

**Escorialensia, 4 (2026) – ISSN: 2990-1499**

**Preincas, incas y virreyes. Historia de la música en el Perú**

*PreIncas, Incas and Viceroy's. History of Music in Peru*

**Iván ZIGNAIGO DEL PINO<sup>1</sup>**

**Resumen:** El presente trabajo está basado en mis investigaciones sobre la construcción, afinación, uso y conexión de los instrumentos musicales de tres periodos de la historia peruana, la preinca, la inca y la virreinal, tres periodos que están estrechamente entrelazados y que dieron origen a una música peruano-española de valor universal.

**Abstract:** This work is based on my research on the construction, tuning, use and connection of musical instruments from three periods of Peruvian history: the pre-Inca, the Inca and the viceroyalty, three periods that are closely intertwined and that gave rise to a Peruvian-Spanish music of universal value.

**Palabras Clave:** Afinación, Microtonalismo, Órganos tubulares, escalas musicales, instrumentos incas, instrumentos preincas.

**Keywords:** Tuning, Microtonalism, Pipe organs, Musical scales, Inca instruments, Pre-Inca instruments.

---

<sup>1</sup> Director del Proyecto Mensurabilis, Cuzco. Correo electrónico: ivanzdp@gmail.com

**SUMARIO:****I. Preámbulo****II. El lenguaje musical**

2.1. *El ADN Musical*

2.2. *La afinación*

2.3. *Los elementos de investigación*

**III. El periodo preincaico****IV. Los incas****V. La llegada de España, integración de culturas**

5.1. *El sistema de música que llegó de España*

5.2. *La conexión*

**VI. El virreinato**

6.1. *Afinación*

**VII. Los órganos tubulares****VIII. Qué sucedió después****IX. El cuento de la pentafonía inca****X. Bibliografía**

Recibido: febrero 2026

Aceptado: abril 2026

## **I. PREÁMBULO**

El presente trabajo está basado en mis investigaciones sobre la construcción, afinación, uso y conexión de los instrumentos musicales de tres periodos de la historia peruana, la preinca, la inca y la virreinal, tres periodos que están estrechamente entrelazados y que dieron origen a una música peruano-española de valor universal.

Durante el virreinato, la conjunción de las tres culturas dará origen a las obras más complejas imaginables. También es la desmitificación de la pentafonía que se atribuye a los incas (no es real) en desmedro de una escala de alrededor de 20 notas que se utilizó antes de la llegada de España al continente americano.

La mayoría de los textos son resultado de mis propias investigaciones, mis fuentes principales son instrumentos originales preincas, incas y virreinales, los manuscritos originales de diversos archivos y algunos trabajos de tipo científico que antecedieron al mío sobre estos instrumentos, aunque no la dejaré de lado, no pretendo concentrarme en la parte histórica de la cual ya existe algo de bibliografía, por tanto las referencias a otros autores son pocas. El planteamiento de mi investigación gira alrededor de sonidos reales de instrumentos originales que a la larga resuelve incógnitas de tipo histórico.

Posiblemente el lector esté familiarizado con términos como el de “la música inca era pentafónica”, o “no existe música valiosa escrita en ese continente”. Estas dos premisas son erradas pues los incas no conocieron la pentafonía (que es más de origen chino) sino y como la mayoría de las culturas antiguas, desarrollaron un sistema microtonal, cromático y con alrededor de 20 notas musicales. Durante el virreinato la música en el Perú tuvo un desarrollo sin precedentes, obras principalmente de tipo sacro escritas para cuatro, cinco, seis, siete coros, 11, 15 voces y demás conformaciones con compleja estructura contrapuntística y de especial calidad.

Maestros llegados de España o formados en el Perú serán sus artífices y para el proceso creativo utilizarán los recursos de ambas culturas, compositores españoles e incas dejarán sus huellas por varios siglos en el que ambas culturas se integraron.

Pues de todo ello viene este artículo que es un trabajo de investigación reciente del que hablaré, de los hallazgos, las coincidencias y capítulos por abrir.

## **II. EL LENGUAJE MUSICAL**

Para que el entendimiento de este artículo sea sencillo necesito primero poner en manos del lector algunos elementos musicales que le permitirán entender cuestiones técnicas que en muchos casos son exclusivas en terminología de los músicos, espero usar el lenguaje más general posible para ello.

## 2.1. *El ADN Musical*

La música en general se construye a partir de la selección de un grupo de notas musicales (es como si en pintura yo escogiera unos colores específicos para crear todas mis obras), estos colores o notas son el ADN de la música de cada pueblo o cultura, son los elementos que nos permiten diferenciar entre la música árabe, egipcia, persa, china, griega, inca o nuestra música contemporánea occidental. Estas notas se ordenan de diversas maneras y generan lo que conocemos como escalas o modos, los modos griegos y eclesiásticos, las escalas mayores y menores, dodecafónicas o seriales y otras más.

Cada cultura, cada pueblo, toma diferentes decisiones para construir sus escalas, su ADN, algunas se construyen por intervalos, otras por distancias geométricas, otras en relación a frecuencia de sonido, y otras más trabajadas por la mezcla de varios recursos.

Sobre estas escalas se construirán las armonías (acordes o conjunto de varias notas simultáneas) se crearán diversas melodías y de acuerdo al tipo de instrumentos que tengan, diferentes instrumentaciones y orquestaciones, desde las más simples hasta las más complejas.

## 2.2. *La afinación*

La afinación está estrechamente vinculada a ese ADN, se escoge y decide sonidos determinados por diversas razones de cada cultura y se construyen los instrumentos igualando esos sonidos, también puede darse el caso en el que la construcción del instrumento primario me lleve a descubrir sonidos que luego duplicaré en los demás.

A lo largo de la historia, esta afinación ha tenido varias idas y venidas en la búsqueda del sonido o escala perfecta, Pitágoras encontró sonidos que eran buenos (consonantes) y los que eran malos (disonantes), los griegos en la búsqueda de los diversos modos griegos encontraron hasta cuartos y tercios de tono, los árabes y culturas orientales entre tono y tono tienen alrededor de ocho notas adicionales: microtonos.

Para que lo entiendan mejor, observen un piano, este tiene 12 notas diferentes (entre las blancas y negras), generando la escala cromática de 12 notas que se repite 7 veces, para producir sonidos graves y agudos. Este instrumento se afina de forma temperada, estructura creada por el español Bartolomé Ramos de Pareja, y publicada en su tratado de "Música práctica" de 1482, músico apreciado por Juan Sebastián Bach, quien, basado en los trabajos de él, desarrollará el famoso *Clave bien Temperado* y afirmaría el sistema de afinación que hasta el día de hoy utilizamos: La afinación temperada.

Ahora imagínese que entre cada nota de ese piano hubiera notas intermedias, dos, tres, ocho, esas notas intermedias son las que en música definimos como microtonos, notas subdivididas a un sexto, un cuarto o un tercio de las notas centrales. Este va a ser el elemento de las diversas culturas

antiguas, los griegos, los egipcios, los persas las tuvieron, también los preincas e incas pero incluso van a ser utilizadas después por los compositores españoles en el virreinato del Perú.

En el presente texto utilizare los símbolos (+) y (–) de forma general para definir cuartos, tercios y sextos de tono por debajo o encima de la nota temperada, por ejemplo, MI+ indicara que es un cuarto, tercio o sexto de tono (sin entrar en detalle) por encima de la nota que está entre el MI y el FA (en el piano no existe), en las culturas antiguas o de oriente puede haber hasta 8 notas entre estas dos.

### 2.3. *Los elementos de investigación*

Existen 3 elementos fundamentales para investigar el arte de culturas antiguas, muchas de estas no dejaron escritos y si los dejaron, no se han podido descifrar, la escritura musical como hoy la conocemos es muy nueva, no tiene más de 1000 años, y estas culturas son de 4000 y más años atrás, entonces el primer recurso y el más valioso son los objetos, los instrumentos encontrados, esta es la primera fuente de investigación, pues nos va a dar justamente el ADN de esa cultura, sus escalas, y nos permitirá acercarnos a los principios de construcción de la misma, nos permitirá intuir entre otras cosas hasta qué punto los grupos tocaban al unísono o en polifonía, el color de la música que ejecutaban, sus registros tonales, etc. es la fuente primaria fundamental.

La segunda fuente son los archivos o manuscritos, de existir, el archivo o documento del momento tiene una virtud, no ha sido manipulado, se contrata a un músico para cantar en la misa y no hay más, se pide que toque con determinados instrumentos, que afine de tal forma o que componga determinadas piezas, en el Perú esa fuente fue redactada al estilo notarial español, con mucho detalle, no es solo un inventario, es un detalle de acciones y emociones. Libros de fábrica, manuscritos de partituras, libros cantorales, motetes y demás que aún se conservan principalmente en el Perú de hoy.

La tercera fuente son los cronistas de la época, gente que escribe lo que ve o lo que le cuentan, en el caso del arte, su versión es bastante fidedigna pues no se presta a un interés adicional. En el caso concreto del Perú, de los primeros cronistas, ninguno es músico, no tenían como escribir lo que oían, sin embargo, dejaron referencias importantes, describieron las danzas, instrumentos, ritmos, usos e incluso la polifonía.

Es fundamental destacar que ninguno de los cronistas, ni incas ni españoles, dice que la música inca fuera pentafónica (en España ya se conocía la pentafonía pues ya había comunicación con China). Más adelante explicaré el origen republicano de esa pentafonía que hoy se usa en todo el continente americano erradamente como inca.

## III. EL PERÍODO PREINCAICO

Quizás el más rico y valioso, es evidente que los Incas acostumbrados a conquistar pueblos y adquirir sus elementos culturales, extrajeron de culturas

como la Nazca, Chimú, Huari, Chancay y otras su ADN. De este periodo no existe ninguna referencia escrita, ni archivos, ni crónicas, tan solo instrumentos de diferentes culturas que se han conservado en el tiempo: Chilca (5700-4000 a.C.), Caral (3000-1800 a.C.), Huari (500-1200 d.C.), Chimú (1000-1470 d.C.), Chancay (1200-1470 d.C.), Ichma (900-1450 d.C.), Nazca (100 a.C. – 800 d.C.), entre otras.

Los instrumentos que se han encontrado han conservado sus afinaciones originales, fundamentalmente por su forma de construcción, antaras de cerámica, piedra, hueso e incluso caña, se han encontrado en diversas excavaciones, cercanas a tumbas y sitios de rituales, en Caral se encontraron en una tumba ritual alrededor de 30 flautas.

Solo tuvieron dos tipos, los de viento (antaras, quenas, silbatos, etc.) y los de percusión (tambores, sonajas, bombos, etc.), no descubrieron las cuerdas. En algunos cerámicos y textiles se puede ver su uso, en algunos casos en grupos, para danzas, algunos rituales, no se puede verificar si se utilizaban de forma monofónica (todos tocando lo mismo) o polifónica. Como músico a mí me interesa el ADN musical y existen dos trabajos previos importantes:

En 1939 el musicólogo Andrés Sas publicó en la revista del Museo Nacional del Perú un *Ensayo sobre la música nasca*, un estudio sobre las antaras Nazcas del Museo Nacional de Arqueología de Lima. En este ensayo hay mucha información de tipo arqueológica pero además tiene la primera descripción que conocemos del ADN Nazca. Sas, que era músico, realiza un registro de la afinación de todos los instrumentos, evidentemente al oído, el registro se apoya en la afinación temperada, pero al percibir los microtonos, coloca sobre las notas los símbolos (+) y (-) para indicar que están por debajo o encima de esta afinación.

Por ejemplo, en la antara 32/415 se ve este registro de notas:

MI- SOL#- DO- MI+ FA#+ LA- Sib DO#+ RE# MI+ SOL+ LA- DO- RE

Algo más interesante, dos antaras idénticas que generan un acorde menor con séptima, el 3/6791 y 3/6808:

DO# MI SOL# LA# SI MI FA+ SOL Sib DO RE

El 2012 Anna Gruscynska- Ziolkowska en el libro *Detrás del silencio – La música en la cultura Nasca*, realiza un trabajo similar con antaras Nazcas ubicadas en el sector de Cahuachi, y similarmente a Sas, realiza un registro de la afinación, pero de forma electrónica (solo es el registro sin una búsqueda adicional, pero muy importante).

Igual que Sas registra las afinaciones, pero por el método utilizado nos aproxima con precisión a cuartos, tercios y sextos de tono. Igual que Sas, encuentra dos instrumentos idénticos en la afinación y construcción.

Para facilitar el entendimiento de este texto, todos los valores numéricos los he convertido a notas musicales. Por ejemplo, la antara catalogada en la lámina 11 tiene este registro de notas:

Sib- REb+ FA- LA+ REb- RE+ RE+ FA- FA+ LA- LAb+ REb- RE+

En ambos casos, ambos investigadores encuentran instrumentos con escalas cromáticas, microtonales y con varias notas diferentes, entre 18 y 21, dependiendo del instrumento. Pero no es lo único, aunque mis antecesores no lo observaron, hay varios elementos importantes en la afinación que difieren de los instrumentos posteriores o contemporáneos, de lo que hablaré más adelante.

Dos detalles me llamaron la atención: Que existan instrumentos con escalas idénticas, Ambos investigadores los describen y nos dan sus notas. Es más, si uno revisa con atención todos los instrumentos, estos tienen notas congruentes entre sí, la afinación no es al azar, hay una selección consiente de los sonidos. Sus notas oscilan alrededor de 4 octavas desde el LAb de la octava 2 (grave) hasta el RE# e incluso FA de la octava 6. Algunas notas que corresponderían a nuestra escala actual no se utilizan (el FA# y el SOL# en la octava 4) y aparecen varios microtonos entre MI y SOL, en la cuarta octava los microtonos son más recurrentes, la tendencia es el cromatismo y los tercios y cuartos de tono que obedecen a otra lógica de construcción.

Lo tercero importante y más destacado es que las escalas de los instrumentos no siguen un orden geométrico, lo explico:

Cuando se construye por ejemplo la escala pentafónica china, los diversos sonidos se obtienen por armónicos, empiezo en FA, (en nuestra escala) cinco notas más adelante, está el DO, otras cinco más adelante el SOL y así RE y LA, entonces obtengo 5 notas:

FA DO SOL RE LA (separadas cada una de la anterior por 5 notas).

El resultado es una pentafonía pero con notas muy separadas, entonces el procedimiento es buscar sus notas equivalentes graves o agudas (las octavas) y reordeno mi escala (acerco las notas) obteniendo la escala pentafónica de una antara de hoy en día:

FA SOL LA DO RE (Pentafonía con sonidos reordenados).

Este principio que es por el cual se crea por ejemplo la escala china es completamente diferente al usado por las culturas antiguas en el Perú. El sistema preinca e inca sigue otro principio: aparentemente la afinación se hace por armónicos, pero se conserva su posición, no se duplican notas ni graves ni agudas dejando las notas donde realmente suceden.

Por ejemplo, si obtuvieron un DO arriba, no lo duplican abajo y entonces el uso y el resultado musical se vuelve, permítanme usar la palabra, apasionante, es un mundo que la cultura occidental fue dejando bajo el término de "antiguallas".

La siguiente búsqueda es una especulación mía pero que hasta ahora tiene varias coincidencias. Me inquietó descubrir de donde escogían el primer sonido, está en investigación, pero la imitación de la naturaleza es digamos la primera posibilidad y los registros bajos coinciden por ejemplo con la frecuencia del sonido de un trueno en esta región, puede ser una casualidad, el trueno, el viento, la lluvia, quizás.

Y entonces ¿cómo era su música?, voy a ser ambicioso y voy a pensar que conocieron o descubrieron la polifonía, dos instrumentos o tres tocando al unísono notas diferentes, esto es muy posible.

Con esa escala y esa distribución de notas se pueden generar armonías diferentes que generan otro tipo de armónicos: La armonía dentro del estudio de la música está muy vinculada a los sentidos y emociones, un acorde mayor genera una sensación diferente a uno menor. Dentro de las escalas de estas culturas se pueden construir acordes mayores, aumentados, disminuidos, de séptima mayor, pero además y dado que tiene microtonos, acordes que en nuestro sistema no tienen nombre y generan otro tipo de emoción.

Observemos el primer cuadro con el ADN de algunos instrumentos Nazca descritos por Sas y Gruszczynska. Los signos (+) y (-) son microtonos por encima o debajo de la nota temperada.

Antaras Nazca				
Estudio Andrés Sas				
Catálogo	Octava 3	Octava 4	Octava 5	Octava 6
3/6776		DO- MI- LAb Sib+	REb- Mib- FA SOL LA Sib+	DO-
3/6791 3/6808		DO Mib SOL LA Sib	Mib FAb+ SOLb Sib	DOb REb
3/6792	LAB	DO+ FA- SOLb LA+ Sib- SI-	RE Mib SOLb SOL Sib SI	
32/416	LAB	REb- FA- LAb+ Sib-	RE+ Mib+ SOL	DO REb MI MI+

Antaras Nazca				
Estudio Anna Gruszczynska - Ziolkowska				
Catálogo	Octava 2	Octava 3	Octava 4	Octava 5
Antara 22		RE+ SOLb- SOL+ SI+	Mib- SOLb LAb-	DO RE+ Mib- FA+
Antara 1	LA+	DO- Mib- FA+ Sib+	DO Mib- SOLb SOL- SI+	DO-
Antara 8	LAB SI+	MI+ SOL+ LAb+ SI- SI+	MI+ SOL+ LAb+ Sib+	
Antara 9	LAB- SI+	MI- SOL- LAb- SI SI+	MI- SOL+ LAb+ LA+	DO+

Sas trabajó con 27 instrumentos y Gruszczynska- Ziolkowska con 22. Percibió algo adicional. la congruencia entre las notas y similitud en los diversos instrumentos. Es evidente que estas notas no eran una casualidad ni resultaban del azar, se seleccionaban y duplicaban en instrumentos similares.

Posiblemente porque además del interés lineal, también existía otro de tipo armónico.

En los dos métodos de trabajo obtuvieron resultados similares, obsérvese en el trabajo de Sas las antaras 3/6791 y 3/6808 son idénticas, algo parecido sucede con las antaras 8 y 9 también similares.

Estos trabajos por las tendencias de las notas y la repetición de las mismas en diferentes instrumentos me han permitido reconstruir el ADN Musical Nazca:

Octava 2: LAb- LA- Sib- Sib SI SI+

Octava 3: DO DO# RE- RE RE+ RE# MI FA SOL SOL+ LA SI SI+

Octava 4: DO DO+ RE RE+ RE# RE#+ MI MI+ FA FA+ FA# SOL

SOL# SOL#+ LA LA+ SI

Octava 5: DO- DO DO+ RE+ Mib- FA+

Si a este grupo le retiramos las notas que se duplican por octavas tendremos una escala de entre 18 y 21 notas, incluso 23 si se consideran los sonidos agudos. De acuerdo con los estudios microtonales actuales esto es completamente posible, real y está vinculado a las escalas de todas las culturas antiguas bajo un principio de afinación diferente, en el caso Nazca aparentemente por armónicos.

Todas las escalas de los instrumentos nazcas están desarrolladas en mi canal de YouTube bajo el nombre de "La música de la cultura Nazca". La revisión de escalas de instrumentos de otras culturas preincas como Caral, Ichma, Moche, Chimú nos llevan a resultados similares a los de Nazca. Sin embargo, de este periodo no hay cronistas ni archivos, entonces necesitamos viajar al periodo inca.

#### **IV. LOS INCAS**

Los incas fueron una cultura de conquistadores y, por decirlo de alguna manera, de recopiladores de cultura, su sistema de conquista convertía a la nobleza del pueblo conquistado en su servidumbre de confianza y perpetua asignándoles labores como sirvientes, maestros o funcionarios especializados.

En el mundo del arte y concretamente la música es donde podemos evidenciar este hecho, los instrumentos preincas, de culturas que en un comienzo fueron rivales incas, pasarán como modelos a esta cultura, el ADN preinca va a pasar casi intactamente a este imperio.

La ventaja del estudio de los incas es que, aunque no existen partituras, los cronistas los conocieron y los descendientes incas siguieron usando estas escalas durante el virreinato. Los archivos musicales del periodo virreinal tienen una gran cantidad de obras anónimas, no de los maestros españoles, sino con bastante certeza de los discípulos y maestros incas que no colocaban o no tenían permitido colocar sus nombres.

Los instrumentos musicales incas encontrados son en muchos casos una copia más ornamentada de los instrumentos de las culturas que los antecedieron, igual, son instrumentos de viento y percusión, existen antaras de piedra, trompetas de cerámica y otros con características singulares, la afinación sigue el mismo principio, no es para nada pentafónica y por el contrario es microtonal y cromática, todo lo opuesto a la pentafonía, igual que sus antecesores, no ordenan la escala, sino que la dejan en función a la construcción por armónicos, es evidente que este es el principio de fabricación.

Por ejemplo, para una antara, se escoge el tubo más largo al que se le da un sonido primario, el sonido de este tubo genera los armónicos (sonidos adicionales que salen al emitir el primer sonido) y van a ser la base para el diseño del segundo tubo y los de este para el tercero y así sucesivamente, en algunos casos, por alguna razón que falta estudiar, se fuerza ese registro, pero el principio de escala es la armónica.

La obtención de los microtonos es la consecuencia de la búsqueda de un sonido, digámoslo así, “más puro”. Si yo afinó un tubo y luego busco su octava, para obtener un sonido más suave la rebajaré obteniendo el sexto de tono, al continuar la afinación con este principio iré obteniendo mayor cantidad de microtonos.

Del periodo inca no hay cronistas del momento, sin embargo con la llegada de España y la escritura obtenemos los primeros datos relevantes. El Inca Garcilaso de la Vega es el que más detalla sobre los usos, momentos, instrumentación e incluso ritmo y consonancia, Garcilaso describiendo una de las danzas de victoria inca nos describe un tiempo asimétrico,

Métrico, 2 2 2 2, (todo igual); Asimétrico 2 1 2 1

En el Códice de Compañón de 1782, en la “Tonada para cantar Llamadase la Selosa”, sucede el mismo fenómeno, 3 2 3 2 3 etc. Dentro de nuestro sistema de escritura musical contemporánea, esto sería completamente normal, pero en la escritura del siglo XVI no se contemplaba esa posibilidad de cambio rítmico. Se puede ver mi trabajo sobre la Música del Códice de Martínez Compañón.

Garcilaso también menciona que los incas conocían las quintas y las cuartas, por tanto nos hace referencia de que por lo menos se tocaba a dúo y el concepto de cuarta era similar al modelo español, menciona que los tambores se usaban para momentos funerarios y que las trompetas para victorias.

Los esposos D'Harcourt en 1925 realizaron un trabajo de investigación: *La música de los Incas y sus supervivencias*. en el que describen los diversos instrumentos, danzas, rituales y costumbres con muy buen detalle, mostrando diversos instrumentos incas que tampoco son pentafónicos. Sin embargo, van a afirmar erróneamente en función a lo que oyen en 1925 que esa es la escala inca, más adelante explicaré el origen de este error.

Los D'Harcourt parten de un principio que limita sus conclusiones: Consideran que todas las notas que no están dentro de la escala temperada de 1750 son errores y las ajustan a esa escala, ellos no observaron el microtonalismo ni revisaron los manuscritos del periodo virreinal. Terminan por afirmar que lo que encuentran en su expedición por los Andes en 1925 es lo que sucedía en el continente 1000 años atrás. Ellos van a ser parte del grupo que va a apoyar la teoría de José Castro del que hablaré más adelante.

Algunos de los instrumentos que estudian (sin considerar los microtonos y corrigiéndolos al sistema temperado) tienen estas escalas:

FA SOL LA Sib DO RE Mib FA

MI FA# SOL LA RE DO# FA LA

Que por supuesto no son escalas pentafónicas e incluso son cromáticas. Gracias al apoyo de Gonzalo Rodríguez pude acceder a tres replicas idénticas de 3 quenás incas que se encuentran en el museo de Berlín. Estas son sus escalas:

Quena VA45310: DO##+ MI+ FA#- LA- DO- RE- RE##+ FA##+

Quena VA44418: RE+ FA+ LA- SI+ RE+ FA- SOL##+ SI+

Quena Samaca: SOL##+ SI+ DO##+ MI- SOL+ LA##+ RE+

Observemos, igual a lo que sucedía en el preincanato, estos instrumentos no se reordenan, se mantiene una secuencia (una escala) con un orden irregular, al comienzo separado por largas distancias que se juntan en las notas más agudas. La tendencia en todos los casos es la misma y las notas recurrentes coinciden con las de las escalas preincas.

Igual que con la cultura preinca no tengo o no he podido descifrar algún sistema de escritura o notación musical, posiblemente pasaba de generación en generación de forma auditiva, pero toda esta información va a llegar a nosotros a través de los cronistas y del momento en que las dos culturas se encuentren.

## **V. LA LLEGADA DE ESPAÑA, INTEGRACIÓN DE CULTURAS**

La llegada de España es sin duda alguna en el mundo de la música en el continente americano un momento especial, con seguridad los Incas oyeron por primera vez en su vida un canto gregoriano al segundo día de la llegada de Pizarro al Cuzco cuando se celebró una misa en la plaza central, el inicio del barroco en el reino del Perú.

### *5.1. El sistema de música que llegó de España*

En 1532 España tenía por lo menos dos elementos en su música, por un lado toda la descendencia del periodo en el que habían estado bajo el dominio de los moros y por tanto recursos microtonales que hasta el día de hoy conservan en su música y por otro, un sistema de afinación diferente al de los

incas y diferente al actual, se afinaba con el sistema mesotónico (3era justa, hoy en día la afinación gira alrededor de la 5ta justa y esto tiene que ver con la oscilación de las cuerdas o vientos al sonar juntos).

Además, trajeron instrumentos casi al día siguiente de su llegada, en 1542 la Catedral del Cuzco ya contaba con un órgano a tubos: los incas por vez primera veían las cuerdas y los instrumentos de arco frotado (violines), con seguridad se maravillaron con las cuerdas y el órgano a tubos, (para ellos una antara volteada que lograba gran sonido con un solo ejecutante), también trajeron el sistema de escritura musical y por ultimo estructuras musicales más elaboradas que los incas adoptarían muy rápidamente.

## 5.2. La conexión

Para los primeros cronistas, existe una determinación general respecto de la música que oían de los incas, “era agradable al oído”, esto es importante entender desde el mundo de la música, era agradable porque tenía elementos similares, la escala inca incluía dentro de ella los sonidos de la escala española pero los tenía ordenados de forma diferente, la escala inca contaba con mucho más notas que la escala española pero eran parte de la música que en España aún se escuchaba proveniente de oriente. Ningún cronista menciona haber oído una pentafonía por parte de los incas y era como hasta ahora, muy fácil de identificar.

España llegó con una meta formativa, es relevante un acta del Primer Libro del Cabildo de Cuzco de 1580 en el que se despide al músico Pedro Serrano por sus malos oficios en la labor de enseñanza en la Catedral del Cuzco, pero al mismo tiempo se describe el trabajo para el que fue contratado: enseñar a los hijos de los yanaconas a cantar, tocar instrumentos y componer (el detalle de este documento se encuentra en mi artículo sobre la *música inca en el periodo de Felipe II*).

No existe ningún documento en el que se haya prohibido la música ni mucho menos, el interés por la buena convivencia prevaleció, incluso cuando se dio la extirpación de idolatrías y la iglesia adopto la música dentro del culto sacro. Esto se demuestra con las variadas partituras de este periodo.

Diversas actas del Libro del Cabildo del Cuzco y diversos Libros de Fábrica de la región de Cuzco y Puno mencionan la participación de músicos de naturaleza española e inca, se dice que los tres mejores flautistas de la Catedral eran indios, y entre los organistas de la Catedral del Cuzco y los diversos pueblos que rodean a esta ciudad encontramos apellidos que vienen de los dos lados del mundo, Roca, Gallegos, Ponce de León, Pancorbo, Araujo, Montesinos, Yaque, etc.

Con seguridad ambas culturas mostraron y sacaron lo mejor de cada una, es imposible suponer que haya habido un músico inca al que no le interesaran los instrumentos de cuerda cuando vemos la cantidad de manuscritos escritos para Arpa o un músico español al que no le interesara la escala inca. Músicos como Torrejón las utilizaron en sus obras.

## VI. EL VIRREINATO

Este periodo es uno de los más importantes musicalmente en la historia de Perú y España, y está documentado, la producción musical, la técnica y complejidad de las obras son la demostración del nivel artístico que lograron ambas culturas. En el Perú se conservan dos de los archivos más importantes del mundo, el Archivo del Seminario San Antonio Abad del Cuzco con obras que vienen del siglo XVI al XVIII e incluso XIX y el Archivo de la Catedral de Lima que cuenta con obras escritas sobre todo en el siglo XVIII. A esto hay que añadir las obras que se encuentran principalmente en conventos.

Los documentos son valiosos en muchos sentidos:

1) Son la referencia de la evolución musical en el continente americano, desde la escritura neumática en cantorales y otros textos hasta la escritura contemporánea pasando por el periodo de escritura mensural (que es lo que predomina en los archivos).

2) Los manuscritos revelan el proceso de afinación, desde el incaico, el mesotónico español y luego el temperado. En el Magníficat de Araujo a 3 coros y 11 voces (AMSSAAC - 831) aparece la indicación “afinar por cuartas y tocar por clarín”. Con lo que podemos entender que antes la afinación no se realizaba de este modo, sino por terceras (es el paso del sistema mesotónico al temperado). En la *Lamentación de Jueves a 4* (AMSSAAC – 764) aparece otra indicación vinculada a la afinación:

*a 4 porque la mi o por un punto más alto suena mudo pa capones, por un punto bajo es mejor*

3) Revelan la cantidad de ceremonias, oficios e incluso estilo de vida a través de la música y los textos que en ella se escriben.

4) Muestra la conexión entre lo inca y lo virreinal, la comunión entre ambas culturas, como los incas adoptaron el sistema que llegó de España y como los españoles utilizaron como recurso los elementos de la escala inca.

5) Describen la instrumentación regular utilizada en Catedrales y otros recintos religiosos, las partituras están diseñadas para voces masculinas (triples, altos, tenores y bajos) e instrumentadas regularmente para violín, bajón, arpa y/u órgano, sin embargo, los conventos de monjas también tienen estos manuscritos, seguramente para una conformación o adaptación femenina. El Convento de Santa Catalina de Cuzco conserva las obras del maestro de Capilla de Jaén y Málaga, Francisco Guerrero (1528-1599). Similarmente en el legajo 103 del *Protocolo notarial de Flores Bastidas* el mismo convento en 1654 contrata al maestro Juan de Pancorbo para dar clases de música a las monjas.

6) Exhiben la complejidad de escritura, contrapunto y polifonía en los reinos del Perú, encontramos obras para solistas, uno y hasta siete coros simultáneos, solamente imaginar la dimensión y observar las partituras nos obligan a tener un gran aprecio y respeto por este periodo.

Se sabe que los dos archivos centrales del virreinato estaban en Lima y Cuzco y desde ahí los manuscritos viajaban y retornaban para diversas presentaciones a Quito, Rio de la Plata, Cocharcas, etc. Durante el virreinato la casa era grande, cuando llegó la independencia, la casa se dividió y los manuscritos quedaron dispersos y en muchos casos separados e incompletos (hoy ya son patrimonio de cada país).

Tanto en el archivo de Cuzco como en el de Lima predominan las obras de tipo sacro, Misas, Salmos, Pasiones, Lamentaciones, Misas de Réquiem, una gran cantidad de villancicos y por supuesto también las de tipo profano, cantadas humanas, motetes, operas, obras teatrales musicalizadas, en fin.

El archivo de Cuzco conserva alrededor de 500 obras de las cuales tienen fácil restauración y transcripción alrededor de 400, (apenas se conocen alrededor de 40 de estas obras), el mayor interés han sido los villancicos, pero las obras que traen mayor información son las sacras. En algunos casos tan solo queda el nombre de la obra o fragmentos de las partes. Es importante observar en estos manuscritos las contiendas entre los cantantes para estrenar sobre todo la música sacra, salmos principalmente, Anaya, Cornejo, Jara, Hinojosa, Baca, Guzmán, Villalba, son algunos de los tiples y altos que van a luchar por ser los solistas.

Mi investigación va por el lado sonoro, veamos lo que sucedió en el tiempo

### 6.1. *Afinación*

Al iniciar este artículo hable sobre el ADN de cada cultura, los incas con su escala de 20 notas microtonales y cromáticas, los españoles con la escala mesotónica de 12 notas (en realidad se pueden usar 10) de compleja afinación y limitada modulación.

El año 2007 tuve el encargo de catalogar las obras musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco, este es un catálogo muy detallado, quizás el primero que cuenta con 42 campos de búsqueda. Durante el proceso había una pregunta exterior que venía de forma recurrente “¿existen pentafonías en esas partituras?”, y por supuesto, no existe ninguna porque los incas no la conocieron y los españoles no la utilizaron.

Hace algunos años, después de oír afinaciones de diversas comunidades y haber revisado las afinaciones de los instrumentos preincas e incas me volví a hacer la misma pregunta, ya no buscando pentafonías, sino las escalas que había encontrado y la respuesta fue afirmativa. Las escalas incas están en los manuscritos virreinales, e incluso en instrumentos que llegaron de España como ya detallaré.

Los incas aprendieron el sistema de escritura europeo, entendieron la estructura musical y desarrollaron el contrapunto con la misma destreza que los maestros españoles, pero dado que tenían en su ADN la otra escala (la inca), la incluyeron en las obras que compusieron, pero esto no es lo único interesante, sino que maestros como Torrejón o Araujo, también usaron la escala inca y sus elementos microtonales como recurso compositivo, El Nisi Dominus de Torrejón, o Al Certamen de Amores de autor Anónimo, o partituras

de Pancorbo conservan estos elementos y los incluyen en una escritura que no se los permite.

Aquí es fundamental entender un problema adicional, la evolución de la escritura musical. Las primeras obras del archivo están escritas sin compases, con tiempos perfectos e imperfectos, las del siguiente periodo tienen compases, pero en ningún caso la escritura musical que venía de occidente contemplaba la posibilidad de escribir un cuarto de tono por encima o por debajo de la nota y entonces para lograr esto se va a recurrir al uso de forma singular de bemoles y sostenidos.

En nuestra escritura musical contemporánea entre SI y DO no existe ninguna nota, si yo encuentro una partitura que tiene SI SI# DO consecutivamente es señal o de que no saben escribir música o que me están indicando algo más. Si este aparente error se reproduce en varias partituras, no es un error, sino un modelo, estoy indicando la presencia de una nota intermedia entre SI y DO, ese microtono que corresponde a la escala inca. La fuente es el Archivo Musical del Seminario San Antonio Abad del Cuzco (AMSSAAC)

AMSSAAC – 3027 Al Certamen de amores, Anónimo 1752: Compas 54:

**DO SI# DO Sib DO Sib SI#**

AMSSAAC – 603 Nisi Dominus, Torrejón 1740: Compas 61: **FA# MI# FA#**

AMSSAAC – 603 Nisi Dominus, Torrejón 1740: Compas 152: **DO Sib+ SI**

AMSSAAC – 1135 Dixit Dominus, anónimo: SI LA SI **FA# SOLb**

AMSSAAC – 1827 Pancorbo: SOL LA SI **DOb SI#** SI DO

Podría ser una coincidencia, pero son demasiadas partituras con esta coincidencia que no es necesariamente el uso del sostenido o bemol (# o b) en equivalencia del becuadro contemporáneo. Siempre se ha hecho lo más sencillo, asumir que son errores de escritura y resolverlo con el sistema moderno forzando una afinación temperada.

Cuando transcribí “Quando el bien que adoro” de Torrejón me encontré con varias disonancias. Pero estas disonancias suenan disonantes en nuestro sistema de afinación, en la afinación mesotónica o incluso inca, suenan bien, son agradables al oído.

Algo más complejo de demostrar es la línea melódica, una vez construida la escala (el ADN) este puede ser utilizado de diversas formas, si conociéramos las melodías incas podríamos reconocerlas dentro de la partitura, pero estas están perdidas, aun cuando he encontrado coincidencias, para mí no son suficiente evidencia.

El archivo de Cuzco cuanta con alrededor de 3700 imágenes, ¿en cuál buscar?, para los incas los actos funerarios eran solemnes y para los españoles también, y es justamente en estas partituras donde he encontrado estas coincidencias.

## VII. LOS ÓRGANOS TUBULARES

La búsqueda y los hallazgos me llevaron a los instrumentos españoles, soy organista y organero. El 2024 me propuse hacer la limpieza del órgano de Huaru en Cuzco y aprovechar de ello para hacer el registro de las afinaciones (es un órgano interesante pues no había sido manipulado con anterioridad), por supuesto encontré las cornetas completamente españolas con la afinación mesotónica que yo esperaba, pero algunos juegos contenían notas de la escala inca. Quizás una casualidad.

Era necesario verificarlo, el 2025 se me permitió el acceso al órgano de San Jerónimo, también en Cuzco y realice el mismo trabajo, un registro de las afinaciones, encontrando el mismo principio de Huaru, elementos de la escala inca, el ADN inca dentro de algunos juegos del órgano español. Los órganos con los años pueden desafinarse, pero si han sido construidos con el mismo material, la desafinación será homogénea y la proporción entre las notas no cambiará significativamente.

El siguiente cuadro es comparativo, en el lado izquierdo están las notas de la escala en mayúsculas, los sostenidos en negrita y los cuartos de todo encima o debajo en minúsculas, al lado de estos símbolos están las frecuencias de vibración de cada nota en Hertz, los siguientes dos cuadros a la derecha son las notas recurrentes en instrumentos nazcas e incas, después están algunos de los juegos (donde se encuentra con mayor frecuencia la congruencia) de los órganos de Huaru y San Jerónimo. En este último caso he incluido las frecuencias con un margen de error hacia las notas, sin embargo, dado que tienen el valor exacto, el lector podrá con seguridad hallar mayores conclusiones.

Para el caso solo estoy considerando las octavas 3, 4 y 5 que coinciden con los instrumentos de viento. Podemos observar en los dos órganos y en varios juegos la aparición de esos cuartos de tono en una clara distancia intermedia entre las dos notas temperadas.

No he incluido las cornetas pues estas son evidentemente españolas, tampoco el plenum o lleno, que se obtiene de la unión de varios juegos, sin embargo, dada la afinación de los juegos que intervienen, también obtendremos resultados diferentes.

El órgano es un instrumento de mayores dimensiones a las antaras, cuenta con más registros y mayor amplitud, sin embargo, en la sección en la que la afinación coincide con las antaras o quenas también encontramos afinación microtonal. Si seguimos el principio que llego de Europa en la duplicación por octavas obtendremos varias notas adicionales.

## Octava 3

Afinación Temperada		Escalas Nazca e Inca		Órgano de Huaro en Hz			Órgano de San Jerónimo en Hz	
Nota	Frec. Hz	Nazca	Inca	Tapada	Quinta	Octavín	Tapada	Quinta
DO	130.8	x						
DO#	138.6	x	x					
re-		x						
RE	146.8	x	x					
re+		x						
RE#	155.6	x		157				
MI	164.8	x	x					
FA	174.6	x		170			170.8	
FA#	185		x	184				
SOL	196	x	x	195				
sol+		x						
SOL#	207.7		x	207			204	
LA	220	x	x					
la+				228			225	
LA#	233.8							
si-				237		238		238
SI	246.9	x	x				242.4	
si+		x					251	
DO	261.6	x					264.8	

## Octava 4

Afinación Temperada		Escalas Nazca e Inca		Órgano de Huaro en Hz			Órgano de San Jerónimo en Hz	
Nota	Frec. Hz	Nazca	Inca	Tapada	Quinta	Octavín	Tapada	Quinta
do+		x				268		
DO#	277.2		x		278	276	274	
RE	293.7	x	x					
re+		x				300	302.6	303
RE#	311.1	x					315	
mi-		x	x		320	319		
MI	329.6	x						329
mi+		x				334		
FA	349.2	x	x		351	349	347.4	
fa+		x				358	363	359.7
FA#	370	x						
sol-						386	382	
SOL	392	x	x					
sol+			x		402	402		
SOL#	415.3	x				414		
la-		x	x		431	424	442	444
LA	440	x	x		427		447	
la+		x				448		
LA#	466.2	x				467	460	
si-						478	486	
SI	493.9	x	x		494	480		
si+			x		503			510

Por supuesto, incitan a varias interrogantes no resueltas. Es obvio que las notas de la escala inca están incluidas dentro del órgano español, en las pruebas sonoras los resultados, armónicamente suenan bien, abren un campo mayor para la armonía y en conjunto con antaras incas son agradables al oído, pero es una completa incógnita en este momento su uso en el virreinato. ¿Sería posible que parte de la liturgia tenga elementos de la música inca?

Hasta hoy en día, comunidades que no han sido afectadas por el exterior utilizan en su música estas escalas microtonales y cromáticas, aún hoy en algunas misas en quechua y aymara se canta con microtonos.

### Octava 5

DO	523.3				525	525.1	
do+				532		542.3	
DO#	554.4				552		
re-				566		573.9	
RE	587.3	x			590		
re+		x		600			
RE#	622.3	x		628	618		
mi-				641 639			
MI	659.3				652	657.4	
mi+				663	672	667.7	674
FA	698.5	x		694 700	702		
Fa+					722	708	715
FA#	740			745		740.8	754
SOL	784				782 789	783	784
sol+				796	796 803		
SOL#	830.6					836.4	830
sol#+				842			
la-		x	x	861			
LA	880						
la+				890	887	903	902
LA#	932.3				930		
Si-				954			945
SI	987.8					963	
si+			x	999			1012

Pero si esto funcionó durante el incanato, preincanato y virreinato, ¿por qué desapareció en la República?

### VIII. QUÉ SUCEDIÓ DESPUÉS

Si todo esto fue tan importante durante por lo menos mil años (entre lo preinca, inca y virreinal), si trascendió por encima de la afinación temperada de mediados del 1700 ¿por qué desapareció en la República?

Cuando Bolívar intentó imponer la independencia en el Perú se encontró con la rebeldía de los peruanos que no deseaban la independencia, este hecho es tan singular que el propio San Martín al llegar a Lima, dos días antes de

proclamar la independencia y al encontrar un pueblo poco interesado en la misma, realiza una encuesta para ver si los peruanos querían ser independizados (por supuesto la realiza en Lima donde no gobernaban los alféreces reales incas). Bolívar unos años después llegará a Cuzco, anulando los cargos reales de los alféreces incas y expropiando sus propiedades, sin que esto resuelva el problema de fondo.

Surgió un pensamiento, “había que desculturizarse de España”, muchos pensadores de la independencia impulsaron el movimiento sin darse cuenta de la consecuencia. En ese momento ambas culturas, la española y la inca ya estaban integradas, con imperfecciones, pero integradas, al desarticular una, desarticulaban a la otra.

Una de las víctimas fue la música, la afinación temperada empezaba a predominar y las antiguas escalas pasaban al olvido, pero no se extinguieron, el microtonalismo como recurso y la armonía de aquella época predominaba sobre todo en recintos religiosos, el contrapunto seguía siendo la matriz de la composición. Lo inca se perdió entre lo español que se evitaba. Los recintos sagrados fueron saqueados (esto se puede verificar en los inventarios de los Libros de Fábrica antes y después de la independencia) y las partituras olvidadas. Los archivos se guardaron durante casi 150 años y empezó a buscarse una nueva identidad. Aun cuando los peruanos eran producto de ese mestizaje de 300 años ya no eran incas (les quitaron sus raíces) y tampoco españoles (no podían ser) y en ese periodo híbrido es que va a aparecer a fines del 1800 un nuevo ADN, producto de la imaginación de un hombre y su capacidad de promoción. Lo que sigue es el cuento de la Pentafonía.

## **IX. EL CUENTO DE LA PENTAFONÍA INCA**

El origen de esta escala es entre triste y ameno, fue un músico cuzqueño, José Castro que en 1897 tuvo una “visión” como el mismo lo describe descubriendo que las notas negras del piano son las notas de la escala inca (por cierto, el piano, inventado por Cristofori hacia el 1500, ya estaba afinado de forma temperada). Es importante conocer esta historia que ha dado origen a 130 años de pentafonía americana con obras interesantes, pero no incas.

A comienzos del 1900 el Perú vivía en un estado híbrido, no podían ser españoles y no sabían cómo era la cultura inca, nadie había visto los archivos ni los había estudiado, dado que la afinación temperada empezó a tener auge, todo aquello que no sonará así se consideraba de menor calidad. Buscaban una identidad propia que debido a los movimientos andinistas e indigenistas de la época rechazaban el mestizaje y al mismo tiempo despreciaba lo que viniera de las comunidades foráneas a las urbes.

José Castro, un músico de ese periodo es el ejemplo de ese desagrado por lo inca y al mismo tiempo el creador de esta incoherencia. En 1897, en un artículo bajo el título de “Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú” José Castro describe su descubrimiento: él había dirigido la obra Ollantay que incluía tres piezas compuestas por otros cusqueños de la época, Dos yaravíes reconstruidos por Rafael Paredes y Marcelino Ponce de León y

una Cachua de Manuel Moned y entonces tuvo un descubrimiento que vale la pena conocer:

“Devino entonces un suceso bastante extraño a primera vista, una sorpresa de alta novedad: el desenvolvimiento de las tres citadas melodías exclusivamente en las teclas negras del pianoforte: es decir que los tres casos eran referibles a registros de solo cinco notas. Tal coincidencia no podía ser más sugestiva: tres casos similares que se presentaban como al azar, rindiendo el mismo fenómeno ya constituían estímulo e interés - ¿un sistema pentafónico?”

Castro nunca tuvo acceso a los manuscritos, en el 1900 nadie sabía que estaban guardados e incluso cuando encontró una antara inca que le daba estas notas (las de un acorde de Novena menor: LA DO MI SOL SIb), lo consideró una anomalía. Su visión era más importante que lo tangible.

Acababa de descubrir la escala inca casi de un sueño, sin ninguna evidencia. El artículo es largo, pero vale la pena leerlo. El sustento incluso se apoya en la lira cuatricordial de Mercurio y otras argumentaciones más mitológicas que técnicas. Gira alrededor de un piano que los incas no conocieron y una afinación que ni incas ni españoles usaron, la afinación temperada es de 1480.

Él inventa una escala para hacer comercial una cultura que desprecia, leamos lo que pensaba de los incas:

“... no alcanzaron niveles de altura en punto de Bellas Artes... Pintura de brocha sin sentido de línea ni de color; escultura deforme, a veces monstruosa y en gran parte pornográfica; danzas más o menos grotescas; cantos de primitiva sencillez y de cerrada uniformidad... eran incompetentes para discernir sobre la estructura del Arte Musical...”

Unos años después otro músico cuzqueño, Leandro Alviña Miranda, afirma que la escala de Castro es la verdadera escala inca y descubre los modos dentro de esa escala, algo que van a seguir incluso musicólogos de hoy en día. Su descubrimiento se basa en San Gregorio cuando creo los modos eclesiásticos en el siglo V, entonces dependiendo de dónde se empiece la escala tendré un modo diferente, si lo anterior era incoherente, esto es inconsistente.

Los incas no conocieron ni el piano, ni la afinación temperada ni a San Gregorio, ni la escala pentafónica, ni la forma de construir instrumentos reorganizándolos por octavas.

Posteriormente unos años después Daniel Alomias Robles, un reconocido compositor peruano, va a afirmar el descubrimiento de José Castro y con esto sustentar la pentafonía en todo el continente. A esa pentafonía se le va a incluir una armonía completamente europea (la tónica, su relativa y sus dos dominantes) generando una escala no de 5, sino de 8 notas y así van a surgir los diferentes ritmos y danzas del folklor republicano, algunos valiosos, pero no incaicos.

Escala: fa sol la do re

Armonía: F C7 Dm A7

El trabajo de los D'Harcourt se apoyó en el descubrimiento de Castro y en diferentes danzas y cantos que encontraron en los andes a los que forzaron a la afinación temperada.

Se despreció la música que llegaba de las comunidades y que conservaba las notas de la escala inca y española y todo el continente empezó a crear música "auténtica" basados en esa escala, incluso cuando se encontraron los archivos alrededor de 1950, se los instrumento y se les dio los elementos de aquel folklor, instrumentaciones excesivas, percusión que no aparece en ningún manuscrito y otros experimentos.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Arzobispal del Cuzco, *Archivo Musical del Seminario San Antonio Abad del Cuzco*. Siglos XVI al XVIII
- ARROSPIDE, C., y HOLZMANN, R., *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. Lima 1948
- CAMPOS, J., "La música en el virreinato de Perú en la época de Felipe II (1556-1594)". en *El Perú en la época de Felipe II*, Instituto Escorialense de Investigaciones Artísticas e Históricas, N° 47, Madrid 2014.
- CASTRO, J., "Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú", en *Boletín Latino-Americano de Música*, Vol. IV (1938) 835-848. Primera publicación junio de 1897.
- CERONE, P., *El Melopeo y el Maestro, música theorica y práctica*, Juan bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores. Napoles 1613
- D'HARCOURT, R. y M., *La música de los Incas y su supervivencia*, Occidental Petroleum Corporation of Perú, 1990. Primera edición, Paris 1925.
- GRUSZCZYNSKA-ZIOLKOWSKA, A., *Detrás del silencio, la música en la cultura Nasca*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2012.
- SAS, A., "Ensayo sobre la música Nasca", en *Revista del Museo Nacional*. Tomo VII - N°8 (1939).
- ZIGNAIGO, I., *Catálogo de los Archivos Musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco*. Proyecto Mensurabilis. Cuzco 2016
- ZIGNAIGO, I., *La Música del Códice de Martínez Compañón*, Proyecto Mensurabilis. Cuzco 2026

- ZIGNAIGO, I., *Hanacpachap cussicuinin*. Estudio y Transcripción. Proyecto Mensurabilis. Cuzco 2026