Flor de los glaciares, compases 20 y 21. Transcripción hecha por Camilo

Pajuelo

Fuente: Cuadernos de Música nº12 2014: p. 94-98.

Ilustración 12: Extracto del tema Flor de losglaciares, compases 20 y 21. Basado en la transcripción de Camilo Pajuelo, según la interpretación de Manuel Prado

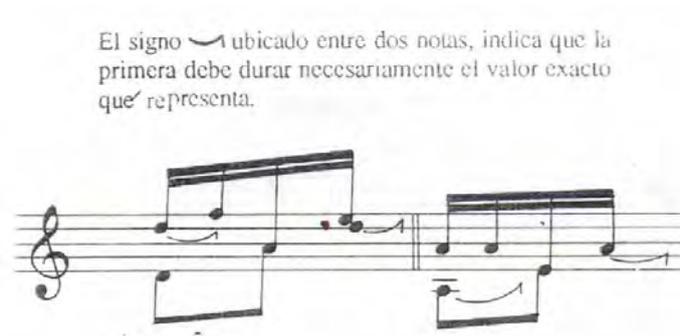


Fuente: Elaboración propia

Por consiguiente, se podría deducir que el pizzicato andino tiene un efecto de staccatissimo, efecto por el cual acorta la duración a tres cuartas partes de su duración real en vez de staccato, considerado así en base a las definiciones planteadas por Dionisio De Pedro (1996), y que debido a los aires rápidos en los que se acostumbraba realizar el pizzicato andino, se supuso que solo acortaba la mitad de la duración del último bajo, sin embargo podemos observar en la interpretación de Manuel Prado sobre un aire lento en el cual acorta tres cuartas partes de la duración del último bajo.

Acercas de las articulaciones de legato y staccato o picado, podemos observar que sí se ha logrado una distinción y complementación entre ambas articulaciones, dando mixtura a las interpretaciones. Un dato curioso acerca de estas articulaciones es que, si bien en 1988 Echevarría las colocó a detalle en su libro de transcripciones, cayeron en desuso debido a la complejidad y a la imposición de una manera única de tocar las piezas, haciendo que los nuevos métodos y libros de transcripciones de guitarra andina solista prescindan de ellas en modo escrito y estricto, dejando libertad al intérprete a ejecutar estas articulaciones ahondando en la tradición mediante la praxis. A continuación, se muestra el registro de ambas articulaciones expuestas por Echevarría:

Ilustración 13: Ejemplo de la articulación legato entre notas.



Fuente: Echeopar 1988: p.8

Ilustración 14: Ejemplo de la articulación staccato o picado.

El picado (staccato), será entendido como recurso que produce el siguiente efecto:

El picado (staccato), será entendido como recurso que produce el siguiente efecto:

escritura / ejecución

Fuente: Echeopar 1988: p.8

2.3 Aspectos de motricidad y adiestramiento

2.3.1 La coordinación polifónica en la mano derecha

Como se observó, para lograr la polifonía en la guitarra andina solista se ejecuta la pulsación simultánea de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas, de manera que se pueda lograr hacer sonar varias voces independientes al mismo tiempo, asimismo, cabe resaltar que nos referimos a polifonía según la distinción práctica que refiere Heinrich Koch citado en el texto de Latham (2008) entre monofonía y polifonía para diferenciar la música creada para una voz y la música creada para múltiples voces (p.1200).

En cuanto a la técnica guitarrística, específicamente a la destreza mecánica que se requiere en los dedos, Carlevaro (1979) describe que esta facultad se adquiere de manera gradual al realizar ejercicios de aprendizaje durante un tiempo determinado, asimismo son necesarios recursos aislados que combinados con los anteriores conforman un sistema de movimientos eficaces que convergen para la realización de una interpretación óptima y sin dificultades(p.32). Este concepto es secundado por Salazar (2014a) en el cual insta a maestros y estudiantes a seguir la siguiente indicación:

Al igual que un niño que comienza a caminar, se requiere avanzar en el estudio paso a paso, teniendo en cuenta que cada ejercicio representa mayor dificultad que el anterior. No trate de correr antes de aprender a caminar. El resultado de ese vano intento será, sin lugar a dudas negativo: usted no llegará ni a caminar bien, ni a correr rápido (pp.9-10).

Es por ello que los guitarristas andinos solistas requieren de un entrenamiento técnico mecánico enfocado en lograr independencia de los dedos de la mano derecha, los cuales son pulgar, índice, medio y anular. En los materiales formativos ya existentes, el entrenamiento consiste en ejercicios escalísticos y melódicos para accionar los dedos índices, medio y anular de manera alterna. A continuación, se presenta el primer ejercicio propuesto por Luis Salazar en su *Método de guitarra andina peruana*:

Ilustración 15: Ejercicio de alternancia entre los dedos índice medio y anular

Ejercicio 1. Para tocar la siguiente melodía se usan las cuerdas tercera, segunda y cuarta*.

* La barra con los dos puntos indica repetición. Toque una vez. Cuando llegue a la barra con dos puntos, regrese hasta encontrar otra barra igual, en este caso al principio.

Mano i m i m (sigue igual)
 derecha m i m i
 m a m a
 a m a m

Fuente: Salazar 2014a: p.26

Es también notable, en estos materiales, la ejecución de arpeggios ascendentes y descendentes para la asimilación de una base sólida de movimientos. A continuación, se visualiza un ejercicio de arpeggios, ejecutados con los dedos índice, medio y anular, en sentido ascendente y descendente, accionando cada dedo sobre una de las cuerdas:

Ilustración 16: Ejercicio de arpeggios

Ejercicio 8.

Fuente: Salazar 2014a: p.31

Asimismo, un paso anterior a la acción conjunta de los cuatro dedos antes mencionados es necesario entrenar el accionamiento del pulgar sobre las cuerdas bordonas. Para ello, el autor Salazar (2014a) plantea pulsar las cuerdas cambiando la duración como se observa en el

siguiente ejercicio, enfocado en el accionamiento del pulgar sobre las cuerdas sexta, quinta, cuarta y tercera:

Ilustración 16: Ejercicio de accionamiento del pulgar

Ejercicio 10.



Fuente: Salazar 2014a: p.32

Por lo visto, este proceso propone la fijación del dedo pulgar en las cuerdas graves, para luego accionar de manera simultánea los dedos índices, medio y anular, logrando independencia rítmica. Es por ello que al establecer un campo específico de accionamiento de los dedos, se propone en lecciones posteriores iniciar con la ejecución de arpeggios y octavas con el motivo de llegar a la independencia y precisión que requiere tocar diferentes fórmulas rítmicas en las voces y haciendo que suenen con distintos grados de intensidad, logrando así el efecto esperado de ejecución polirrítmica que efectúa la mano derecha lográndose una textura musical de melodía acompañada, la cual es predominante en las piezas para guitarra andina solista, debido a que los bajos efectúan un acompañamiento de bordoneos ostinatos sobre cuerdas al aire valiéndose de los templos característicos que la guitarra andina ofrece. A continuación, visualizaremos fragmentos de ejercicios propuestos por Pablo Ojeda y Luis Salazar:

Ilustración 18: Fragmento de una lección en la cual se encuentran arpeggios y octavas



Fuente: Ojeda 1989: p.25

Ilustración 19: Fragmento de ejercicio a dos voces

Ejercicio 47. Este será el primer solo de guitarra que tocaremos. Es un santiago en **la mayor**. Su compás es variable y por eso no está escrito. Los bajos imitan a la *tinya*: guíese por ellos y procure que no «tapen» la melodía, que es lo más importante. Utilice pulsación alternada **i m, m i, m a y a m.**

A musical exercise for guitar. The top part shows a melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom part is a guitar tablature (TAB) with six lines. The bass line consists of a sequence of notes: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0. The notes are placed on the second and third strings for the first six measures, and on the open strings for the last four measures. The TAB is labeled 'T' for Treble and 'B' for Bass.

Fuente: Salazar 2014: p.56

2.3.2 Desarrollo de la velocidad: primeros estudios

Existen diversos géneros en la música tradicional andina, asimismo cada género consta de un tempo particular en el cual se ejecuta. Es por tal diversidad de aires por las que el intérprete de guitarra andina debe entrenarse para alcanzar la capacidad de dominar tempos lentos y veloces.

Por tanto, siendo el huayno el género más popular en el amplio universo musical andino, es vital tener en cuenta que su tempo de ejecución puede variar desde allegretto o huayno un tanto lento hasta allegro o rápido, según nos indica Pablo Ojeda (1989) en la tercera parte del método de guitarra andina peruana (p.25). Asimismo, los términos italianos

allegretto y allegro corresponden, además de la velocidad de las piezas, al carácter de la composición, los cuales corresponden a menos animado que allegro y animado o aprisa, respectivamente (Pedro, 1996, pp. 141-142). Es por ello que se deduce el carácter rápido y animado que caracteriza al huayno cuando es interpretado, asimismo, dicha particularidad se complementa con la danza y el canto que emana del género.

En cuanto a la ejecución del huayno en la guitarra solista, Carrasco (2017) hace hincapié a la labor que se delega a la mano derecha, siendo esta la encargada de lograr la polirritmia característica de la guitarra andina que se deriva de ejecutar los dedos índices, medio, anular en un ritmo determinado en conjunto con otro ritmo de bordones que ejecuta el pulgar (p.7).

Es por ello que adicionalmente a los ejercicios de independencia y alternancia de dedos, se añaden ejercicios para la optimización del desempeño de ambas manos en el diapasón. Salazar (2014a) recomienda en su método de guitarra andina peruana, la práctica de ejercicios escalísticos en pro de desarrollar una buena digitación: “Para tener una buena digitación (es decir, tener seguridad o pulsar todas las notas claras y tener velocidad) es muy importante practicar escalas. Además, de esta manera se domina el diapasón de la guitarra y se aprende a tocar en todas las tonalidades” (p.73).

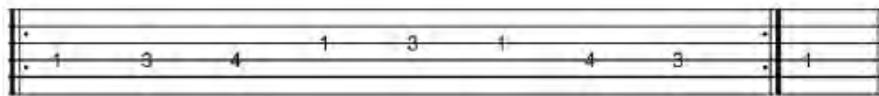
A continuación, se muestra un ejercicio propuesto por Salazar en su método el cual contiene digitaciones de mano derecha y mano izquierda:

Ilustración 20: Ejercicio de media escala propuesto por Salazar para la óptimadigitación en el diapasón.

c) Ejercicio 64. Las cuerdas cuarta y tercera (re menor) deberán tocarse con el pulgar y luego con las digitaciones i m, m i, m a y a m.



c') Ejercicio 65. Fórmula mnemotécnica para avanzar del I al XII traste en las cuerdas cuarta y tercera.



Fuente: Salazar 2014a: p.75

Además de los recursos escalísticos, es recomendable estudiar las escalas por medio de posiciones a través del diapasón hasta el doceavo traste, tal como se muestra en la figura anterior. Asimismo, Carlevaro (1966) hace uso de la dicotomía del movimiento y el reposo para explicar la importancia de la práctica lenta y concentrada en cuanto a la digitación de escalas para lograr la percepción de descanso en cada nota, para luego trasladar dicha sensación de reposo a la ejecución rápida (p.3).

Dado que el pulgar también puede llegar a ejecutar ritmos veloces como los floreos o los bordones, necesita de un entrenamiento motriz para alcanzar la velocidad adecuada de los aires rápidos que requiere la música andina. A continuación, se muestra un ejercicio para la velocidad de ejecución del pulgar en una introducción de huayno ayacuchano propuesto por Salazar (2014a):

Ilustración 21: Ejercicio de velocidad para el pulgar propuesto por Salazar

Ejercicio 95. El siguiente ejercicio es una introducción de huayno ayacuchano en **mi menor**. Debe tocarse con el pulgar:

The image shows a musical score for guitar exercise 95. It is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system contains two measures of music. The second system also contains two measures of music. Below the musical notation is a guitar tablature with six lines. The first system's tablature has the following fret numbers: 0 0 2 3 0 2 4 1 in the first measure, and 2 1 0 3 2 0 3 2 in the second measure. The second system's tablature has the following fret numbers: 0 0 2 3 0 2 4 1 in the first measure, and 2 in the second measure. A '3' is written above the first measure of the second system, indicating a triplet.

Fuente: Salazar 2014a: p.83

2.3.3 Ejercicios focalizados y estrategias alternativas

Debido a que la guitarra andina se nutre de la tradición, es decir a los saberes no académicos, existen ejercicios para desarrollar la interpretación de la música andina, siendo transmitidos de manera oral y vivencial por parte de los maestros. Estos saberes son importantes para complementar las técnicas de sistematización de la enseñanza académica que se ha implementado hoy en día en la música.

Por tanto, se hace hincapié en estos ejercicios alternativos los cuales son incluso presentados en los métodos de enseñanza que se conocen. Así, Ojeda (1989), indica en la introducción de su método de guitarra, la necesidad de complementar los estudios sistematizados que el estudiante aprenderá a través del método de guitarra con la audición de las interpretaciones de los maestros que tocan de oído, para así familiarizarse con la guitarra andina peruana.

Asimismo, Salazar (2014a) secunda la moción de importancia hacia los saberes tradicionales con la siguiente cita:

El aprendizaje de este método no sustituye la tradición oral como fuente

principal de la transmisión de conocimientos en la música folclórica. Ella es irremplazable. Por lo tanto, para ser un buen guitarrista no bastará dominar este método o aprenderse de memoria cincuenta partituras. El beber de la fuente inagotable del pueblo será la única manera eficaz y completa de aprender la música tradicional (p.9).

Por otro lado, los inicios musicales en los que estuvieron involucrados los instrumentos de cuerda traídos por los españoles al territorio peruano fueron uneco del uso que le daban los trovadores, juglares y cantores en Europa, quienes usaban dichos instrumentos para acompañarse en los cantos que interpretaban. Debido a esto el hombre andino aprendió de la misma forma a acompañar con los instrumentos de cuerda en sus cantos (Carrasco, 2017, pp.5-6).

Es por ello que una forma de familiarizarse con la interpretación de la guitarra andina es a través del canto, puesto que las melodías principales de las canciones son emuladas por las cuerdas primas de la guitarra, siendo un aspecto importante a tomar en cuenta con respecto a la memoria musical (Carrasco, 2020, p. 6).

CONCLUSIONES

La guitarra, siendo un instrumento musical de proveniencia española, pasa a integrarse a la música andina como un nuevo instrumento, que configura una sonoridad propia a través de innovaciones morfológicas y acústicas desarrolladas por constructores locales del área andina del país e intérpretes que adoptaron formas específicas de producir el sonido en el instrumento, dicha adopción, va acompañada de la creación de un repertorio específico para esta forma de practica musical solista y de concierto.

Asimismo, el empleo de los recursos guitarrísticos propios fue forjado por los guitarristas provenientes de localidades andinas, así como los nacidos en Lima con raíces andinas, quienes en su proceso formativo se inspiraron en el legado de los primeros intérpretes cultores del instrumento, tanto para difundirlo y preservarlo, como también para tomar bases técnicas y creativas. Por ello, la nueva generación de guitarristas andinos continúa ampliando el corpus musical del instrumento bajo su propia identidad, recopilando, grabando, registrando en transcripciones y creando nuevo repertorio guitarrístico cuya interpretación consolida la formación de la técnica de la guitarra andina solista de concierto.

La búsqueda de una ergonomía con el instrumento favoreció el accionamiento motriz de ambas manos. Al liberar la tensión se contribuye al perfeccionamiento de los recursos técnicos de digitación de la mano izquierda, accionamiento de las cuerdas realizado por la mano derecha y a la actitud corporal relajada que se necesita para lograr una interpretación depurada y sin dificultades técnicas.

Por tanto, en la profesionalización de los intérpretes de guitarra andina de concierto, se ha hecho indispensable el conocimiento de las técnicas de producción sonora, ya que al enfrentarse a las condiciones de los nuevos espacios performativos como salas de concierto y auditorios, requieren una proyección sonora amplia. Aquellos son espacios interculturales de

interacción entre guitarristas dando como consecuencia la difusión de nuevas técnicas, transmitidas de manera experiencial, imitativa o a través de material sistematizado sin dejar de lado el estilo musical aprendido de la tradición, potenciando así sus interpretaciones.

El guitarrista andino solista requiere de un entrenamiento técnico enfocado específicamente en los recursos técnicos de este universo musical y sus resultados estéticos. En el caso de la mano derecha, es necesaria la independencia de los dedos en cuanto a posicionamiento y accionamiento en cuerdas respectivas, ya que de esta depende la ejecución de técnicas específicas para ejecutar melodías acompañadas, bordones, arpeggios, trinos, escalas, rasgueos y chasquidos, existiendo materiales formativos consistentes en ejercicios que consolidan estas técnicas.

En la opinión de los guitarristas andinos citados en esta investigación, un complemento ineludible de la formación técnica del guitarrista consiste en la audición consciente de música, lo cual es imprescindible para llegar a una interpretación fidedigna estéticamente coherente con los estilos de esta práctica musical. Es decir, el proceso de formación de la técnica es un proceso básicamente aural y que, cuando tiene extensión a procesos sistemáticos, busca que la expresión en las sonoridades y estilos musicales no se aleje del canon tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

Asamblea General de la ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (217 [III] A). Paris. Recuperado de: <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>

Berciano, M. (1995). *La técnica moderna: reflexiones ontológicas*, Oviedo:Universidad de Oviedo.

Carrasco, R. (2005). *Partituras de música andina*, Lima: Ed. Raúl García Zárate.

Carrasco, R. (2010). La guitarra: el sólo ayacuchano y su influencia, *DerramaMagisterial. Revistas Cultural Tinkuy*, (2). Recuperado de: <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/GUITARRA-ANDINA.-el-solo-ayacuchano-y-su-influencia.pdf>

Carrasco, R. (2011). *Música peruana para guitarra*, Lima: Ed. Rolando CarrascoSegovia.

Carrasco, R. (2017). El huayno, apuntes sobre su rítmica, Cuadernos arguedianos, (16). Recuperado de: <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/An%C3%A1lisis-del-huayno.pdf>

Carrasco, R. (2020). *Guitarra de los andes para niños*, Lima: Ed. Paqcha Sirena.Carlevaro, A. (1966) *Serie didáctica para guitarra*, Buenos Aires: Barry.

Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.

Cugny, L., & Mauduit, B. (2019). *Analysis of jazz: A comprehensive approach*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Echecopar, J. (1988). *Música para guitarra del Perú Vol.1*, Lima: Saywa CentroPeruano de Música.

Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2021). *Prospecto de admisión*, Lima: ENSFJMA.

- Fernández, D. (2013). Por las rutas de Daniel Kirwayo: Recordando a un maestro de la guitarra ayacuchana. *Huari - Boletín de estudios históricos y sociales*, I (3).
- Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/303895827_Por_las_rutas_de_Daniel_Kirwayo_Recordando_a_un_maestro_de_la_guitarra_ayacuchana
- García, R. (1966). *Ayacucho*, LP, Lima: Sono Radio.
- Hernández, C. (2009). *La calidad del movimiento en la ejecución pianística*. (Tesis de doctorado, ISA Universidad de las Artes. La Habana, Cuba).
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge, UK: University Press.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Ojeda, V. P. (1989a). *Método de guitarra andina peruana*, Cusco: CONCYTEC.
- Ojeda, V. P. (1989b). *Guitarra Andina Peruana, 30 composiciones de Pablo Ojeda Vizcarra*, Cusco: CONCYTEC.
- Ojeda, V. P. (2011). *Guitarra andina del Cusco, Composiciones de Pablo Ojeda Vizcarra*, Lima: Camaleón.
- Oré, R. (2016). *Guitarra andina contemporánea*, Orlando: Goin' Native.
- Pajuelo, C. (1996). *Negra del alma: Wayno tradicional de Ayacucho*, Lima.
- Pajuelo, C. (2005). *Raúl García Zárate fundamentos para el estudio de su vida y obra*. (Tesis de maestría, Universidad de Helsinki. Helsinki, Finlandia).
- Pajuelo, C. (2014). Flor de los glaciares transcripción. *Cuadernos de música* (12), pp. 94-98.
- Pedreira, M. (2014). *Ergonomía de la guitarra*, La Habana: Ed. Cúpulas.
- Pedro, D. (1996). *Teoría completa de la música*, Madrid: Real Musical.

- Pereyra, S. (2018). *Sotaques interpretativos en el Gualambao*. (Trabajo de conclusión de curso, Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia. Foz do Iguaçu, Brasil).
- Rodriguez, R. (2015). Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos, *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*XXXIX (2), pp. 215-234.
- Romero, F. (2006). *Música de excursión*, (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile. Santiago, Chile). Recuperado de:
http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/romero_f/sources/romero_f.pdf
- Salazar, L. (2014a). *Método de guitarra andina peruana*, Lima: Ed. Taki Onqoy.
- Salazar, L. (2014b). Un 30 de junio... hace 80 años [Artículo]. Recuperado de:
<http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2014/06/un-30-de-junio-hace-80-anos-el-concurso.html>.
- Santa, C. O. (2004). *La guitarra en el Perú: Bases para su historia*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Santos, D. (2014). *la pulsación con uña en la guitarra clásica* (Trabajo de investigación de fin de carrera, Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner. Oviedo, España).
- Scionti, I. (2017). *La guitarra flamenca: Tradición e Innovación*, (Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla. Sevilla, España).
- Triglia, A., Apropriación cultural, o la usurpación de elementos étnicos: ¿un problema real? [Artículo]. Recuperado de: <https://psicologiaymente.net/social/apropiacion-cultural>.
- Universidad San Martín de Porres (2015). *Currículo de la carrera profesional de educación, dirección e interpretación musical, mención en guitarra andina y criolla*, Lima: USMP.
- Vásquez, R. E. (1992). *Costa – Presencia africana en la música de la costa*, Perú.

Velásquez, A. (2009). *Pajarillo Cautivo: Guitarra Peruana*, CD, Cajamarca: Abel Velásquez producciones.

Velásquez, A. (2017). *Guitarra cajamarquina de concierto*, Cajamarca: Ed. A.V.Z.

Villanueva, R. (2017). *Guitarra andina del Perú, arreglos y composiciones*, Lima:ETIKKA GRAF.

