

Musique péruvienne, migration et mondialisation

Métamorphoses urbaines dans la construction et les techniques d'interprétation de la harpe

Claude Ferrier

1 Introduction

Depuis l'arrivée des Espagnols au Pérou en 1532, la musique de ce pays a été fortement influencée par les phénomènes migratoires. Les conquistadors imposèrent leurs instruments (la harpe et le violon dans un contexte religieux, la *vihuela* et la *bandurria* dans un cadre plus profane, etc.) et coutumes musicales. Ces instruments furent rapidement incorporés tels quels (comme la harpe ou le violon) ou quelque peu modifiés aux traditions musicales locales (la *vihuela* espagnole deviendra le *charango* andin). Au XIX^{ème} siècle, avec la fin de l'époque coloniale et l'avènement de la République, l'on adopte les fanfares occidentales avec tous leurs instruments à vent et à percussion, avec lesquels sont interprétés encore aujourd'hui non seulement marches et hymnes nationaux, mais aussi des musiques traditionnelles comme le *huayno* (andin) ou la *marinera* (créole, de la côte).

Pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, la popularité croissante du jazz américain va mener à l'incorporation dans le répertoire des musiques traditionnelles appelées '*del Centro*' (musiques originaires du centre du Pérou, région correspondant au département de Junín : il s'agit du *huaylas*, de la *chonguinada*, du *santiago*, etc.) de toute la famille des saxophones et des clarinettes sib et mib. Ces instruments viennent compléter les désormais traditionnels harpe et violon qui, entre-temps, sont passés du contexte religieux au cadre des musiques populaires péruviennes (Calvo-Manzano 1993:63), avec lesquels sont formés de véritables orchestres d'une quinzaine de musiciens (une dizaine de saxophones, deux clarinettes, deux violons et une harpe). La percussion du jazz sera par contre adoptée dans la région de Cuzco (province de Canchis) où une pittoresque batterie appelée *jazz band* accompagne désormais les *orquestines* traditionnels (petits orchestres formés de deux *queñas* – flûtes à encoche précolombiennes –, quatre violons, deux mandolines et deux harpes).

A partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les virulents processus migratoires internes – causés essentiellement par l'exode rural (à partir de 1940), la réforme agraire du président Velasco (promulguée en 1969) et la guerre civile (1985-1995) entre l'État péruvien et le groupe d'inspiration maoïste *Sendero Luminoso* – qui amèneront la ville de Lima à compter en 2009 plus de huit millions d'habitants, vont générer une pléthore de courants musicaux dont la complexité ne peut être résumée dans le contexte de cet article. De nouveaux instruments vont faire leur apparition sur la scène musicale de la capitale et s'infiltrer peu à peu dans les genres traditionnels pratiqués dans le contexte citadin : guitare, basse, clavier et batterie électriques. Le tableau de la page suivante donne une idée des influences et des transformations qui ont amené à la genèse du phénomène musical que je vais analyser, le *huayno con arpa*.

Le but de cet article est de montrer comment les processus migratoires et de mondialisation des dernières 50 années ont métamorphosé – dans les milieux urbains – le genre musical andin traditionnel par excellence, le *huayno*, particulièrement dans son exécution par un instrument emblématique de l'histoire musicale péruvienne : la harpe. Ces métamorphoses semblent d'une part rendre possible une nouvelle cohésion culturelle de la société péruvienne urbaine contemporaine, mais d'autre part pourraient aussi, à la longue, mener à la disparition des coutumes locales en faveur d'un folklore plus global, ce qui est traditionnel en faveur d'éléments modernes, les différences en faveur d'une certaine uniformité, l'originalité en faveur de stéréotypes.

2 Le *huayno*

Le *huayno* correspond à un véritable univers musical, poétique et symbolique, possédant une histoire de plus de 500 ans marquée par les transformations, le métissage et l'acculturation.

Courants musicaux péruviens et huayno con arpa à Lima (1965-2008)

Époque	Centre géographique	Courant politique	Courants musicaux nationaux	Courants musicaux étrangers	Principaux interprètes
1965	Valle del Mantaro, Lima	Belauñde 1	Huayno <i>andino</i> (genres trad.) Huayno <i>andino</i> (genres trad.) Huayno <i>achichado</i> Chicha 'ahuanada'	Salsa (Colombie), Rock, Pop (EU)	Los Pacharacos
1970	Lima	Velasco (vaque de modernisation; réforme agraire)	Chicha 'ahuanada'	Salsa (EU, Caraïbes)	Los Destellos, Los Mirlos
1975	Lima (Agustino)	Bermúdez	Chicha 'acumbiada'		Chacalón
1980	Lima	Belauñde 2	Chicha 'ahuaynada'	Saya Caporal (Bolivie)	Los Shapis, Karicia Los Kjarikas
1985	Lima	García 1	Huayno 'achichado'	Balada, Boléro (monde hispanique)	Elmer de la Cruz Sósimo Sacramento
1990	Valle del Mantaro Lima	Fujimori 1	techno		Los Super Mañaneros Las Chicas Mañaneras
1995	Amazonia Lima	Fujimori 2 (vaque de modernisation; privatisations)	Techno Huayno romantico	Techno <i>umbilla</i> (Ecuador)	Rosay War, Ada Azucena Aymara Duo Ayacucho, Antología Hermanos Gaitán Castro
2001	Sierra de Lima Lima (cono norte)	Toledo (vaque de modernisation; neo-libéralisme)	Huayno con arpa		Dina Páucar, Sonia Morales, Anita Santibáñez, Abencia Meza
2006	Lima	García 2	Huayno pop, huayno rap		Iris Flores, Laurita Pacheco




- Au niveau mélodique, l'on remarque un usage généralisé de la gamme pentatonique d'origine préhispanique², toujours en vigueur aujourd'hui : la grande majorité des mélodies de *huayno* contemporaines est encore construite sur les cinq notes qui forment cette gamme.
- Au niveau harmonique, c'est une harmonie fondamentalement modale qui domine, basée sur l'alternance mineur/relatif majeur I – III (les deux seuls empilements de tierces réalisables dans le cadre de la gamme pentatonique³, Piston 1989:473):



Exemple musical 1: Harmonies sur gamme pentatonique

- Dans certains cas, l'accord du VI (de la gamme mineure diatonique naturelle) est utilisé :



Exemple musical 2: Sixième degré et son accord dans le cadre de la gamme mineure naturelle

Cet accord est employé pour harmoniser surtout les débuts de mélodies, d'introductions ou, plus rarement, des *fugas* (partie finale d'un *huayno* construite sur un nouveau thème, plus court que le thème principal) qui présentent les notes *mi* et *sol* comme appuis mélodiques principaux.



Exemple musical 3: Introduction d'un huayno traditionnel de Oyón, Sierra de Lima

L'exemple musical 3 est un bon échantillon de l'usage partiel de la gamme diatonique (qui tend à remplacer dans cette région la gamme pentatonique originelle) dans les styles de *huayno* de la *sierra de Lima*. Il convient d'observer dans la mélodie l'apparition répétée du deuxième degré de la gamme mineure naturelle, fa#. Cette région, de par sa proximité de la capitale, semble avoir subi d'importantes influences provenant de la côte péruvienne ou de l'Occident en général, comme nous le confirme Rivera : « 98% des habitants de cette région [la vallée de Chancay, Huaral] parlent aujourd'hui l'espagnol ; toutefois le quechua y était largement répandu jusqu'à la première moitié du XXème siècle. [...] Dans les Andes la musique diffusée par les villes et les médias tend à remplacer ou à se fondre avec la musique que chaque village a conservée pendant des siècles comme patrimoine culturel spécifique. » (Rivera Andía 2005:16)

- L'harmonie est donc basée sur les degrés I-III-VI, toutefois avec des traces de VII :



Exemple musical 4: Harmonies dans un huayno traditionnel de Oyón

Remarquons en outre la grande importance des *zapateadas* instrumentales, parties très animées qui apparaissent dans la partie finale de la pièce, où le VI joue un rôle encore plus prépondérant :

Exemple musical 5: Harmonies de VI dans un huayno traditionnel de Oyón

- Du point de vue de l'interprétation du *huayno* en général, surtout en ce qui concerne la musique instrumentale, on peut constater une forte ornementation basée sur des appoggiatures, des broderies (qui modèlent le typique 'son dense' andin) et des anticipations. Cette caractéristique de l'exécution musicale perdue auprès des variantes urbaines du *huayno* qui apparaissent à Lima à partir de 1960 comme la *chicha* (appelée aussi *cumbia* péruvienne), une preuve de la continuité entre les genres : « [Notre guitare électrique] exécutait des *glissandos*, des *mordenti*, *staccatos* et *trémolos*; il semble que bien des gens aient imité ces ornements, parce qu'elles étaient séduisantes, d'un goût musical particulièrement andin. » (Jaime Moreyra du groupe de *chicha* 'Los Shapis', Romero 2007:61).

En ce qui concerne la *Sierra de Lima*, l'on observe des ornements dans la mélodie (surtout des appoggiatures, appelées *enganches* – crochets – ou *ligados* – liés – dans la tradition de harpe d'Oyón, exécutées avec l'index et le pouce de la main droite), souvent renforcée par sa tierce parallèle exécutée avec l'index. La transcription suivante est un bon exemple d'appoggiatures traditionnelles :

Exemple musical 6: Appoggiatures et tierces parallèles dans un huayno traditionnel d'Oyón

En ce qui concerne les arpèges, l'on en découvre des 'embryons' dans l'exemple suivant :

Exemple musical 7: Embryon d'arpèges dans un huayno traditionnel de Oyón

- L'accompagnement de la main gauche se base sur un flux régulier de croches. Il s'agit d'une caractéristique commune de l'interprétation de la harpe dans toute la région de la *Sierra de Lima*, alternant souvent entre octave et quinte/tierce, figuration appelée par Olsen (1986) *boom-chick* :

Exemple musical 8: Figuration de basses traditionnelles boom-chick (par Olsen)

J'insiste sur le fait que les harpistes traditionnels d'Oyón notamment nomment cette technique d'accompagnement *bajo cajatambino* ou *bajo oyonénse*, et ses composantes rythmiques *esquina* (coin) et *centro* (centre) (cf. vidéographie, *Arpa fácil* 2008) :



Exemple musical 9: Figuration de basses traditionnelles esquinas-centro

C'est donc ce *huayno* que je viens de décrire, avec ces caractéristiques musicales, que le migrant andin emporte avec lui vers la capitale à partir des années '60 – '70. Il va consommer et – s'il est lui-même musicien – pratiquer cette musique dans le cadre des quelques 6000 clubs régionaux d'immigrés, fondamentaux pour la cohésion du monde andin à Lima (Altamirano 1984; Turino 1996:471).

3 Métamorphoses dans le *huayno con arpa*

A Lima, le genre musical originaire de la *Sierra* va être soumis à toute sortes d'influences, pour aboutir au XXIème siècle à la formation du *huayno con arpa* (les chanteuses Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza, Anita Santibáñez et Alicia Delgado en sont les représentantes principales) qui inclut aujourd'hui, en plus de la harpe et de la chanteuse traditionnelle, un percussionniste (à la tête d'une batterie avec éléments acoustiques et électroniques), un bassiste (avec un instrument électrique) et, dans la majorité des cas, un animateur qui se charge du contact avec le public. Pour les concerts, on embauche une ou plusieurs danseuses qui accompagnent la chanteuse sur la scène, à la manière de la *tecnocumbia* (dérivé techno de la *chicha* très en vogue entre 1996 et 2000).

3.1 Le registre grave

L'utilisation d'une basse électrique n'est pas une nouveauté apparue avec le *huayno con arpa*. Cet instrument apparaît en fait dès les années '60 dans la *cumbia* colombienne et son dérivé péruvien, la *chicha*. La basse (au début, contrebasse acoustique se présentant comme une grosse guitare) commence à être utilisée dans le *huayno* pendant les années '70, néanmoins seulement dans quelques enregistrements sur disques LP ou cassette. A partir des années '80, on enregistre régulièrement des *huaynos* avec basse électrique, mais cet instrument est toujours absent des scènes de concert. Ce n'est qu'au XXIème siècle que la basse devient pratiquement un élément indispensable de tout concert de musique traditionnelle à Lima.

Maintenant, voyons quelle conséquence l'usage d'une basse électrique a sur l'interprétation de la harpe dans la formation musicale du *huayno con arpa* précédemment décrite. Logiquement, au début on tenta d'assimiler la basse, nouvel instrument d'accompagnement secondaire, à l'instrument traditionnel, en l'occurrence à la harpe, l'instrument principal. Le bassiste essayait donc de reproduire le plus fidèlement possible la ligne de basse réalisée par la main gauche du harpiste, attribuant à son instrument la fonction de renforcer le registre grave (généralement une octave au-dessous de la harpe) du groupe musical. L'exemple suivant, *Amado mío* (daté de 1994, le nouveau genre en est à sa naissance) de Dina Páucar, donne une idée de cette interprétation andine de la basse :



Exemple musical 10: Interprétation de basse électrique au début du *huayno con arpa* (1994)

Après quelques années, vers l'an 2000, la basse prend de plus en plus d'importance et commence à disputer à la harpe son rôle de fondement rythmique et harmonique. Dans les studios d'enregistrement, on augmente le volume de l'instrument électrique au détriment des basses de la harpe. Dans la plupart des CDs produits à partir de 2001-2002, on ne distingue plus qu'à grand peine (ou plus du tout) la ligne de basses réalisée par la harpe. Comme nous allons voir, le (dés)équilibre des volumes n'est pas la seule raison de ce nouveau contexte acoustique. En effet, la

prépondérance de la basse électrique est maintenant constatée par les harpistes qui vont réagir en conséquence.

Tout musicien sait qu'une grande quantité de notes exécutées dans le registre grave dans un laps de temps restreint, soient-elles mélodiques (horizontales ou l'une après l'autre) ou harmoniques (verticales ou superposées), rendent la musique très dense et peu claire, comme un gros 'paquet'. J'ai pu constater que cette règle est appliquée également par les harpistes et les bassistes de *huayno con arpa*. Pendant une interview réalisée en 2006 à Lima, le harpiste de la chanteuse de *huayno con arpa* Nancy Arcos m'expliqua qu'en écoutant la basse électrique il percevait que ses propres basses exécutées avec la harpe ne coïncidaient pas avec celles réalisées par l'instrument électrique (il entendait un 'paquet' dans les graves). Il sentait donc le besoin de les modifier, en fait de *corriger* sa manière de jouer! Je m'explique : les bassistes qui jouent d'un instrument n'appartenant pas à la tradition andine apprennent à reconnaître à l'écoute les harmonies qu'ils doivent soutenir et, logiquement, en l'absence d'un concept *contrapuntique* que j'affirme exister encore dans la technique traditionnelle de la harpe péruvienne comme héritage de la basse continue européenne, ils appuyent ces harmonies essentiellement avec les fondamentales (musicalement plus 'pesantes', parfois indispensables, je le reconnais, mais souvent pesantes) des accords construits sur les différents degrés d'une gamme. Les harpistes andins par contre, dans le cadre de leur conception plus contrapuntique, réalisent un accompagnement plus léger et exécutent avec leurs basses des renversements alternant avec les fondamentales, des notes de passage et des broderies.

Olsen confirme l'utilisation de renversements dans l'interprétation de la harpe de la région de la *Sierra de Lima* et l'accompagnement régulier de croches que j'ai mentionné dans le chapitre 2 : « *Les 'patterns' les plus communs du huayno dans le style de Chancay sont des crochés continus, interprétés à la manière "boom-chick"; la fondamentale ou la tierce de l'accord ("boom") sont normalement suivies de la tierce et de la quinte, ou de la quinte et de la fondamentale ("chick"). Parfois on emploie d'autres renversements de ces accords* » (Olsen 1986:n°57-38)

Nous pouvons observer ce type d'interprétation dans notre dernier exemple musical datant de 1994 :

Exemple musical 11: Utilisation de renversements et de notes de passage dans l'exécution traditionnelle de la harpe (Sierra de Lima)

Les interprétations si savoureuses (enrichies par les broderies et les renversements) du harpiste *Ídolo Pileño* de Yauyos des années '80 en sont un autre bon exemple :

Exemple musical 12: Utilisation de renversements et de notes de passage dans l'exécution traditionnelle de la harpe (Yauyos)

Le harpiste de *huayno con arpa*, afin d'éviter le conflit harmonique et sonore qui se créerait entre sa manière de jouer et celle du bassiste s'il continuait à jouer aveuglément selon les normes traditionnelles, va donc simplifier jusqu'à l'extrême la réalisation de ses basses en s'adaptant à la basse électrique. Il exécute désormais essentiellement des fondamentales en octaves alternées, si possible dans le registre moyen ou moyen-grave, en omettant le registre grave qu'il doit laisser libre au profit de l'instrument électrique :

Exemple musical 13: Simplification des basses de la harpe dans le huayno con arpa

La basse électrique a donc envahi le terrain de la harpe en se substituant à la main gauche (et en simplifiant l'interprétation avec l'exécution de fondamentales), en augmentant démesurément son volume par des moyens purement technologiques et en jouant toujours plus de notes – en voulant peut-être reproduire le flux de croches continu typique de l'interprétation de la harpe de la *Sierra de Lima*. Ce processus auquel sont soumises les basses de la harpe a évidemment des répercussions sur l'édifice musical général du *huayno*, en particulier sur la main droite du harpiste, celle qui interprète la mélodie.

3.2 Le registre aigu et les arpèges

Nous venons de voir comment la basse électrique a dépouillé la main gauche de la harpe de la plupart de ses prérogatives. Celle-ci accompagne maintenant d'une manière neutre, presque sans se faire remarquer, en remplissant le registre – peu important – moyen-grave. Le harpiste va donc se concentrer exclusivement sur sa main droite. L'accompagnement de la main gauche est désormais si sommaire qu'il ne demande pratiquement aucune concentration. La balance sonore typique de la harpe des Andes, où la main gauche avec ses improvisations de basses perpétuelles représente le moteur rythmique et le complément contrapuntique de la main droite, se voit ainsi déséquilibrée. La harpe est bien la seule qui produit des sons aigus au sein du groupe instrumental de *huayno con arpa* et, grâce à l'amplification, elle domine le registre aigu en exécutant la mélodie. En concert ou sur bien des vidéos, on peut observer l'attention presque exagérée avec laquelle les harpistes du nouveau genre urbain jouent la mélodie.

A cause du rôle prédominant de la main droite dans le nouveau style, les harpistes n'ont pas altéré le jeu d'interprétation traditionnel des mélodies de *huayno* : il reste tel quel – ou avec des variantes négligeables – comme je l'ai décrit dans le chapitre 2. Pourtant, une nouveauté fondamentale due à ses conséquences non seulement sur le jeu de la harpe mais aussi sur l'harmonie apparaît dans le style moderne de harpe urbaine : l'exécution d'arpèges.

Traditionnellement, le harpiste andin n'exécute jamais d'arpèges : ceux-ci sont un des symboles de la conception occidentale harmonique (verticale) de la musique qui s'est forgée pendant la période baroque et s'est exprimée dans toute sa grandeur pendant la période romantique au XIX^{ème} siècle; c'est également à cette époque que l'arpège devient définitivement l'emblème de la technique de la harpe classique dans les salons – surtout français – des classes aisées. Au XX^{ème} siècle l'outil musical de l'arpège est désormais tellement répandu, et ceci de façon globale, que son apparition au XXI^{ème} siècle dans le *huayno* péruvien ne peut surprendre. Ce qui pourrait surprendre, c'est son apparition si tardive qui est une preuve de la solidité du système musical andin en vigueur, solidité qui n'empêche pas une évolution et adaptation perpétuelle de ce même système.

Rappelons que l'arpège existe, de manière embryonnaire du moins, dans les styles traditionnels de harpe de Ancash et d'Oyón (cf. chapitre 2) :



Exemple musical 14: Zapateada d'un huayno traditionnel, Oyón



Exemple musical 15: Fin d'une fuga traditionnelle, Ancash

Soulignons qu'il ne s'agit que d'un simple germe d'arpège puisque que, d'un point de vue occidental, celui-ci est harmonisé traditionnellement 'à l'envers' (une basse du VII soutient un arpège du III et vice-versa). Ce type d'harmonisation est tellement caractéristique de ce style régional que personnellement je ne le perçois absolument pas comme dissonant, malgré les relations verticales de neuvième majeures, septièmes majeures et mineures tout à fait perceptibles; c'est tout simplement Oyón :

Exemple musical 16: Harmonie particulière d'une zapateada d'un huayno traditionnel (Oyón)

Voici un exemple extrêmement célèbre, probablement l'emblème du *huayno con arpa*, la chanson *Que lindos son tus ojos* de Dina Páucar, où nous observons une utilisation réitérée de l'arpège: si dans les exemples issus du répertoire traditionnels celui-ci se limite à une fonction ornementale presque fugace, ici il devient un élément fondamental du discours musical en dialoguant avec la voix humaine :

Exemple musical 17: Arpèges dans le huayno con arpa *Que lindos son tus ojos*, Dina Páucar (main droite)

Cet arpège du *huayno con arpa*, que je considère comme tendant à une simplification et une standardisation par rapport aux styles plus traditionnels, prend peu à peu la place des ornements beaucoup plus complexes (pentatoniques ou diatoniques) qui jouent le rôle d'intermède (en intercalant avec la voix) dans les *huaynos* de la *Sierra de Lima* :

Exemple musical 18: Ornaments dans une fuga d'un huayno traditionnel, Canta (main droite)

L'intromission des arpèges dans les techniques de la main droite de la harpe péruvienne a eu une autre conséquence, soit celle de rendre possible l'utilisation de l'arpège pour accompagner la voix en tant que soutien harmonique.

Traditionnellement, l'instrument andin qui accompagne la voix exécute toujours la mélodie parallèlement à celle-ci, en la suivant, la complétant et en l'ornant. La musicologue péruvienne Chalena Vásquez a constaté que souvent l'instrumentiste chante intérieurement la mélodie, texte inclus, et reproduit sur son instrument les micro-variantes rythmiques propres à chaque strophe (communication personnelle). Même dans la *Danza de tijeras* (Danse des ciseaux, musique rituelle des départements d'Ayacucho, Huancavelica et Apurímac), où la harpe accompagne le violon, celle-ci double la mélodie du violon aux octaves inférieures (Arce 2006:98). La main droite de la harpe n'exécute donc en aucun cas⁴ un accompagnement divergeant mélodiquement par rapport à la mélodie.

Dans *Mi libertad*, de Dina Páucar, nous observons le contexte suivant dominé par les arpèges et s'éloignant passablement des canons traditionnels; ce *huayno* devient ainsi une sorte de mélodie accompagnée teintée d'éléments occidentaux :

Exemple musical 19: Thème de *huayno con arpa* *Mi libertad*, de Dina Páucar

Cet extrait est un bon exemple de la mixtion typique du *huayno con arpa* entre des éléments occidentaux comme l'utilisation de l'arpège comme soutien harmonique, et des éléments andins, telles les valeurs très syncopées caractéristiques de l'exécution mélodique (Romero 2007:12) par la voix et l'utilisation de la harpe traditionnelle péruvienne.

3.3 Le rythme

Deux éléments ont influencé la nouvelle interprétation rythmique du *huayno con arpa* :

- la présence de la basse électrique, instrument qui exécute un type d'accompagnement en contretemps ou syncopé, considéré comme standard pour tous les genres de *huaynos* ;
- l'ascendant du rythme ayacuchano (rythme provenant des musiques du département d'Ayacucho, très en vogue à Lima pendant les années '90) qui se base sur des syncopes exécutées par la harpe⁵, le plus souvent en octaves :

Exemple musical 20: Rythme syncopé dans les basses de la harpe ayacuchana

Ce rythme syncopé est une caractéristique générale du *huayno*, cependant il n'a pas le même poids dans toutes les variantes régionales. La basse électrique du *huayno con arpa* tente incontestablement de reproduire les basses de la harpe, toutefois avec cette caractéristique rythmique importée d'Ayacucho :

Exemple musical 21: Exécution rythmique de basse électrique dans un *huayno con arpa* (*Que lindos son tus ojos*)

Le jeu typique de basses (électriques) du *huayno con arpa* observé dans le dernier exemple peut se métamorphoser comme suit (en formant un flux continu de croches, avec un accent sur la deuxième croche de chaque groupe de deux) :

Exemple musical 22: Jeu de basses (électriques) dans un huayno con arpa

Ce jeu est en fait une imitation du jeu de basses traditionnel de la *Sierra de Lima* avec son *ostinato* de croches, mis en évidence au chapitre 2 :

Exemple musical 23: Jeu de basses de harpe traditionnelle (Huaral, Yauyos)

Pour la basse électrique, le saut d'octave descendant que nous observons sur l'exemple précédent n'est manifestement pas spontané (il est par contre très naturel dans le jeu de la harpe), c'est pour cette raison que l'instrumentiste le transforme en note répétée, la première sans accent, la deuxième accentuée :

Exemple musical 24-25: Basses traditionnelles de harpe / Basse électrique (huayno con arpa)

Le saut d'octave peut également apparaître – occasionnellement – dans l'interprétation de la base électrique, comme dans l'exemple suivant :

Exemple musical 25: Saut d'octave dans l'interprétation de la basse électrique

Cependant, il faut signaler que le rôle rythmique de la note la plus aiguë et de la plus grave est inversé par rapport à l'exécution traditionnelle de la harpe :

Exemple musical 26: Saut d'octave dans l'interprétation traditionnelle de la harpe

Maintenant, sur la base de ces quelques exemples, tout semble correspondre, du moins dans les grandes lignes : apparemment le rythme de la basse électrique est extrapolé du jeu rythmique de la harpe, et conséquemment le rythme du *huayno con arpa* coïncide fondamentalement avec le rythme du *huayno* traditionnel de la *Sierra de Lima*. Mais il y a un détail : si le harpiste de Yauyos, Canta ou Oyón accentue une note de l'accompagnement de basses, c'est le plus souvent celle qui se trouve sur le temps fort (la première du groupe de deux croches appartenant au flux continu déjà mentionné), et non pas sur la note qui se trouve sur le temps faible, note renforcée par le bassiste du *huayno con arpa* :

Exemple musical 27: Accentuation du temps faible par la basse électrique dans le huayno con arpa

De plus, cette note accentuée sur le temps fort dans l'interprétation traditionnelle est exécutée par le harpiste avec le pouce de la main gauche en utilisant une position spéciale, qui produit un son *staccato* (sec) typique de ce style (ce type d'effet peut être observé également dans le style de harpe du département voisin de Junín, cf. Ferrier 2004:87) :



Exemple musical 28: Accentuation du temps fort dans l'exécution de la harpe traditionnelle (Yauyos, Canta, Oyón, Junín)

Le rythme du *huayno con arpa* est donc en quelque sorte à l'envers. Et si l'on analyse le rythme de basses exécuté par les harpistes Angel Dámazo (Oyón), El Idolo Pileño (Yauyos), Lucio Pacheco (Huaral), Rubén Cabello (Oyón), Germán Fuertes (Canta), Tito Ventocilla (Oyón), harpiste anonyme (Huaral), dans leurs interprétations traditionnelles de *huaynos* datées de 1980 à 2007, on ne peut que confirmer mon affirmation précédente : aucun d'entre eux n'exécute de manière conséquente ou exclusive un rythme syncopé en contretemps, qui correspond au rythme de base du *huayno con arpa* :



Exemple musical 29: Interprétation rythmique traditionnelle de German Fuertes (Canta)

Tous les harpistes du nouveau genre urbain sans exceptions exécutent leurs basses de la manière suivante,



Exemple musical 30: Exécution standard des basses dans le *huayno con arpa* (harpe)

tandis que les bassistes réalisent leur accompagnement de la manière déjà mentionnée précédemment, avec une accentuation en contretemps :



Exemple musical 31: Exécution standard des basses dans le *huayno con arpa* (basse électrique)

3.4 Transformation des harpes

Le seul instrument traditionnel encore utilisé dans le nouveau genre urbain, la harpe⁶, véritable cordon ombilical qui le relie à la tradition, subit des changements non seulement dans son interprétation, mais aussi dans sa construction.

Depuis l'époque de la diffusion de la harpe paraguayenne à l'étranger avec *Los Paraguayos* (années '50-'60), cet instrument et sa technique séduisante et virtuose d'interprétation fascine le harpiste péruvien urbain (les harpistes ruraux en ignorent l'existence pour la plupart), dont la technique diffère fondamentalement de celle du harpiste paraguayen. Il existe également des différences dans la construction de ces deux harpes latino-américaines, bien que les photos suivantes de harpes paraguayennes au début du XX^{ème} siècle et d'une contemporaine nous révèlent que ces différences étaient moindres jusqu'en 1930, et que la forme de la harpe paraguayenne a subi des influences européennes depuis cette époque-là (Llopis Areny, 2004) :



Illustration 2: Harpes paraguayennes vers 1910
Source : www.luisszuran.org/Articulos.php



Illustration 3: Harpe paraguayenne contemporaine
Source : www.paraguayanharp.com/arpas.html

Cette fascination pour la harpe paraguayenne dont je viens de parler a peut-être influencé les constructeurs de harpes péruviens : abandonnant leurs techniques de construction restées pratiquement inaltérées depuis le XVIème ou XVIIème siècle, ils ont transformé l'instrument afin de l'adapter aux nouvelles nécessités esthétiques, musicales et peut-être bien de marché. La forme de cette nouvelle harpe péruvienne rappelle en outre celle de sa cousine paraguayenne.

Rappelons que les grandes dimensions de la caisse de résonance sont la caractéristique fondamentale de la harpe péruvienne traditionnelle (illustration 5). Pourtant, en comparant les photos suivantes, nous observons que dans sa version urbaine la caisse de résonance s'est énormément rétrécie (illustration 4, photo frontale), et sa profondeur a également considérablement diminué (illustration 4, photo latérale). Des sinuosités sont en outre visibles dans la partie inférieure de l'instrument (illustration 4, photo frontale), sinuosités qui rappellent celles des harpes paraguayennes; les ouïes symétriques typiques de la harpe péruvienne, héritage de la harpe espagnole de la Renaissance, disparaissent de la table d'harmonie – ceci comme conséquence probable de l'électrification partielle de l'instrument :



Illustration 4: Harpe pour huayno con arpa (construction année 2007)



Illustration 5: Harpe péruvienne traditionnelle (construction année 1995)

La présence de sorties électrifiées préinstallées dans les nouvelles harpes péruviennes, qui permettent l'amplification par câble (donc sans microphone) de l'instrument, est un aspect important qui a désormais également une influence sur la construction des harpes à proportions traditionnelles (large et profonde caisse de résonance) : le harpiste et luthier Roberto Urbano (2005:42-44), originaire de Huaráz, Ancash, résident à Lima depuis 30 ans, dans sa *Méthode d'accordage de la harpe*, loue la construction de sa harpe *électroacoustique*, et la répartition parfaite des microphones de contact respectifs placés à l'intérieur de l'instrument.

Dans le contexte du *huayno con arpa*, l'amplification de la harpe, instrument qui n'a pas un son particulièrement perçant et que l'on interprète désormais en compagnie d'instruments électriques comme la basse et la batterie (en grande partie électronique), est devenue aujourd'hui cruciale : la présence de parties métalliques dans l'instrument, qui nuiraient à un son purement acoustique, est *indispensable* dans le nouveau style. D'ailleurs, le son électrifié un peu criard des cordes aigües de la harpe modifiable par le système d'amplification appartient désormais à l'esthétique du *huayno con arpa*, et assure en même temps sa participation à la modernité.

4 Conclusion

L'Homme andin émigré à Lima crée de nouveaux genres musicaux ou adapte ses propres expressions musicales traditionnelles au milieu urbain, en y introduisant des éléments étrangers à sa culture d'origine. C'est cette attitude très ouverte aux influences externes qui lui a permis de survivre culturellement aux 300 ans de domination espagnole et aux presque 200 ans d'appartenance à une République qui a encore aujourd'hui de la peine à le considérer comme citoyen péruvien à part entière.

Il est évident que, d'une part, les nouvelles techniques urbaines d'interprétation de la harpe représentent un enrichissement dans le cadre du système musical traditionnel. Cependant, influencés par la mondialisation d'autre part, les harpistes ont tendance à mettre de côté les techniques régionales d'interprétation au profit d'une exécution standard de type national qui risque d'appauvrir à la longue les ressources artistiques et techniques de l'instrumentiste. De plus, nous assistons à un phénomène de relocalisation : l'épicentre du genre du *huayno con arpa* s'est déplacé des Andes vers la capitale, les représentants andins ruraux n'ont désormais que peu à dire au sujet de sa diffusion. Est-ce que les grands centres urbains multiculturels et multirégionaux comme Lima sont aptes et capables de gérer la préservation et la diffusion des traditions andines?

Le *huayno con arpa* est en même temps une expression parfaitement authentique parce qu'elle représente d'une manière très appropriée la sensibilité musicale d'une multitude d'habitants de la ca-

pitale et fortifie leur identité de migrants de 1^{ère}, 2^e ou 3^e génération. Peut-être ce genre musical est l'expression d'un moment de transition, d'une métamorphose de l'identité des migrants sous des influences multiples et contradictoires, comme peut l'être la tradition andine régionale, la salsa cubaine ou les modes pop et rock américaines. Cependant les évolutions d'autrefois (comme par exemple l'introduction au Pérou d'instruments à cordes européens telle la harpe ou l'introduction du saxophone et de la clarinette, etc.) qui duraient des siècles ou des décennies, sont-elles comparables avec les évolutions accélérées d'aujourd'hui, où un genre musical traditionnel change en quelques années ?

Quoi qu'il en soit, les éléments modernes (rythmes standards, instruments électriques, percussions de type latino-américain, introduction de techniques d'arpèges, présence de danseuses en habits légers sur la scène, etc.) inhérents au *huayno con arpa* permettent la consommation de ce produit musical à échelle nationale, et ceci à travers toutes les couches sociales du pays, même celles, installées sur la côte péruvienne depuis des siècles, qui ont méprisé pendant des siècles les expressions culturelles et musicales des habitants des Andes restés sur place ou émigrés en ville. D'une certaine manière, le *huayno con arpa* peut donc être considéré comme un élément de cohésion de la société péruvienne, d'union potentielle entre montagnards et côtiers, entre indiens, métisses et créoles.

L'une des plus grandes fractures sociales du pays, l'opposition Andes / côte, voit tomber (ou du moins s'affaiblir) ses barrières historiques sous les coups des notes qui jaillissent des mains des harpistes, bassistes et percussionnistes et de la voix des chanteuses migrantes qui résonne dans des millions d'appareils de télévision péruviens, sur des millions de CDs et DVD de production nationale et d'innombrables vidéos visibles sur YouTube depuis n'importe quel point de la terre, là où un ordinateur est connecté à Internet.

Bibliographie

- Alfaro Rotondo, Santiago
 2004 "El imperio del huayno". *El Comercio*, Perú, 16 de septiembre 2004
 2005 "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno", en *Arguedas y El Perú de Hoy*, Pinilla, Carmen María (Ed.), p.57-76; Lima: SUR. Disponible sur le web: www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/67.pdf [Consultation: 17 juillet 2008]
- Altamirano, Teófilo
 1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana: Un estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*, 199 p.; Lima: PUCP
- Arce Sotelo, Manuel
 2006 *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, 168 p.; Lima: IFEA/IDE-PUCP
- Bailón, Jaime
 2004 "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana". *Íconos*, n° 18, Flacso-Ecuador, Quito, p.53-62
- Bellenger, Xavier
 2007 *El espacio musical andino*, 321 p.; Lima: IFEA/IDE-PUCP
- Calvo Manzano, Rosa María
 1993 *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*, 283 p.; Madrid: Asociación Arpista Ludovico
- Camara de Landa, Enrique
 2006 *Entre Humahuaca y la Quiaca: Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*, 382 p.; Valladolid: Universidad de Valladolid
- Fernández de Huete, Diego
 1702 *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, en Calvo-Manzano, 1992 vol. I (facsimil de la obra original) 206 p., Madrid: Ed. Alpuerto
- Ferrier, Claude
 2004 *El arpa peruana*, 123 p.; Lima: BNP y PUCP
 2008a "Noël à San Francisco de Quercó : univers de dualités dans un rituel andin". *Bulletin 2007 der CH-EM & GVP/SMPS*, Zürich
 2008b *Navidad en los Andes*, 160 p.; Lima, IDE de la PUCP

- 2008c *Huayno con arpa, huayno migrante: de arpegios y armonías en una expresión musical andina urbana*, dans *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Actas del X^o Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, V^o Congreso IASPM-España, II^o Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Ed. por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD
- 2009 "El arpa en la cosmovisión andina". *Paccarina* no. 2, Lima: IIDA (en presse)
- Guerrero, Fernando
1999 *El arpa en Venezuela*, 240 p.; Caracas: Alcaldía de Caracas
- Huamán López, Carlos
2006 "El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y danzística". *Latinoamérica* n^o2, p.79-106; Universidad Autónoma de México
- Hurtado, Wilfredo
1994 *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*, 222 p.; Lima: Grupo de investigaciones económicas. ECO
- Ibarra, Hernán
2003 *Tecnocumbia, ¿fea pero sabrosa? El debate sobre un género que provoca recelos en unos y pasión en otros, sigue en auge*. Disponible sur le web: www.hoy.com.ec/sf_noticia.asp?row_id=157533 [Consultation: 17 juillet 2008]
- Llopis Areny, Pedro
2004 *Arpas históricas del Paraguay*, web: www.vanaga.com/arpandes/paraguay.html [Consultation: 17 juillet 2008]
- Mendivil, Julio
2002 "Las locas ilusiones: Apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina". *Amérique Latine : Histoire et Mémoire*, Numéro 5-2002 - Cahiers ALHIM, Université Paris-VIII. Disponible sur le web: alhim.revues.org/document692.html [Consultation: 17 juillet 2008]
- Montoya, Rodrigo
1996 "Música chicha: cambios en la canción andina quechua en el Perú", en *Cosmología y Música en los Andes* p.483-496, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid Iberomamericana
- Olsen, Dale
1986-87 en *Folk Harp Journal*
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction" n^o. 53, p.48
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas-Huanuco Region", Part 1, n^o 53, p.51
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas-Huanuco Region", Part 2, n^o 54, p.41
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 3: Mantaro Region", n^o 55, p.55
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 4: Ayacucho Region", n^o 55, p.57
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 5: Urubamba-Abancay region" n^o 56, p.57
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 6: Chancay Region", n^o 57, p.38
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima Region", n^o 58, p.47
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion", n^o 59, p.60
- Piston, Walter
1989 *Armonia*, 551p.; Torino: EDT/Musica
- Ramos, Cesar A.
2004 *Bailando la neurótica danza de la realidad nacional; De huayno, chicha y tecnocumbia, modernidades populares finiseculares*. Disponible sur le web: interculturalidad.org/numero1/e/arti/e_son_030404.htm [Consultation: 17 juillet 2008]
- Rivera Andía, Juan Javier – Dávila Frank, Adriana
2005 *Músicos en los Andes; Testimonios y textos escritos de dos músicos del Valle de Chancay (Sierra de Lima)*, 175 p.; Lima: PUCP
- Robles Torre, Omar
2003 "Del auge del huayno con arpa a nuestra olvidada chuscada", *Revista Kordillera*, p.6-7, Huaráz

- Robles Mendoza, Román
 2007 “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”,
Investigaciones Sociales, año XI n° 18, p. 67-107, UNMSM / IHS, Lima. Disponible sur le
 web: sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N18_2007/a04n18.pdf
 [Consultation: 17 juillet 2008]
- Romero, Raúl
 2004 *Identidades múltiples : Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Maniaco*, 248 p.;
 Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
 2007 *Andinos y tropicales : La cumbia peruana en la ciudad global*, 104 p.; Lima: IDE-PUCP
- Schechter, John M.
 1992 *The indispensable Harp*, 288 p.; Ohio: Kent State University Press
- Turino, Thomas
 1993 *Moving away from silence*, 324 p.; Chicago: The University of Chicago Press
- Urbano Soriano, Roberto
 2005 *Método de afinación del arpa*, Lima
- Velit, Rodrigo
 2006 *La adaptación del músico andino a los instrumentos de occidente: breve comparación con los
 músicos tradicionales costeños y realidad musical de ambos*. Disponible sur le web:
rodrigoVelit.blogspot.com/2006/11/la-adaptacin-del-msico-andino-los.html [Consultation: 17
 juillet 2008]
- Vich, Víctor
 2006 “Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia”, *XVII Internacional symposium: Latin
 American Indian Representations Today*, Olentangy River Road. Disponible sur le web:
huesohumero.perucultural.org.pe/textos/48/4812.doc [Consultation: 17 juillet 2008]

Discographie et vidéographie

Abencia Meza

- *Has Cambiado Mi Vida - En Concierto*, harpe: Edgar Cayetano [CD]
- *Del Perú Para El Mundo*. [CD] (2006)

Alicia Delgado

- *Toda la vida cantándole al Perú y al mundo*, Producciones musicales Danny. Lima [DVD]
- *La Princesa del Huayno Cajatambino*, harpe: Lucio Pacheco, Phenospa - LP-001 [LP]
- *La Genuina de la Canción Peruana*, harpe: Lucio Pacheco, Phenospa - LP-1003. [LP]
- *La Madam Del Huayno*, harpe: Eduardo Delgado, ALICIA LEA - 003. [LP]
- *La princesa del folklore*, Producciones El Andahuaylino, Lima [DVD]

Angel Damazo

- *Angel Dámazo y su arpa*, Lima [Cassette]

Anita Santibáñez

- *Desde Yauyos con amor*, Music EGR production. Jr. Azángaro, Lima. Harpe: Jhonny Campos [Cassette]
- *Una vez más la Muñequita de Yauyos*, Producciones musicales Danny [CD]
- *Por siempre inolvidable*, harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]
- *El estilo único de la voz angelical*, harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]
- *Le canto a mi Perú* (segundo concierto), harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]

Arpa fácil, método de arpa, por David, *El arcángel del arpa*, Lima 2008 [DVD]

Dina Páucar

- *La voz del amor: Mi tesoro*, Prodisar E.I.R. Ltda., Lima [Cassette] (1994)
- *La Diosa Hermosa del Amor*, Harpe: Elmer Jesús. Danny Producciones, Lima [CD]
- *Con amor para todo el Perú*, Prodisar [CD]
- *El orgullo del Perú*, producciones musicales Danny [CD] (2003)
- *En el corazón de todos los peruanos*, producciones musicales Danny [CD]
- *La voz divina*, Prodisar [CD]
- *En la cumbre del éxito*, producciones musicales Danny [CD]

Los Shapis

- *Ladrón de amor*, Sono Records, Chile [Cassette]

Lucio y Tomás Pacheco

- *Lo mejor de sus éxitos*. Sanes, Lima [CD]

Música tradicional andina, Instituto Riva Agüero, PUCP [LP double]

Nancy Arcos, Arcos producciones, Lima [CD]

Primer festival de arpa peruana. Producciones Audio – Video Oyolo, Lima [Video CD]

Princesita de Yungay

- *Cada canción...un recuerdo inolvidable* [CD] (2003)

Rubén Cabello y su arpa

- "*Para ti...*". Ediciones fonográficas "Quillahuaca", Urb. Manzanillas, Lima 1 [Cassette]

Sonia Morales

- *1er. Concierto*, harpe: William Perfecto [CD]

- *3er. Concierto - La Internacional*, harpe: Hugo Chávez, Producciones musicales Danny [CD]

- *Dos Cervezas más..!* [CD]

- *Por Tu Amor..!* Producciones musicales Danny [CD]

- *Reyna De Corazones - La Internacional* [CD]

Notes

¹ Pour plus de détails à propos de l'origine du *huayno*, consulter Huamán 2006:83-91.

² Malgré l'existence très probable d'autres gammes, la plupart des spécialistes considèrent la gamme pentatonique comme représentative du système musical précolombien (Romero 2004:36, 40; Cámara de Landa 2006: 170-171; Alfaro Rotondo 2005:6).

³ J'ai choisi comme référence la gamme pentatonique de mi (mi - sol - la - si - ré); cependant la gamme pentatonique peut être construite sur n'importe quelle note de la gamme chromatique et utilisée de façon conséquente – dans un registre plus aigu ou plus grave selon les besoins -, comme c'est le cas dans toutes les Andes.

⁴ En fait, lorsque la harpe accompagne les orchestres *del Centro* (Junín) ou les *orquestines* de Cuzco mentionnés dans l'introduction, cela peut parfois arriver.

⁵ L'instrument d'accompagnement du rythme *ayacuchano* en vogue à Lima est la guitare et non pas la harpe. Avant le *huayno con arpa*, celle-ci n'avait jamais franchi les frontières du contexte traditionnel régional.

⁶ Pour plus d'informations à propos de l'instrument et des styles d'interprétation, consulter Ferrier 2004 et Olsen 1986-87.