

«Año de los Censos Nacionales»

Escuela Nacional de Música



DONACION

«El Empleo del Pinkullo en la Nueva
Educación Musical Peruana»

Tesis para optar el Título de
PROFESOR DE EDUCACION MUSICAL

Juan Ignacio Mayorga Infante

LIMA · PERU

1972

Conservatorio Nacional de Música BIBLIOTECA
Libro N.º.....
Clas. N.º.....
Fecha.....

DEDICATORIA

DEDICO EL PRESENTE TRABAJO,
A LA MEMORIA DE MI ADORADA MADRE;
Y EN GRATITUD A MI ESPOSA
Y MIS QUERIDOS HIJOS



I N D I C E

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION	5
CAPITULO I : <u>LA FLAUTA A TRAVES DE LA HISTORIA</u>	7
1.1. Orígenes de la Flauta	7
1.2. La Flauta en la Edad Antigua	10
1.3. La Flauta en la Edad Media	20
1.4. La Flauta en el Renacimiento	25
1.5. Edad Moderna	28
1.5.1. En el Barroco	28
1.5.2. En la Epoca Clásica	35
1.5.3. En la Epoca Romántica	37
1.5.4. En la Epoca Contemporánea	40
1.6. Los <u>Instrumentos</u> de Vientos Típicos del Perú	42
1.6.1. Epoca Pre-Colombina	47
1.6.2. Epoca Incaica	50
1.6.3. Epoca Colonial	66
1.6.4. Epoca Republicana	71
1.7. Las Flautas en el Perú	73



Pág.

CAPITULO II : <u>EL PINKULLO COMO MATERIAL DIDACTICO</u> <u>EN LA EDUCACION MUSICAL DEL NIÑO PE-</u> <u>RUANO</u>	78
2.1. Interés de los Niños por Interpretar un Instrumento de Viento	78
2.2. Instrumentos de Viento Típicos de fácil ejecución	79
2.3. Metodología a seguir en el aprendizaje del Pinkullo	82
CAPITULO III : <u>EMPLEO DEL PINKULLO Y LA FLAUTA DUL-</u> <u>CE EN LA ETAPA PRE-ESCOLAR Y ESCOLAR</u> <u>DE LA EDUCACION MUSICAL PERUANA</u>	88
3.1. Prácticas realizadas en diversos Centros Educativos	88
3.2. Repertorio que puede ser utilizado por el Pinkullo y la Flauta Dulce, con melodías tradicionales y algunas creaciones	91
3.3. Sugerencias para la adquisición y fabrica ción del Pinkullo	92
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFIA	99

INTRODUCCION

Mi experiencia docente obtenida en diversos centros educativos me permite afirmar que los peruanos tenemos un instrumento de aliento que, de encontrársele una metodología apropiada, puede mejorar positivamente la educación musical en el Perú. Considero que esta tarea es de impostergable realización, ya que coincide con el espíritu de la Nueva Ley de Educación que acaba de aprobarse; es por esta razón que pongo a consideración de las autoridades interesadas en este aspecto de la educación, como también a la de mis colegas, los maestros de música, que tienen la enorme responsabilidad de inculcar a nuestros niños el amor por el arte desde sus primeros años. Pongo pues a consideración de Uds. este modesto trabajo, que sólo pretende comunicar los resultados de mi experiencia, como Profesor de Música y mi interés por el conocimiento de los instrumentos de aliento especialmente por aquellos que han tenido su origen en el Perú.

En la Moderna Pedagogía Musical puede apreciarse que, desde hace mucho tiempo, los países que han obtenido los mejores resultados en este campo tales como Alemania, Inglaterra, Suiza, Estados Unidos, etc., han utilizado un instrumento de aliento de fácil ejecución llamado Flauta Dul

ce. Desde mi niñez en mi ciudad natal, Ayacucho, me he visuto familiarizado con un instrumento peruano, muy semejante al antes mencionado, que generalmente se le conoce con el nombre de PINKULLO.

Dada la asombrosa semejanza con la Flauta Dulce y sobre todo su bajo costo y facilidad de adquisición o, de ser necesario, su fácil fabricación, considero que el Pinkullo, es un instrumento de aliento nuestro, que no debemos desaprovechar.

Es por esta razón que presento a vosotros distinguidos profesores este trabajo de acuerdo al siguiente plan:

El Primer Capítulo comprende los orígenes y la evolución de la Flauta a través de la historia, terminando con un breve estudio de las Flautas en el Perú a través de sus diversas épocas.

En el Segundo Capítulo se explica la importancia del Pinkullo como material didáctico para la Educación Musical Peruana y en el que se propone una metodología para dicho instrumento.

En el Tercer y último Capítulo se sugiere el procedimiento para la fabricación de Pinkullos y se complementa con un repertorio escolar, obtenido, principalmente, de melodías tradicionales, y creaciones, producto de mi experiencia musical. Terminando con la enumeración de las conclusiones que sintetizan el contenido de la presente tesis.

CAPITULO I

LA FLAUTA A TRAVES DE LA HISTORIA1.1. ORIGENES DE LA FLAUTA

Se afirma que cuando el hombre tuvo necesidad de prolongar la intensidad sonora de su voz recurrió instintivamente a formar una especie de vocina con las manos y en otros casos usó una caña o un hueso. Y así partiendo de esas bases que llamaríamos instintivas, fue el ingenio del hombre perfeccionando esos medios de expresión de sus emociones. Igualmente debe haber sentido una curiosa impresión el hombre que se dió cuenta de que cortando una caña e impulsando el aire por su interior, obtenía un sonido. Nadie sabe quién fue, pero todos los instrumentos de viento que son hoy fuente de regocijo para nuestros oídos derivan de ese principio fundamental que él descubrió.

El hombre primitivo debió observar que las cañas largas producen sonidos graves y que las cañas cortas los producen agudos. Con que orgullo guardaría su primera caña, que le deparaba sorpresas tan agradables.

Podemos pensar que algún día, mientras se ocupaba en grabar dibujos en su pequeña flauta, con la que solía pasar muy buenos momentos, midió mal el espesor de la caña y

en lugar de decorarla la rompió. Al hacerla sonar para comprobar que no la había destruido, se encontró con la gran sorpresa de que su caña producía un sonido distinto del que estaba habituado a oír pero se encontró con algo más asombroso: si tapaba con uno de sus dedos el agujero involuntariamente perforado, la flauta volvía a producir el sonido primitivo. Sin duda en muy poco tiempo comprendió que si agregaba un segundo agujero, en vez de conseguir dos sonidos obtenía tres. Entonces se dedicó a hacer todas las perforaciones posibles, y por cada una de ellas encontró un nuevo sonido, cosa grata y encantadora que lo llenó de gozo.

Sería difícil fijar su fecha de origen; pero la distribución llega a aprobar que la flauta fue diseminada por el mundo en una de las migraciones malayo-polinésicas. En términos históricos esto significa alrededor de la Edad Neolítica.

Es más interesante, sin embargo, saber cómo se originó, que cuando se han formado teorías sin valor alguno para explicar este extraño y casi incomprensible método de soplar. Una de ellas atribuye la "invención de la flauta nasal o los anillos nasales de los hindúes, que por casualidad fueron soldados sin mayor cuidado y sonaban accidentalmente por la respiración de la nariz. Otros autores pretenden que soplando por la nariz se evita que la boca tocara un

lugar que podía haber mancillado otra persona de casta inferior. Estas explicaciones son tan absurdas que no vale la pena refutarlas.

El origen de la flauta nasal se encuentra en la asociación de la respiración nasal con ritos mágicos.

La Flauta de Pico, apareció antes que la flauta vertical simple y es también anterior a la travesera, aunque sea más complicada; la complejidad no implica necesariamente posterioridad en la invención. Las primeras flautas de pico estaban hechas probablemente de huesos de aves. Estas producían un sonido agudo, mientras que las flautas de caña, más grandes, daban un sonido mas suave y profundo.

En todas las flautas el sonido (fundamental) es casi puro, los armónicos son pocos y débiles. Las primeras flautas sólo producían una nota; los agujeros fueron agregados mucho más tarde.

Las flautas como los raspadores de hueso, son fálicas. Los hombres primitivos no pueden pasar por alto el parecido entre un instrumento recto, horadado, y el pene; hasta la jerga moderna de occidente lo designa con nombres de flautas. Las civilizaciones primitivas en las que predomina el impulso masculino relacionan las ideas flauta-falo-fertilidad-vida-resurrección y asocian el tocar la flauta con innumerables ceremonias fálicas y con la fertilidad en



general.

1.2. EN LA EDAD ANTIGUA

Parece que las flautas fueron introducidas en la música ritual recién alrededor del año 2,600 a. de J.C. como se lee en uno de los sellos cilíndricos del rey sacerdote Sumerio Gudea: "A En-lulim, el pastor de los cabritos - lulim del Señor Ningirsu, se le dió participación en su culto, para cultivar diligentemente la flauta (tocándola) para colmar de alegría la corte de Eninnu".

En un arcaico sello sumerio, hoy en el Louvre un pastor sentado toca la larga flauta vertical mientras su perro escucha atentamente: Es en Lulim?.

El nombre sumerio de la Flauta vertical era ti-gi; la sílaba gi quiere decir caña; los acadios transformaron la palabra en ti-gu. Un segundo nombre gi-gid, caña larga (en acadio malilu), puede referirse al mismo instrumento.

Es posible que se haya usado también la disposición mecánica de la flauta de pico, pero sólo en una flauta globular de arcilla. Uno de esos instrumentos, proceden de Babilonia, se conservaba en el museo de la Real Sociedad Asiática de Londres, pero infortunadamente desapareció hace unos años.

Cantada por los poetas y envuelta en leyenda, la

flauta es uno de los instrumentos musicales más antiguos de la humanidad. Su voz nítida y dulce acompañaba a los antiguos ritos de la fertilidad y las marchas de los guerreros victoriosos; sus acentos plañideros elevaban oraciones a los dioses y lloraban a los muertos; sus melodiosas voces servían para enamorar a doncellas y congregar rebaños. Llamada el ruiseñor de la orquesta, la flauta crea efectos etéreos y diáfanos e imprime en las obras sinfónicas un toque de alegría y brillo tonal.

Las Flautas verticales en Egipto, aparecen por primera vez en una pizarra pre histórica de Hieracópolis (cuarto milenio antes de J.C.) en la que un cazador disfrazado toca una flauta para atraer la caza.

La flauta egipcia era de las que llamamos verticales, el flautista la sostenía inclinada oblicuamente hacia abajo y soplab a través del extremo superior abierto y contra el borde opuesto agudo. Compartía el nombre de ma't o ma't con los clarinetes y los oboes. La terminación t indicaba el género femenino. Cualquier otro nombre dado a la flauta egipcia por escritores anteriores es erróneo.

Las flautas egipcias son más pequeñas que muchas de las flautas de ceremonia primitivas. Cortadas de una simple caña, tenían generalmente unos noventa centímetros de largo y media pulgada de diámetro, y de dos a seis orificios

cerca del extremo inferior; uno de los ejemplares descubiertos tenía hasta un orificio para el pulgar en la parte posterior. Podría suponerse que esta simple flauta de caña sin cabeza de silbato sea anterior a las flautas de pico, pero no es así. Su tamaño comparativamente pequeño permite al tañedor tocarla sin ayuda de embocadura. En las civilizaciones primitivas encontramos flautas mucho más grandes, cuyo tamaño requiere el uso de una cabeza de silbato, pues el aliento del flautista es demasiado débil para soplar a través de una abertura tan ancha. Las flautas verticales como las egipcias tenían posibilidades musicales mayores que las flautas de pico o silbato. El ejecutante, al poder variar el ángulo de su soplo contra el borde afilado, podía dar más expresión al tono, ni un instrumento tenía un sonido más incorpóreo, un sostenuto, un vibrato más sentido.

La flauta con su cualidad característica, existe aún hoy en todo el mundo islámico. Es más conocida bajo su nombre persa náy, que ha reemplazado al árabe o qussaba excepto en el ceste de Africa del Norte.

Paternidad.- De acuerdo con el mito egipcio, Osiris, divinidad fertilizante, fue el creador de la flauta; la tradición hindú, por su parte, adjudica dicha paternidad a Siva, y los Babilonios a Tammuz, quien hacía sonar una flauta de la pislázuli para resucitar a los muertos. En la mito

logía griega, la ninfa Siringa perseguida por Pan se transformó en un Junco que el dios de los rebaños y pastores convirtió en flauta poniéndole el nombre de la ninfa; una versión menos romántica refiere cómo Minerva confeccionó la primera flauta valiéndose de una tibia o del cuerno de un ciervo para imitar los gemidos de un monstruo, y cómo la arrojó después, al ver que otras diosas se burlaban de las gesticulaciones que hacía al soplar. El sátiro Marcias, al descubrir el invento de Minerva, desafió a Apolo en una justa musical, después de la cual fue desollado por haber vencido al dios. Finalmente la flauta llegó a manos del hombre cuando un pastorcillo dió con ella en la playa. Se han descubierto silbatos de hueso del paleolítico que emitían una sola nota, así como otros del neolítico con varios orificios para los dedos. Y en el cuarto milenio a. de C. los egipcios tenían el mat o nay, instrumento que consistía en una caña vertical, larga y delgada, provista de 2 a 6 orificios espaciados según una tradición ritual y sin relación alguna con la escala musical. El mismo motivo aparecía pintado en paredes y vasijas, llegando a constituirse en un jeroglífico que simbolizaba regularidad, precisión y verdad. Sus notas pregonaban la mercancía de los vendedores ambulantes, a compasaban los movimientos de los remeros en las barcas del Nilo y solazaban a los nobles. Las flautas entonaban melo-

días fúnebres en las exequias y a menudo eran enterradas con los muertos.

El "Ugab", mencionado en el Génesis, al parecer era una flauta designada así por Agab, que significa "enamorado", el ti-gi era una caña vertical que tañían los sumerios hacia el año 2,600 a. de J.C. Las flautas dobles, consistentes en dos tubos unidos, uno largo para las notas graves y otro corto para las agudas, se tocaban en lo que dió a llamarse "ejecución casada".

El secreto para lograr que la flauta vertical japonesa de bambú, shaku hachi, tocara escalas cromáticas fue revelado según la leyenda por un hermitaño de Jedo, y transmitido de generación en generación. La flauta de bambú, en forma de cruz, conocida entre los chinos por tsche, con boquilla y seis grandes orificios para los dedos se tocaba hace unos 4,500 años y podría considerarse como precursora de la flauta moderna. Según parece, el instrumento chino ya se conocía en el Oriente Medio antes del siglo IV; en la gran tumba de Mausoleo, en el Halicarnaso, fue hallada una flauta de marfil con una embocadura que tiene gran semejanza con la de las flautas modernas.

En la Melanesia, es evidente un encantamiento de resurrección. Cualquier objeto con poder de resucitar es utilizado en los ritos funerarios, ya sea en la ceremonia

del entierro o como un presente para el muerto. Los esclavos aztecas tocaban flautas de hueso antes de ser sacrificados a sus príncipes muertos y los niños varones también tocaban la flauta cuando ascendían los escalones de la pirámide, en cuya cima el sacerdote extraía sus corazones y los ofrecía al sol. Los arqueólogos encuentran a menudo una flauta al lado de una momia o esqueleto cuando excavan tumbas antiguas, y creen erróneamente que han descubierto los restos de un músico, cuando la flauta se colocaba allí probablemente porque era un amuleto de vida. Del mismo modo, una de las tribus del sudeste de la India, los Todas, que nunca fabrican o tocan este instrumento, tienen flautas especiales hechas por un pueblo vecino como amuletos para los muertos de sus tribus, a fin de garantizarles una resurrección afortunada.

Las fuentes más antiguas mencionan cuatro flautas: la kuan y la hsiao en el siglo XII u XI antes de J.C. Fuentes posteriores hablan de la yo y de la ti. Estos nombres deben ser interpretados con el mayor cuidado, en tres mil años han cambiado su significado más que los de ningún otro instrumento musical de la China.

En América Central, había un solo instrumento de viento capaz de tocar una melodía sencilla. Esta era la pequeña flauta llamada cocolactli, huilacapitzli o tlapitzalli

en mexicano y cuiraxezagua en torasco. Era una flauta de pico, en la cual el extremo superior estaba obstruido a excepción de un pequeño canal en el cual soplaban el flautista, y que servía para dirigir su soplo hasta el borde agudo de un orificio lateral. El extremo superior estaba aguzado hasta formar un pico (flauta de pico) que permitía al ejecutante apretarlo con sus labios.

Las flautas mexicanas tenían generalmente cuatro orificios para los dedos, a veces tres o cinco, cerca del extremo inferior, cuyas distancias no seguían ninguna regla métrica; a veces dos de esas flautas con dos orificios cada una se ataban fuertemente una con otra para formar una doble flauta. Estaban hechas de hueso o de arcilla cocida.

En este último caso terminaban casi siempre en un falso pabellón, porque el cañón continuaba siendo cilíndrico sin ensancharse. Como esta forma no tenía justificación técnica ni musical, podemos suponer que era una imitación de la forma de los oboes españoles (chirimías), a menos que en el futuro se encuentren ejemplares en tumbas anteriores a Cortés.

El silbato sin agujeros fue anterior a la flauta de pico común; en él el orificio lateral del sonido y el obstáculo desviador eran desplazados hacia el centro de la flauta. Este tipo arcaico se usa aún en la Colombia Britá-

nica, California Central y en América del Sur entre los Tucanos y los Cayapós.

Las miniaturas de los códices mayas muestran una segunda forma de flauta de pico sin agujeros, que existe aún entre los indios norteamericanos.

El aliento, en vez de fluir directamente dentro de la flauta, la abandona y vuelve a entrar en ella gracias al siguiente artificio: la porción superior de flauta se obtura, dejando una salida exactamente antes del obturador y un orificio lateral de bordes afilados al terminar este obturador; se ata sobre los dos agujeros un trozo de madera a canalado, que dirige el aliento desde el primer orificio contra el borde afilado del segundo.

Estas flautas cuando estaban provistas de agujeros, fueron el único instrumento melódico de América Central. Hasta las flautas de hueso tocadas por las víctimas mientras subían las gradas de las pirámides para ser sacrificadas, o por los condenados que acompañaban al féretro de un príncipe, parecen haber carecido de agujeros, lo mismo que aún hoy carecen de ellos las flautas de hueso de los indios norteamericanos. No servían para usos melódicos, como tampoco los silbatos de arcilla, conocidos como cohuitl o chilitli, que a veces estaban modelados en forma de flores, peces, víboras o pájaros.

En la América del Sur las flautas eran verticales, con escotadura o sin ella. Estaban hechas de cañas, de hueso de pelícanos, llamas o venados. El Doctor Gaffrón, ya fallecido, regaló al autor una flauta de caña del Perú con un forro de plata.

Tenía de tres a siete orificios, los de las flautas de caña eran siempre frontales; algunas flautas de hueso tenían también un orificio posterior para el pulgar. Las escalas impresas en algunos catálogos de antiguos instrumentos peruanos, obtenidos por soplo y digitación de estas flautas, sin saber si originariamente se usaba la digitación cruzada y otros artificios correctores, carecen por completo de sentido y con seguridad son falsas, en especial porque "la nota escrita es en muchos casos, no la producida por el instrumento, sino la más cercana a ella de las de nuestra escala diatónica".

Sería más importante hallar un sistema de medición no musical entre los orificios, como hemos visto para otras flautas. Siguiendo esta idea, el autor encontró una flauta de caña bien conservada de la colección de Gaffrón que las distancias desde el extremo superior hasta los centros de los siete orificios frontales estaban de acuerdo con el pie chino más antiguo de 229,9 milímetros; la desviación máxima era de 1,1 milímetros y la mínima de 0,1 milímetros;

el término medio de desviación era solo de 0,6 milímetros.

Esta es una prueba más de la relación que existió con el Lejano Oriente.

Se puede observar otro parecido: los antiguos peruanos tenían una flauta peculiar con escotadura de cinco o rificios, hecha de cerámica negra. El extremo exterior se afinaba, doblándose hacia un costado. Esta forma en apariencia única se encuentra también en una flauta de los Maories, en Nueva Zelandia.

Las Flautas Globulares, generalmente de cerámica, existían tanto en formas sencillas como figurando hombres y animales. Tenían solo unos pocos orificios y a veces ninguno. Además de estos tipos de flautas globulares, más o menos universales, había una forma autóctona peruana que imitaba distintas especies de caracolas.

El cántaro silbato, más conocido por su nombre moderno español silbador, era también indígena. Consistía en dos vasijas de cerámica comunicantes, llenas hasta la mitad de agua. Cuando el tañedor soplabá en una de las vasijas, el agua era empujada hacia la otra, y el volumen de agua acrecentado comprimía el aire y lo hacía pasar por una cabeza de silbato.

Una extraña variedad de este instrumento ha sido encontrada en una región tan septentrional como San Salva-

dor. Una figura de cerámica que representa a un hombre sentado junto a un barril contiene dos cavidades comunicantes llenas de agua. Cuando se balancea de lado a lado en las manos del ejecutante, el aire es inferido a través de la cabeza de silbato.

A excepción de las siringas y de las flautas, los antiguos instrumentos sudamericanos son parecidos a los mejicanos. Aquí también faltan por completo los instrumentos de cuerda.

1.3. LA FLAUTA EN LA EDAD MEDIA

Las flautas en el Lejano Oriente se hacen generalmente de bambú, salvo los tubos globulares de arcilla ya mencionados.

La única flauta de pico es la t'aip'ing hsiao china, con seis orificios frontales, y sobre ellos, un orificio cubierto por una membrana delicada que al vibrar con la flauta nasaliza un tanto el timbre.

Aquí añadiremos una flauta vertical de bambú (en japonés shaku hachi); única a causa de su espesor, provista de 4 agujeros, y que produce una escala cromática por semi-obturación. No hay escutadura. Pero el hecho de que el labio inferior del ejecutante cubre casi completamente el extremo abierto, muestra una relación con la antigua flauta

con escotadura, cuyo extremo superior está tapado, a excepción de un conducto angosto. "Bien tocada es uno de los instrumentos de viento más suaves; pero su enorme dificultad de ejecución justifica la tradición secreta que viene de Omori Toku, ermitaño de Gedo, de generación en generación, de pacientes maestros a pacientes alumnos" (Pigott).

El Lejano Oriente conoce cuatro tipos principales de flautas traveceras. La primera (en chino ch'ih) tiene 5 más 1 orificios; la segunda (en chino ti tse, en japonés sei teki) tiene seis orificios al frente y uno adicional, no obturable, cubierto con una membrana delicada comúnmente de piel de cebolla, para dar a tono un timbre nasal por su vibración; la tercera (en japonés yamato fuye), de la misma clase, está delicadamente envuelta en hebras de seda y laqueada; la cuarta (yoko fuye) tiene siete orificios frontales.

El término japonés fuye deriva de fuku, "soplar", yamato significa "paso de montaña" y designa probablemente el antiguo paso que atravesaban los inmigrantes de Corea.

El arte de tocar estas flautas difiere esencialmente de los estilos occidentales; las notas sostenidas son consideradas como sin vida y secas, a menos que el tañedor modifique ligeramente. hacia arriba o abajo, el comienzo y el fin de este sonido, y su habilidad y su gusto al produ-



cir estas variaciones se consideran grandes cualidades del ejecutante.

EN LA INDIA

Además de las flautas verticales y traveceras, existen las flautas de pico, que pueden tener o no el extremo superior en forma de pico estriado. Posiblemente aparecen en uno de los relieves de Borobudur, pero no estamos seguros de que nuestra interpretación sea correcta. Un erudito hindú Sambamoorthy, nos informa que su sonido es bajo y dulce y atrae a "las ovejas cuando es tocado por los pastores en los valles, al pie de los montes. Este es el instrumento común de los pastores de ganado vacuno y lanar".

EN EL CERCANO ORIENTE

Solo un instrumento de viento es usado en la música árabe: la flauta vertical simple, cuyo origen puede rastrearse en Egipto hasta más allá del año 3,000 antes de J.C. Los argelinos aún empleaban su nombre árabe más antiguo qasaba o gussaba (no "gesba"), cuyos plurales son qasabat y qisab; el nombre persa uay se usa entre Egipto y Persia.

El instrumento es una caña de unos 60 a 70 cm. de largo, provista de 5 a 6 orificios distribuidos en dos grupos. Su escala arranca de la escala armónica, pues los so-

nidos fundamentales son demasiado débiles para ser usados.

En algunos ejemplares se facilita el octavo por medio de un orificio posterior, que divide la columna de aire exactamente por el medio. Las cualidades musicales de la flauta vertical han sido descritas antes al tratar sobre las flautas de este tipo. (Flautas Verticales).

Hay una variedad más pequeña, la mitad de larga, con seis orificios, llamada salbaba o "joven". Este nombre ha migrado hacia el Sud hasta Madagascar, donde aún existe como sababa, y reaparece en la España medieval, con el artículo asimilado as, como exabeba o, en una escritura más moderna, ajabeba.

Las flautas pánicas-musiqar-o musiqal-no son más autóctonas de lo que implican sus nombres. Todas las flautas pánicas que el autor vió en Egipto eran muy pequeñas y hechas de cartón. Evidentemente se importaban de Europa.

Una flauta con pico, burdamente hecha de caña y muy corta es conocida en la mitad oeste de la costa norte de Africa y llamada gawaq.

EN EUROPA

Habían dos clases de flautas; un poeta francés del siglo XIV Guillaume de Machault, las llamó flautes traversaines y flautes dou droit jones quant tu flaustes, "flau-

tas traveseras y flautas que tocas en forma recta al soplar". La flauta vertical, llamada generalmente flageol en francés antiguo, era con certeza una flauta con pico o "recorder". A veces, se las usaba en pares; un texto del siglo XIII, Li contes des hiraus, menciona flajos doubliers, y en el siglo XIV aparecen reproducidas, en pinturas italianas, en la posición divergente del antiguo aulos.

Las flautas treveseras llegaron del Asia a través de Bizancio, más bien que de Etruria o Roma. Se las menciona en un tratado griego de alrededor del año 800 como plágioit y se las reproduce en minaturas griegas de los siglos X y XI. Su primer vestigio occidental se encuentra en una miniatura del Hortm Deliciarum, famosa enciclopedia que escribió la abadesa alsaciana Herrad von Lauds berg a fines del siglo XII. En esa miniatura el instrumento es denominado swegel, en alto alemán medio. En el siglo XIII se menciona en Francia una flauta traversaine.

El paso de la flauta travesera desde el Imperio Bizantino hacia el oeste está señalado por un tañedor de flauta travesera figurado en un aguamanil húngaro del año 1,100 aproximadamente, conservado en el Museo Nacional de Budapest, además; está señalado hasta nuestros días por la especial predilección por este instrumento en la música popular de Rumanía, Yugoslavia, Hungría, Bohemia, Austria y

Suiza.

A fines de la Edad Media, Alemania se convirtió en el nuevo centro de la flauta, que desde allí se diseminó por todo el mundo. Todos los países europeos la asociaron con Alemania: era llamada German flute en inglés y flauta alemana en español. Sin embargo, en el siglo XVI el francés Vicent Carloix escribió que era un error llamar a la flauta travesera flauste d'Allemand, pues los franceses la tocaban mejor y más musicalmente que ninguna otra nación, y los cuartetos de flauta, comunes en Francia, eran desconocidos en Alemania.

Efectivamente la flauta travesera fue en Alemania principalmente un instrumento militar. Ya había sido unida al tambor cilíndrico en el siglo posterior al Hortus Deliciarum, y se convirtió cada vez más en un instrumento marcial. Desde el final de las Cruzadas hasta el siglo XX, los pífanos y los tambores fueron los instrumentos conductores de la infantería.

1.4. LA FLAUTA EN EL RENACIMIENTO

La Flauta para una mano o flautilla, pito o flautín—más conocida por sus nombres francés y provenzal flütet y galonbel, era un recordar de calibre tan estrecho que no permitía obtener fundamentales; el tañido normal suave

producía la octava alta, y el octaveo, la quinta aguda, en vez de la octava habitual. Bastaban tres orificios-dos al frente y uno detrás- con digitación cruzada y ocasional semiobtención del extremo abierto.

Estos pocos orificios requerían una sola mano. La otra mano del ejecutante quedaba libre y podía tocar un segundo instrumento: o un tambor-el pequeño tambor en Inglaterra o el gran tambourin en Provenza-o una cítara longitudinal con gruesas cuerdas de tripa afinadas a la tónica y la dominante, tal como el tambourin du Béarn del sur de Francia y el altobasso del norte de Italia. Tabor and pipe, como llaman los ingleses a la flauta para una mano. combinada con un tamboril, han sido reproducidas en miniaturas desde principios del siglo XIII la combinación de una flauta para una mano y una cítara de bordones está reproducida en el fresco de la Asunción, de Filippino Lippi en Santa María Spora Minerva, Roma (1489).

Ya a fines del siglo XV los pintores italianos reprodujeron dos tamaños diferentes de flautas para una mano, y a fines del siglo XVI los alemanes e italianos empleaban también bajos más grandes, con un tudel de bronce como el fagot. Michel Praetorius menciona las mismas tres medidas y las reproduce:

- 27 -

Soprano	50 cm.	re''
Tenor	65 cm.	sol'
Bajo	75 cm.	do'

La flauta para una mano existe aún en el sur de Francia y entre los vascos tanto de España como de Francia. Ha sido resucitado en Inglaterra con el renacimiento de las antiguas danzas populares.

La Flauta Travesera.- Es uno de los pocos instrumentos cilíndricos, como lo es todavía, aunque durante doscientos años, a partir del siglo XVII, su sección fue cónica. Como era de una pieza, no podía afinarse apartando ligeramente dos de sus partes, como las flautas más tardías. Por lo tanto se construían en distintas tonalidades, y esto puede explicar la asombrosa cantidad de flautas traveseras que encontramos en los inventarios de algunas orquestas de corte: en la de Stuttgart, en 1576, por ejemplo, se cuentan 35. Esto es probable, pues, según Praetorios, un consort completo constaba solo de:

(la')	dos sopranos	aproximadamente 50 cm. de largo
(re')	cuatro contraltos tenores	aproximadamente 75 cm. de largo
(sol)	dos bajos	aproximadamente 92 cm. de largo

El contralto tenor de este juego corresponde a la flauta moderna normal. Praetorios ya afirma que puede ser usada para tocar la parte de soprano.

La primera invención de una familia completa de flautas traveseras se encuentra en el Musica deudsch de Agricola, mientras que en 1,511 Virdung habla solamente de un pífano militar, no de flautas traveseras para fines artísticos. Este pífano es el Schweixer Pfeiff, o pífano suizo, que Praetorios describe cien años más tarde como teniendo un largo de los pies y un ámbito de sol' a do3 o de do' sostenido a la2 sostenido. La sección era también cilíndrica pero más angosta, para producir las notas más altas, y el tono era mucho más ronco.

1.5. EDAD MODERNA

1.5.1. EN EL BARROCO

La Flauta.- Decíamos al comenzar este capítulo que el pasaje del siglo XVI al XVII implicó un cambio decisivo en la importancia de los instrumentos de viento. Su predominio anterior declinó por dos razones: la primera, que la mayor parte de los antiguos instrumentos de viento eran inadecuados para el estilo expresivo de la nueva época: la segunda, la fuerte tendencia a alejarse de los abigarrados colores del pasado para llegar al estilo monocromo en el cual

domina casi exclusivamente un solo color, el de los instrumentos de cuerda. Este proceso fue contemplado en distintos tiempos y diferentes lugares. La orquesta de cuerdas, que constituye aún hoy el núcleo de nuestra orquesta moderna, fue establecida en esa época. Pero apenas tuvo lugar esta restricción, los instrumentos de viento retornaron, solo que en una posición menos importante. Se los necesitaba como condimento para animar la monotonía de las cuerdas y, en la ópera, como medio de caracterizar escenas y personajes típicos.

Las flautas, los oboes y fagotes fueron los primeros en ser readmitidos en la orquesta. Pero debían someterse a ciertos cambios para competir en agilidad y como instrumentos cantantes con los violines y las voces. La primera mejora se efectuó al construir los instrumentos en dos o más piezas que encajaban firmemente la una en la otra, en vez de hacer un solo tubo tosco. Esto permitió que el ejecutante regulara la altura, variando el largo a la manera de un telescopio.

La segunda mejora en los oboes y fagotes, consistió en adaptar el corte de la lengüeta a las nuevas condiciones, aún que no sabemos con exactitud como se efectuó este cambio.

La tercera mejora fue la de la perforación, que

produjo un tono más suave. En esto tampoco se ha hecho hasta ahora una investigación cuidadosa.

La flauta travesera fue grandemente enaltecida, más que cualquiera de los otros instrumentos. Como instrumento militar estridente, había tenido perforación cilíndrica. Los fabricantes franceses de la segunda mitad del siglo XVII la hicieron cónica, disminuyendo desde la embocadura de diecinueve milímetros hasta el extremo inferior, de catorce milímetros. Tenía seis agujeros frontales abiertos puestos en dos grupos; una llave cubría un séptimo orificio que producía el re'sostenido cuando estaba abierta, pues este semitono grave no podía ser producido por digitación cruzada. El eje de esta llave estaba fijo en una protuberancia bulbiforme del tubo, que no afectaba la perforación.

Un tipo anterior, en el siglo XVII y principios del XVIII hecho a veces de marfil en vez de madera, tenía un perfil muy trabajado, y sus seis orificios estaban unidos en una misma sección del tubo. Jacques Hotteterre Le Romain fue su fabricante, ejecutante y teorizador más destacado. La flauta ulterior que apareció aproximadamente después de 1710 tenía los dos grupos de orificios en diferentes secciones del instrumento y un perfil más sencillo.

En este instrumento se distinguió al rey Federico el Grande de Prusia, para quien Michel Blavet escribió sus

sonatas y Johann Joachim Quantz su tratado fundamental.

Debe señalarse sin embargo, que esta flauta fue expresamente designada como travesera en las composiciones de la primera mitad del siglo XVIII; por ejemplo, en las partituras de Johann Sebastián Bach flauto significó recordar, que tenía el privilegio de prioridad. Según esto el flauto piccolo, por ejemplo el indicado en la ópera de Haendel Rinaldo (177), donde acompañaba la canción de Almirena, Angelitti, con el gorgceo de los pájaros, era un flageolet francés, no un piccolo travesero.

Autores anteriores llaman a veces a la flauta, flauta en Re, porque su escala natural, cuando se levanta dedo por dedo, es Re Mayor. Esto es un error.

Un instrumento debería ser llamado en Re, sólo cuando transporta a Re, es decir, si una nota escrita y tocada como si fuera un Do suena una nota más alto. A pesar de su escala en Re la flauta es un instrumento en Do.

La flauta, en múltiples formas uno de los más antiguos instrumentos de la humanidad. Hoy se emplea la flauta transversal tanto como la flauta longitudinal. La flauta transversal fue muy usada por los lansquenets de la Edad Media; luego algunos excelentes virtuosos le dieron la jerarquía de instrumento de salón después de que J. Joachim Quantz, músico del Rey Federico el Grande de Prusia, y otros,

la perforacionaron técnicamente. Quantz compuso también mucha música para la flauta y durante más de un siglo este instrumento perteneció a los predilectos de la sociedad. Pronto halló entrada también en la orquesta, donde hasta ahora y junto con su hermanita pequeña, el flautín o pícolo, tiene una importante actuación. En cuanto disminuye en nuestro tiempo considerablemente el uso de la flauta como instrumento solista.

La flauta longitudinal aparece hoy ante todo en su antiquísima forma de "flauta-bloc", que después de un apogeo en el siglo XVII cedió su lugar a la flauta transversa, volviendo en la primera post-guerra, en Europa Central ante todo, como instrumento de los grupos populares que se proponen una reactivación de la música medieval y un intenso culto del folklore.

Flauta Dulce: Instrumento que gozó de gran popularidad en los siglos XVII y XVIII ha resurgido a principios de nuestro siglo, después de un largo olvido. Por su sencillo mecanismo, su enseñanza se adapta con éxito a las necesidades de clases colectivas de niños, jóvenes y adultos, constituyendo un valioso aporte a la formación musical y a la educación auditiva.

La flauta dulce, es el escalón aconsejable entre los instrumentos de viento.

Posee una larga trayectoria, cuyo origen se remonta a los tiempos del Barroco. Existe para ella una rica literatura, antigua y moderna.

Hay varios tipos de flauta dulce, pero se recomienda para la labor educativa, el empleo de la flauta dulce soprano en Do y de la flauta dulce contralto en Fa. Existen instrumentos de 6 y 8 orificios.

Para el uso escolar en los primeros grados, se aconseja no emplear la gama cromática, por resultar difícil a los principiantes la semioclusión de los orificios con que se obtiene la alteración de la nota.

Limítense entonces, las posibilidades, sólo a la escala diatónica. En caso necesario, se transportará la obra al tono adecuado, o bien, se usarán las notas del instrumento que corresponden a su afinación básica.

En cambio, para los grados superiores, se podrán incorporar los cromatismos. De esta manera se enriquece considerablemente el repertorio, pues se podrán ejecutar obras escritas en diversas tonalidades y aun modulantes.

La Flauta de Pico, es un antiguo instrumento semejante a la flauta y fue popular durante siglos pero que está en desuso desde los tiempos de Bach y Haendel. Parece haberse originado en Inglaterra. En estos últimos tiempos ha logrado cierta boga, sobre todo para tocar la música de

los siglos XVI y XVII. Tiene usualmente un ánima cónica, con ocho agujeros de un lado; estos se tapan con los dedos para variar el tono. Se sopla por la boquilla que tiene en el extremo como un silbato, pero a veces en los más grandes, la boquilla está en el extremo de un tubo de metal que, para mayor comodidad en la ejecución se dobla un poco sobre el costado del instrumento.

Los diversos tamaños -el sobreagudo, el contralto, el tenor y el bajo-, pueden ser usados por los tríos y cuartetos. Es fácil aprender la flauta de pico y divertido tocarla. La música escrita para ella es sumamente hermosa.

Flauta Bloc.- Con este nombre se le conoce a un instrumento usado nuevamente en el siglo XX, especialmente en la educación de varios países (Suiza, Austria, Alemania y en formas parecidas y con otros nombres, en países anglosajones y escandinavos). El origen de la flauta bloc está en el Medioevo; ha sido construida en diversos tamaños. Tuvo varios nombres: "Flauta dulce" la llamaron los franceses; "Recordar" y flageolet fueron otras denominaciones. Los instrumentos actuales llamados "Blöck flöten" en el área alemana (y de ahí transformados en "flauas bloc") se afinan generalmente en la escala de Do mayor, extensión es reducida (en las flautas soprano, poco más de una décima), su sonido dulce y su técnica muy sencilla; es el instrumento ideal para

una educación musical seria de los niños en masa, existe una valiosa literatura antigua para flauta bloc o para conjuntos de cámara en los que figura Bach, éste escribió mucho para dicho instrumento.

1.5.2. EN LA EPOCA CLASICA

Los compositores de entonces escribían generalmente música para flauta en la escala de Re mayor, evitando así los complicados entrecruces de los dedos requeridos para tocar en otras escalas.

En 1847, después de haber estudiado acústica, inspirado en los tonos graves logrados por el connotado solista Charles Nicholson con un instrumento de varios orificios, y basado en principios científicos, Böhm fabricó una flauta metálica de cabeza parabólica y perforaciones tonales más grandes, dispuestos de acuerdo con la escala y regidas por llaves de anillo con conecciones para las que quedarán fuera de alcance. Aunque el nuevo instrumento era más sonoro y brillante en sus tonos más precisos, algunos músicos consideraron que carecía de la dulce melancolía de las flautas antiguas. Después de habersele otorgado al instrumento de Bohn varias medallas de oro en Londres y París, fue aceptado por casi todos y, salvo algunas pequeñas modificaciones, sirve de modelo al que se ajustan en su mayoría las flautas modernas.

- 36 -

La flauta de concierto se distingue por su brillo, por la riqueza de sus armónicos y la claridad de su sonido, que un musicólogo ha comparado con el azul del cielo.

Figura entre los instrumentos de viento de madera porque originalmente se fabricaba con madera de boj, cerezo o ciruelo, aunque también las había de cuerno, de carey, ágata, mármol, porcelana, cuero o marfil. A Louis Drouet, virtuoso del siglo XVIII, le fué obsequiada una flauta de cristal cuyas llaves estaban engarzadas de piedras preciosas.

Las obras eran escritas con el fin de un doble uso: primeramente, para una simple ocupación en la música de cámara, dándole para su transformación en sinfonía de múltiples instrumentos de viento se indicaba ya el carácter transformado.

En el viejo estilo eran dirigidos los instrumentos de viento -la flauta, el oboe, la trompeta- solística y concertadamente. Así debían acompañar, colorear, llenar, ahondar y hacer octavas.

Pasó aún mucho tiempo hasta que los instrumentos aislados de viento, de madera, y el par de trompetas de metal, que, siguiendo a los instrumentos de viento, iban logrando cada vez más popularidad.

1.5.3. EN LA EPOCA ROMANTICA

La Flauta de Boehm: Los grupos de la flauta, cuando se van abriendo sucesivamente, producen la escala diatónica de Re mayor. Para producir otras notas se recurría a dos métodos: la digitación cruzada y la "media obturación".

Con la digitación cruzada, el flautista, por ejemplo, bajaba el Fa sostenido normal a Fa natural, cerrando el orificio intermedio de Mi; con la media obturación podía, por ejemplo, subir el Re a Re sostenido cerrando su orificio parcialmente. Las notas producidas por estos medios artificiales eran difíciles de tocar y levemente apagadas. Así, era apenas factible tocar en otras tonalidades que las de Re, Sol y La Mayor y sus relativas menores. Esta dificultad se acentuó cuando, en la segunda mitad del siglo XVIII, los compositores, gozando del temperamento igual, no titubearon en escribir hasta en tonalidades remotas. En consecuencia, la flauta recibió una cantidad de llaves auxiliares, para Si bemol, Fa, Do, Re sostenido y Sol sostenido.

Sin embargo, la flauta era aún imperfecta; cada orificio nuevo comprometía la entonación correcta de los ya existentes. Era necesaria una reforma; pero esta no fue hecha por fabricantes profesionales. En 1808, el reverendo Frederik Nolan, de Inglaterra, dió el primer paso, inventando la llave de abrazadera, que permitía la adición de orifi

cios de corrección. Esta consistía en un anillo de metal con resorte, suspendido sobre el orificio común abierto y conectado por una palanca con otra llave colocada sobre un orificio auxiliar algo más allá del alcance del dedo. Mientras que el orificio debajo de la llave de abrazadera permanecía abierto, el auxiliar también lo estaba, y funcionaba como corrector. Pero cuando el dedo cerraba su orificio, debía apretar hacia abajo la abrazadera, cerrando así también automáticamente el orificio auxiliar, de modo que no interfiera con los orificios inferiores.

Las primeras flautas de Boehm, que aparecieron en 1832, aún eran cónicas; recién en 1846 creó la horadación cilíndrica moderna con una cabeza parabólica. Esto hacía más exacto el tono e igualaba los timbres de los diversos registros. Pero el verdadero carácter de la flauta fue completamente alterado. Se perdió gran parte de su dulzura; en cambio, su timbre se hizo más penetrante y potente y en el registro grave, casi como el del corno. Estas cualidades se acentuaron cuando aumentó, la fabricación de flautas de metal. Cuanto más duro es el material, más brillante resulta el tono; las flautas de plata son más brillantes que las de oro, que no abundan.

Ni Bohem ni los flautistas que adaptaron su flauta consideraron su poderoso sonido; sin embargo, es difícil

creer que tal flauta pudiera haber sido aceptada antes de la "era ruidosa".

Con todo, su introducción no fue fácil. Los flautistas se opusieron a la adulteración del timbre genuino y, aunque raras veces lo confesaban a la nueva digitación. Y aún hoy se siguen haciendo tentativas para revivir la "antigua" flauta cónica.

Además de la flauta común, la orquesta moderna emplea una flauta pequeña, el flauto piccolo (o simplemente piccolo), a la octava superior de la flauta. Con su tono agudo y penetrante domina el tutti de la orquesta.

Las flautas más grandes se hacen y emplean con menos frecuencia. Algunas partituras prescriben una flauta contralto, que puede ser una cuarta más baja, como en la ópera -Ballet de Rimsky Korsakoff- Mlada (1892), o una quinta más baja, como en Dap hui de Chloc de Ravel (1913). En ambas partituras se la llama "en sol". Pero Ravel está equivocado; su flauta es "en Fa". La terminología incorrecta se debe al hecho de que hace un siglo la flauta común (que no siendo un instrumento transpositor en Do), se llama flauta en Re porque la serie de orificios producían una escala en Re mayor.

A veces estas flautas contralto han sido llamadas erróneamente flautas bajas.

El verdadero bajo de flauta, a la octava inferior de la flauta común, fue construido a mediados del siglo XVIII. El fabricante le había dado una forma peculiar, plegando los extremos superior e inferior, de modo que el largo quedó reducido. A principios de este siglo, en 1911, el italiano Abelardo Albissi creó un nuevo tipo, el albisífono. La embocadura está doblada en forma de palo de T, mientras el resto del tubo es vertical, de modo que éste se sostiene en posición vertical. El diámetro original de la horadación era de 39 milímetros; pero como esto exigía demasiada respiración, un modelo más reciente tiene una horadación más pequeña (y se inclina hacia abajo desde la cabeza, en posición oblicua).

Después de este modelo, Albissi hizo también un contralto en F^á.

1.5.4. EN LA EPOCA CONTEMPORANEA

La flauta moderna consiste en un cilindro de 67 cm. de longitud y 2 cm. de diámetro, con una embocadura oval cerca del extremo superior, y 16 ó 17 perforaciones en sus secciones media e inferior. A diferencia del oboe, carece de llaves para las octavas: el registro superior se toca con una mínima separación de los labios y los tonos graves con una abertura mayor. El sonido es producido al so-

plar el ejecutante en la embocadura, poniendo en vibración una columna de aire; en otros instrumentos de viento como el oboe y el clarinete, la lengüeta, un junco vibrante, produce el sonido en tanto que la columna de aire sólo actúa como resonador.

El bajo de flauta inventado por Mac Gregor en 1809, de gran sonoridad, es estorboso y de difícil ejecución; se le utiliza, sobre todo, para interpretar música de fondo para el cine, la radio y la televisión.

En el gran repertorio de música para flauta se cuenta obras de Bach, Mozart, Haendel, Locatelli, Haydn, Kuhlau, a quien se consideraba como el Beethoven de la Flauta. El propio Beethoven incluyó arpeggios para este instrumento en su sinfonía Heródica; en su Pastoral, la flauta corresponde al ruiseñor, el clarinete al cuco y el oboe a la codorniz. El instrumento mismo fue el tema de la célebre "Flauta Mágica" de Mozart y de varias óperas más. La flauta crea una atmósfera bucólica en el "Sueño de una Noche de Verano" de Mendelssohn y en el Prélude á l'prés-midi d'un fauno de Debussy.

El físico norteamericano Dayton C. Miller, gran estudioso de la flauta, logró integrar una biblioteca completa así como la colección de flautas más grandes del mundo. Al morir en 1941, legó sus libros y más de 1,402 ins-

trumentos a la biblioteca del congreso de su país.

No todos han sentido pasión por la flauta; el compositor Luigi Cherubini declaraba que "lo único peor que una flauta serían dos flautas"; Goethe decía que tal vez no había sufrimiento peor que el de tener que escuchar a un flautista principiante, y Dickens en su David Copperfield describe a un flautista descolorido y enclenque que soplaba su humanidad íntegra por el gran agujero, para resumarse luego por las llaves".

1.6.- INSTRUMENTOS DE VIENTO TIPICOS DEL PERU

Los instrumentos de música pre-hispánica se reducen a tres órdenes:

Idiófonos, aerófonos y membranófonos. Las cuerdas al parecer llegaron con la conquista. Algunas tribus florestales poseen en la actualidad un arco musical muy simple, arco de boca, que reaparece en ciertos valles interandinos en manos de los niños a modo de juguete con el nombre de cauqui, cauca o caucato, etc. No hay certeza si este arco formaba parte del acervo cultural antiguo o si es de adquisición reciente.

Según la clasificación hecha por Curt Sachs, los instrumentos musicales se dividen en: Cordófonos, Idiófonos, Aerófonos y Membranófonos; es decir, instrumentos de cuerda



de entrechoque, de viento y de percusión.

AEROFONOS

Los aerófonos que los antiguos peruanos tañían, salvo detalles, continúan vigentes. A ellos se han incorporado otros traídos por los conquistadores y en estos últimos tiempos el elenco se ha enriquecido con numerosos instrumentos modernos.

LA QUENA.- Flauta longitudinal de un solo tubo con agujeros es el más famoso de los instrumentos musicales peruanos, Su nombre ha cambiado con el correr de los siglos. Quena-quena, así duplicado en la antigüedad y quena en nuestros días. Fina observación que debemos a Carlos Vega. Este investigador señala como referencia más remota el Vocabulario Aimara del Padre Ludovico Bertonio impreso en 1612. Allí está: Flauta de Caña, Quena-quena". Una resonancia aún más lejana sería la primera parte del manuscrito de Guamán Poma, anterior a 1600 según Porras Barrenechea, en donde ya aparece "quena-quena".

Esta voz quena-quena, sobrevive llena de lozanía en la Meseta del Coolao. Si bien no designa directamente al instrumento sirve de título a una danza muy popular en la cual todos los participantes tañen quenás.

La cerámica pre-inca permite observar a través de

la representación de tañedores, las dimensiones reducidas de este instrumento en la antigüedad. Corrobora este aserto las queñas halladas en las tumbas casi todas de pequeño tamaño. Así en doce queñas de hueso procedentes de Nazca, recojidas por el autor, la mayor tiene 20 cm. de largo y la menor 7 cm. Los tubos de caña son algo mayores, mas no sobrepasan los 30 cm. Quizá los hubo mayores pero el material de suyo perecedero los hace muy escasos en Museos y Colecciones.

Las queñas de nuestros días alcanzan grandes dimensiones. Figura entre las especies reunidas dos flautas procedentes de Ayaviri, Puno, cuyas medidas son: 87 y 79 cm. de largo. Estos grandes tubos se llaman "Oconas" y también "Machu-queña" que quiere decir queñas de edad mayor. A fin de establecer una comparación entre tubos antiguos y modernos se pueden tomar como referencia doce flautas actuales cuyas proporciones oscilan entre 87 y 18 cm. Estas últimas se llaman "Shilo", flautas de juguete que solo tañen los niños. Así volvemos a encontrar las pequeñas medidas de la antigüedad cerrándose el ciclo que han recorrido otros muchos instrumentos musicales a lo largo de los siglos.

Las queñas en su extremo posterior tienen una pequeña muesca, cuyo borde afilado corta la cinta del soplo. Los d'Harcourt, y con ellos otros investigadores, han llama

do la atención sobre la forma semilenticular de estas muescas en las flautas antiguas. Esta observación, ,uy cierta, es solo valedera para las flautas de caña; pocas en verdad.

En cambio el numeroso grupo de quenás de hueso, que han resistido mejor los embates del tiempo, tienen muescas en forma de V o cuadrangulares, no obstante ser probadamente antiguas.

El número de agujeros en las quenás antiguas oscila, generalmente, de 3 a 6, distribuidos a todo lo largo del tubo, y equidistantes. No es frecuente ver agujeros dedicados al dedo pulgar.

Las quenás actuales tienen comunmente 4 ó 6 agujeros, es excepcional mayor número, distribuidos solo en la mitad anterior del tubo.

El primero de ellos, contado del orificio inferior ligeramente desviado hacia el lado derecho. Aquí es más fácil ver agujero señalado para el dedo pulgar.

En resumen, unas y otras, coinciden en el número de agujeros y equidistantes en la distribución de los agujeros a lo largo del tubo.

La equidistancia despropósito musical, ya que el mejor logro de las escalas requiere que las distancias aumentan hacia el extremo inferior es explicado por Curt Sachs, inspirados en trabajos de von Horubostel, como un

sentimiento propio del hombre ingenio de todos los tiempos que relaciona ciertas notas con medidas de longitud haciendo de éstas a modo de expresiones del cosmos. De esta manera las series de agujeros y su distribución responderán a exigencias de orden místico. La materia vegetal de las queñas, así antiguas como modernas, procede de las florestas, transpuestos los Andes hacia el Oriente. De allí traen cierta caña llamada "mamac", de gran alzada, cuyos entrenudos, a veces, sobrepujan el metro. Con ella es posible realizar queñas de gran tamaño, tal el caso de las Oconas procedentes de Ayaviri, Puno, de 87 cm. de longitud.

La llama, el venado, y el cóndor, desde la antigüedad, han proporcionado sus huesos para flautas. Las queñas de hueso de cóndor, son en nuestros días, muy estimados. Los tubos de hueso exhumado de las tumbas se estiman sean de llama o venado. Los huesos del cóndor, de suyo livianos, es posible no hayan podido sufrir la acción de los siglos.

Las queñas a poco que se examine, aparecen a menudo transidas de tal sentimiento que dejan de ser simples instrumentos de música y su canto resuena entonces lleno de poder y vida. Garcilaso refiere un delicado episodio en donde se oye la voz compulsiva de una flauta.

"Un español topó una noche a deshora, en el Cuzco, una india que él conocía, y que queriendo volverla a su po-

sada, le dijo la india: señor déjame ir donde voy, sábetete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura de manera que me fuerza a ir allá: déjame por tu vida que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando".

LA QUENA EN EL PERU.- Es instrumento propio de hombres. No se tiene noticia de que la tañen mujeres. Este selectivo fenómeno confiere a la flauta fuerza y embrujo de símbolo.

Se han encontrado muchas quenanas formando parte del ajuar funerario en viejas sepulturas. Curt Sachs da una explicación de ello, si bien no se refiere directamente al Perú. "Los arqueólogos, escribe, encuentran a menudo una flauta al lado de la momia o esqueleto cuando excavan tumbas antiguas y creen, erróneamente que han descubierto los restos de un músico, cuando la flauta se colocaba allí probablemente porque era un amuleto de vida". Asimismo, las quenanas que resonaban en torno a los muertos en el ceremonial indígena, probablemente no tenían intención luctuosa, sino, eran hechizos de vida y resurrección.

1.6.1. EPOCA PRE COLOMBINA

Culturas: Mochica y Chimú

Las Flautas de Pan, mucho antes que reinaran los

Incas, aparecen representadas en la cerámica Mochica y Nazca. Más aún, la cultura Nazca ha dejado numerosas flautas de éstas, realizadas en barro cocido, algunas de ellas a pesar de los siglos transcurridos están en perfecto estado de conservación.

La representación mochica permite observar dos géneros de flautas, comparables a la Antara quechua y al Sicu aimara de nuestros días. De acuerdo con esto suelen verse músicos que tañen solitarios y músicos wque lo hacen en parejas. En este último caso las flautas aparecen unidas por un cordón; tal se ve en una pictografía mochica que ofrece el libro de los d'Harcourt "La Musique des Incas"

Jorge C. Muelle en "Apéndice a un estudio de André Sas, (Revista del Museo Nacional, Lima, 1939, tomo VIII N° 1) describe la construcción de estas flautas de la siguiente manera: se hacía por separado cada uno de los títulos sobre un palito o caña que servía de molde y se retiraba cuando la arcilla estaba oreada; en estas condiciones se colocaba a los tubos unos al lado de otros, manteniéndolos unidos por medio de una fresca pasta de arcilla que los cubría. Los tubos podían, pues, ser escogidos rechazándose los defectuosos o que no diesen el sonido buscado.

La parte obturada de los tubos termina en casquete esférico; la abertura es casi siempre elipsoidal a fin

- 49 -

de no separar mucho los agujeros ya que en esta parte los tubos son más angostos.

"Los tubos pueden ser de dos tipos: o completamente cilíndricos o fusiformes (dos y tres calibres) parecidos a las "boquillas" para fumar cigarrillos: casi todos se estrechan en su embocadura".

Muelle estudia 28 antaras de procedencia Nazca. El número de tubos en ellas oscila de 3 a 14. Este último número parece fue tope. Las aberturas de los tubos elípticos en los más y circulares en los menos. Algunas de estas flautas están ornamentadas con motivos figurados: aves, peces, frutos o geometrías simples.

"Se tocaba las antaras, dice Muelle, a juzgar por las representaciones escultóricas o pintadas que conocemos colocando indistintamente el principio de la escala a la derecha o a la izquierda; hay mayor cantidad de ejemplos con los tubos grandes a la derecha. Y se sostenía a menudo el instrumento con las dos manos, como es natural para precisar sus deslizamientos. En los especímenes pequeños o de pocos tubos es obvio que una mano bastaba, sobre todo porque no estaban destinados a melodías complicadas sino distintivas como las que en épocas posteriores anunciaban la presencia de los mensajeros: en estos casos es frecuente encontrar una o dos pequeñas perforaciones por entre los tu-

- 50 -

bos, los cuales servían para pasar un cordón que permitían colgar al cuello la siringe. En algunas ocasiones, empero, el tocador se veían obligado a sujetar las antaras grandes con una sola mano, pues debía disponer de la otra para golpear una especie de atabal".

Entre los instrumentos reunidos cuento con 8 flautas, de éstas, todas procedentes de Nazca. El mayor número de tubos: 14 y el menor 9.

La embocadura de los tubos elíptica en 6, ovalada en 1 y francamente circular en otra. La longitud de los tubos: 35 cm. la mayor y 3 cm. la menor. Los tubos de mayor longitud tienen mayor diámetro. Una sola flauta ostenta un dibujo de carácter mitológico, probablemente un dios. Una sola flauta tiene un orificio para pasar por él un cordón; ésta es la de menor número de tubos. Tres flautas son exactamente iguales. El color que domina en todas es comparable a tierra de siena algo rojiza. Las embocaduras tienen color distinto, generalmente un ocre claro. Entre ambos colores el contraste no es violento sino suave.

1.6.2. EPOCA INCAICA

Durante el Imperio

Durante el Imperio las flautas de Pan intervienen

en el ceremonial. Así terminada la primera parte de la fiesta llamada Situa, durante la cual expulsaban del reino a las enfermedades, aparecen solemnemente estas flautas.

"Hacían un baile particular a esta fiesta, escribe el P. Cobo y los que entraban en él venían vestidos con una camiseta coloreada larga hasta los pies, unas diademas de pluma en las cabezas; tañendo unos cañutos pequeños y grandes puestos a modo de cañones de órgano".

Los telares y la nobleza de paramentos que viste a los tañedores denuncia la función sacra encomendada a las flautas.

Desde antiguo, el sur del Perú, en particular la Meseta del Collao, dejó sentir su presencia en este importante sector de aerófonos. Garcilaso lo da a entender al decir: "tañían los indios collas, o de su distrito en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos".

Los Incas, a más de cañas, metal y barro cocido, utilizaron huesos para hacer tubos. Guamán Poma refiere que el capitán Rumiñahui asesinó al príncipe Illescas, hijo de Huaina Capac, y "del pellexo hizo tambor y de la cauesa mate de ucuer chicha y de los guesos antara". Estas flautas de huesos humanos, al igual que los tambores de piel hu

mana, no debieron ser ordinarios instrumentos de música. Antes bien considerando la impregnación de las partes: huesos, piel, etc. por las asencias del todo, la voz en ellas debió ser tenida como algo vivo.

LAS ANTARAS.-- Estas constituidas por la reunión, en un solo cuerpo, de varias flautas. Esta unidad se logra mediante una caña horizontal a la cual van atados los tubos o por un empaste de brea.

Los tubos son de carrizo (*Phragmitis communis*). El número de tubos útiles, pues hay tubos que no se tocan, oscila entre 3 y 29. Sirva de ejemplo en el primer caso una antara procedente de Sullac Urcos, Quispicanchis, Cuzco. Y ejemplo de 29 tubos una antara recogida en Tumbes de probable origen ecuatoriano.

La longitud útil de los tubos es de 28 a 4 cm. Todos los tubos son cerrados gracias al nudo de la caña o por medio de brea. Algunas antaras tienen embocaduras biseladas y cordones mediante los cuales se les puede llevar pendientes al cuello.

La antara procedente de Sallaq Urcos, gentileza de Efraín Morote Best, se compone de 4 tubos de 28, 27, 25 y 24 cm. de longitud respectivamente. Los tubos están reunidos por una pita y brea formando una sola hilera muy firme. Uno de los tubos, el más largo, lleva en su extremo in

ferior varias vueltas de un hilo de lana blanca y un grabado en la caña, que representa una cruz. Este tubo no se toca pues trae la mala suerte a la comunidad; de modo tal que la antara solo tiene tres tubos útiles.

El "cañari" funcionario encargado de tocar esta antara recorre desde muy temprano los caminos y las calles de la población.

La voz de la flauta convoca a los campesinos a la ciega de trigo. Esta es la misión de la antara.

Los instrumentos de música aborígenes hechos de acuerdo a necesidades y sentimientos de quienes los tañen y usados con fines muy precisos distan mucho de nuestros instrumentos musicales, cuya función es bien distinta. De otra parte la precepción de su canto, fuertemente coloreada por el sentimiento transfigura la experiencia vivida.

SICU es nombre aimara de la flauta de Pan. Se utiliza en ellas una caña especial llamada "chuqui" (arnudo donax) según Rigoberto Paredes. Las hay de una sola fila de tubos y de dos filas. En el segundo caso una fila puede ser cerrada y la otra abierta. El número de tubos oscila entre 5 y 8. La longitud entre 60 y 3 cm. Naturalmente estas medidas son muy relativas. Si la flauta tiene dos filas, el número de tubos de la segunda fila generalmente es menor, en uno. Pero puede tener igual número de tubos que

la primera.

Cuando la flauta tiene dos filas de tubos, los de la segunda fila son de menor tamaño; generalmente la mitad. Pero pueden ser iguales.

Un instrumento es sólo mitad; aún en el caso de tener dos filas de cañas. Las cosas están dispuestas de modo tal que dos tañedores tocando de consumo pueden componer una melodía, pues la escala se halla repartida entre una y otra flauta. Cuando el instrumento tiene dos filas de cañas la segunda fila recoge el aire que excede de la primera. La primera serie de tubos emite sonidos claros, la segunda apagados. Pero siempre las mismas notas.

Un conjunto de tañedores se llaman sicuris. Lo componen de ordinario, cuatro o cinco parejas de ejecutantes. Como es natural puede haber mayor número de parejas. Un conjunto de 12 parejas se llama "phusa".

El nombre Sicu apenas se oye, en cambio es muy común el nombre zampona y también ampona. Los nombres particulares que los indígenas dan a sus flautas son variados.

Así se oye: Taica, Malta, Isca, Chuli, etc. La primera denominación quiere decir "vieja". Según Rigoberto Paredes: "madre conductora". Sea como fuese, supone lo mismo: hembra.

Este indicio da pábulo a pensar que en la antigüedad

dad una de estas flautas debió ser considerada y la otra mitad probablemente hombre y quizá, marido y mujer. Oí decir cierta vez a mi tañedor de sicus que tocaba para propia delectación dos flautas a la vez, que esta manera de tocar se llamaba "marimacho". De ser cierto lo anotado, corroboraría lo que se acaba de decir.

EL PUTUTO.- Trompeta de caracol marino, es un instrumento musical muy antiguo, que parece en conexión con todas las viejas culturas peruanas "desde las más remotas y adelantadas hasta la última de los Inkas", escribe Julio C. Tello, (Actas XXVII Congreso Americanistas).

El nombre actual del instrumento es pututo, el antiguo "huayllaquepa". Ambos aparecen en el primera parte del manuscrito de Guamán Poma: "Tenían los Ingas y Capac Apu tambores grandes con que se holgauan y le llamauan pomatinya y trompeta guayllaquepa-pototo".

Utilizaban el caracol perforando el ápex; unas veces con embocaduras de metal o caña y las demás sin ellas tañían la trompa.

Solían exorerarlos con taraceados de turquesas y conchas de colores o puliendo las costillas del pabellón grababan algún motivo ceremonial. Así se ve en los numerosos ejemplares que posee el Museo Rafael Larco Herrera de Chiclin.

La Cerámica Mochica presenta en forma dramática los demonios que habitaban las caracolas. Aparecen como genios poderosos que lanzan a los vientos su clamor sagrado.

Polo de Andegardo, refiere, que en tiempos antiguos las fuentes eran honradas con ofrendas de conchas marinas "diziendo que las conchas eran hijas de la mar, madre de todas las aguas". Se comprende la gran veneración que debió suscitar estas grandes caracolas procedentes de mares desconocidos, cuya voz ardiente estremecía distancias.

El pututo ha sido tañido por hombres de la antigüedad. Este nexo se vierte claro durante las ceremonias del Capac Raimi o fiesta de la virilidad.

El pututo en la actualidad congrega a los ayllus en momentos de necesidad. Así mismo en épocas pasadas cumplía igual cometido. Durante la guerra con los chancas, según Santa Cruz, los caracoles llamaron a las armas a la ciudad del Cuzco.

El uso de los caracoles, antes tan universal, ha quedado limitado al departamento del Cuzco y allí confinado a dos áreas: Paucartambo y Pisac.

También las autoridades para congregar a la comunidad en momentos graves reunir a los bracerps para faenas agrícolas, limpias de asequias, chaco o cacería, etc. Acompañan a las autoridades desde su casa hasta la Iglesia o

las despide. En Paucartambo un toque seguido y largo significa asamblea de ayllus; un corto seguido de un largo, llamada a las autoridades. Los caracoles llevan el pabellón de la concha horadado, por allí pasan un tiempo y de esta manera se les lleva pendiente de la muñeca toda vez que no se tañe.

Se llama CLARIN a una gran trompeta travesera que se tañe en Cajamarca. Su voz se oye durante el mes de agosto alegrando la trilla de trigo. Cuando el grano está limpio y puesto en sacos lo traen a guardar a los graneros que cada hacendado tiene en la ciudad. El grano llega procesionalmente, a lomo de mulas, precedido por varias de estas trompas, cuya robusta voz se oye de lejos. Miden de ordinario, cuatro metros de largo y se hacen de caña, cortada en estado de madurez. El instrumento consta de tres partes: Pabellón, cuerpo y embocadura.

El pabellón se hace de calabaza y también de hoja lata. El cuerpo es de una sola pieza. Los nudos se rompen y se pulen por dentro sin abrir la caña. Los instrumentos viejos se refuerzan exteriormente con ligaduras de pitas o tripa o nervio de res.

La embocadura consta de una o dos piezas. Lo común es que sea de una. Se trata de un tubo de caña de 10 a 15 cm. de largo cerrado en uno de sus extremos por un nudo.

y por el otro abierto. Tiene cerca del nudo, una abertura de forma rectangular que sirve para aplicar los labios en uno de sus bordes. Esta embocadura se ajusta al cuerpo del instrumento mediante unas lazadas de pita untada con cera negra de avispas.

El clarín es instrumento para ser tocado en campo abierto. Lo tañen solo hombres. El anima los trabajos comunales y algunas fiestas religiosas.

Casi siempre va acompañado por dos instrumentos más: pito y caja.

MAMAC es el nombre de una trompeta travesera procedente de Huancavelica. Se hace con unas cañas de gran alzada que crecen en las selvas. La caña se llama "mamac" y da su nombre al instrumento. Es muy sencillo. Consta de un entrenudo abierto por sus dos extremos. Las dimensiones de estos entrenudos en dos trompetas son: 1 m 10 y 1m. 17. La caña tiene un diámetro de 5 a 7 cm. En uno de los extremos se labra un orificio de 2 cm. de diámetro y allí se coloca una embocadura constituida por una caña de 4 cm. de largo, perpendicular al cuerpo del instrumento. Para que la embocadura ajuste convenientemente la ponen a remojar. El tañedor a tiempo de ejecutar tapa con la mano derecha un extremo de la travesera y con la mano izquierda sostiene la caña manteniéndola en alto, dirigida hacia arriba. Se

tañen el 25 de julio de cada año, con motivo de una festividad en honor a los animales llamada "Santiago". Los pastores marcan a los animales tiernos, les ponen cintas en las orejas, cantan y hacen música en honor de ellos.

Este regocijo está encaminado a tener contento a los animales a propiciar su multiplicación. Durante este día los terneros pueden mamar a discreción, las vacas comen el mejor pasto, etc.

Es el "santo" de los animales. Los dueños del ganado y los pastores se congregan alegremente en torno a ellos, los llaman con nombres cariñosos, simulan cazarlos, les arrojan flores, semillas de quinua, les pintan la cara con sangre, etc.

HUAJRA PUCO.- Trompeta de cuernos de toro, es otro instrumento relacionado con los animales. Muy común en los departamentos de Junín y Huancavelica. Se compone de dos partes: cuerpo y embocadura. El cuerpo está constituido de varios fragmentos de cuernos de toro, el uno en el otro, unidos por medio de clavos y reabiertas las juntas con lona. Los modelos antiguos (de hace 50 años) son hechos de unas 20 piezas. Los modelos actuales de 10 piezas más o menos. Cada curva imprime al instrumento un movimiento envolvente sobre sí mismo. La embocadura se hace también de cuerno. El cuerpo y la embocadura están unidos por una

cadena de plata.

En Huancavelica, durante el carnaval, aparecen unas trompas llamadas Huarajo. Las hacen de hojalata y calabazas. Alcanzan las primeras la dimensión de 1.50 m. de largo. Uno de los extremos tiene 8 cm. de diámetro y desde allí se adelgaza paulatinamente hasta cerca de la embocadura en donde nuevamente se ensancha para dar comodidad a los labios del músico. La manera de tocar estas trompetas recuerda las grandes trompas de metal del Tibet. Los huaraos de calabaza deben ser muy antiguos pues el P. Cobo escribe: "Quepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo".

FLAUTAS DE PICO

Hay un amplio sector de flautas, muy populares entre tañedores indígenas, cuya principal característica es poseer aeroducto. El principio del silbato del vigilante fue conocido en la antigüedad, numerosos pitos mochicas, nazcas y chimús dan prueba de ello; más también es cierto que no hay testimonio objetivo de que este principio fuese más allá de los límites señalados. (A continuación se ofrece un ejemplo de estas flautas).

EL PINCULLO.- Es una flauta vertical, de pico. Hay muchas variedades. El nombre aparece en las crónicas:

Guamán Poma escribe: "Pingollo"; Arriaga "Pincollo"; Santa Cruz "Pillullo", etc. No hay certeza si se refieren a la flauta que conocemos todos o si entendían por pincullo otra cosa. El P. Cobo ofrece un dato que de haber sido escrito con propiedad haría luz sobre este asunto. Dice así: "pífano, llamado Pincollo" (Historia del Nuevo Mundo Cap. XVII). Si por pífano quiso decir flauta travesera se desprende de ello que los antiguos tañían este género de flautas y que éstas se llamaban, por ese entonces, pincullos.

Corrobora esto el que en algunos lugares del Perú las traveseras se llaman pincullos; mas esto no es lo ordinario. El uso de flautas traveseras entre los antiguos peruanos ha sido puesto en duda.

El Museo de la Universidad en Trujillo cuenta entre sus colecciones, con un vaso chimú en el que aparece un hombre tañendo una flauta travesera.

El pincullo en nuestros días es una flauta vertical en la mayoría de los casos. El más famoso de ellos se tañe al sur del Perú en el departamento del Cuzco en las provincias de Canas, Canchis, Cumbivilcas y Espinar. Alcanza la longitud de 1.20 m. Se hace de madera de huarango y Chachamano.

La madera antes de tratarla se remoja varios días, luego se corta en dos mitades que se excavan. Estas mita-

des se unen con nervios de llama o "janccu". Reunidas las dos partes queda listo el tubo. Los agujeros en número de seis se hacen con lesnas al rojo. Se labra una lengüeta llamada "Kallo" y se coloca en un extremo posterior de la flauta, allí donde se ponen los labios, para que el soplo tome la forma de una cinta. Completa el todo una ventanita cuyo afilado borde quebrará la delgada lámina del soplo.

Esta flauta se tañe a tiempo que comienzan las grandes lluvias. Por esta época se celebra una fiesta llamada "Señalacuy" o "Tincay" en honor del ganado. Asimismo se realiza en los campos las labores de aporque. Estas faenas son verdaderas fiestas que se realizan alegremente animadas por la música de los "pincuyillos" que así se llaman a estas flautas al sur del Perú.

Antes de tañer el instrumento se remoja en chicha, alcohol o agua. La coincidencia de estas fiestas con la llegada de las aguas y el ceremonial del remojo de la madera antes de labrarla y del instrumento antes de tañer es muy significativa.

Estas grandes flautas se tañen por pares, no es costumbre que las acompañe ningún otro instrumento. En la provincia de Espinar los ejecutantes se visten en forma espectacular para tocarlos. Así ataviados se llaman "chucos".

Pertenecen también a este grupo: el tocoro, los

pitos y las tarcas. El tocoro es una hermosa flauta de pico procedente de Azángaro, Puno, mide 90 cm. de longitud y 8 cm. de diámetro. Su cuerpo está formado por tres largos fragmentos de caña de origen selvático que se amarran con nervios de llama para dar unidad al conjunto. De esta manera se forma un grueso tubo con 6 agujeros, el último algo desviado a la derecha. El nombre de la caña "tocoro", da su nombre al instrumento.

El "pito" es otra flauta de pico conocido con ese nombre en Cajamarca. Mide 72 cm. de largo, tiene 2 agujeros en la cara anterior y uno en la cara posterior. Rara vez se tañe solo, de ordinario acompaña a la caja.

Las "tarcas", también flautas de pico, muy estudiadas por numerosos investigadores, proceden de Huancané, Puno. Son comunes al Perú y Bolivia.

LA CHIRIMIA, oboe morisco, se hace presente desde los primeros días de la dominación española. Los libros de Cabildo la mencionan a menudo. Uno de las mayores solemnidades en aquellos tiempos era recibimiento de Virreyes. La chirimía no faltó en ellos. Una página fechada 31 de agosto de 1551, informa como dieron bienvenida a don Antonio de Mendoza, vestidos de músicos de rosagante "e mando que se den a cada uno de los chirimias que andeyr con la cibdad al dicho Recibimiento a cuatro varas de Raso carmesí". Asimismo

mo salieron a recibir al Marqués de Cañete, tal dice la página signada 15 de junio de 1556 "en este Cabildo acordaron los dichos señores justicia e Regimiento que para el Recibimiento del señor viso Rey salgan música de chirimias".

Al parecer no hubo fiesta sin la participación de chirimías.

La chirimía ha llegado hasta nuestros días sobreviviendo en los Departamentos de Lambayeque y Piura, tal como en los viejos tiempos. En la sierra, departamentos de Lima, Huancavelica y Ayacucho, se le conoce con el nombre de "Chirisuya" cambiando la pajuela del modelo madejar por plumas de cóndor o halcón.

Acompaña siempre al tañedor de chirimía "un cajero". La caja del tambor solía hacerse de madera de cedro que provenía de cedros de bosque al otro lado de las cordilleras. Los parches se hacían con pellejo de chivo y los palillos con madera de guayabo.

La actuación del chirimiyo estaba sujeta a reglas rígidas que aún hoy en día continúan vigentes. Lo más importante es lo que sigue: la chirimía solo admite el acompañamiento de la caja y ésta está subordinada en todo al oboe; la chirimía marcha siempre a la cabeza en toda concentración, presidiendo desfiles, paseos de fuegos de artificios, etc.

Dos chirimías procedentes de Lambayeque miden 30 y 39 cm. de longitud. El cuerpo de la primera mide 25 cm. y el de la segunda 32cm. Las medidas de las pajuelas se deducen fácilmente. Tiene la primera seis huecos y la segunda siete y el último de ellos algo desviado hacia la derecha.

Dos, "chirisuyas" procedente una de Ayacucho y otra de Laraos, Lima miden 28 y 50 cm. de longitud. El cuerpo de la primera 25 cm. y el de la segunda 41 cm. Las medidas de las pajuelas se sobreentienden. Tiene la primera 7 huecos y la segunda 10; de ellos 8 colocados en fila en la cara anterior y los dos restantes ubicados, en las caras laterales inmediatos al último agujero de la cara anterior.



1.6.3 EPOCA COLONIAL

"Para comprender mejor la evolución de la vida musical durante la Colonia es necesario, aunque someramente, referirse a la música primitiva entre las poblaciones indígenas al llegar los europeos. Al iniciarse la Conquista, los pueblos indios de este continente se encontraban en unos diversos estados de evolución desde los más primitivos, basados en la caza, la pesca y la recolección de los productos naturales, hasta formas de concentración estatal, próximas a un nivel de alta organización política y cultural. En otros casos como en el de los mayas, había entrado ya en una fase de disgregación y colapso. Todos los cronistas coinciden en que la música formaba parte de su organización social y ritual.

Nuestros conocimientos de la música indígena se basan en los antiguos Códices, en los datos recojidos por los Cronistas de la Conquista y de la primera época Colonial; en los hallazgos arqueológicos de su instrumental y en la investigación de sus supervivencias actuales. Desgraciadamente, ninguna de estas fuentes puede proporcionarnos elementos suficientes para que podamos formarnos una idea precisa y completa de la práctica musical durante la época precolombina.

Las más abundantes referencias de la música se ha

llan en las descripciones de fiestas rituales, los preparativos bélicos y funerarios, donde se halla íntimamente ligada con la danza y los sacrificios humanos. No obstante, misioneros y cronistas proporcionaban datos bastante específicos con relación a los instrumentos y su efecto muchas veces aterrador e intolerable para oídos europeos.

Las abundantes alusiones a la música en todas las crónicas -con ocasión de entierros, bodas y guerra, fiestas de sacrificios humanos y procesiones rituales, bailes de adoración y de esparcimiento, etc.-, revelan que el canto y los instrumentos, junto con el baile, tenían una función social y mágica meticulosamente definida.

En "The Music of Perú", Robert Stevenson, dice que desde el punto de vista musical y partiendo de la investigación realizada sobrepasaron a cualquiera otra región del Nuevo Mundo. El instrumental sudamericano, por ejemplo, donde no existe un solo instrumento de cuerdas y solo un tipo de instrumental, una flauta, capaz de producir melodías simples. Todos ellos, sonajas, cascabeles, conchas, silvatos y percutores con troncos perforados y de parche con soporte de "pies" pertenecen a una fase muy temprana de evolución, como dice Curt Sachs en "The History of Musical Instruments". En la región andina, sin embargo existen varios tipos de flautas con numerosos agujeros, y sus flautas de

Pan con múltiples tubos, es prueba evidente de un caudal melódico más elaborado. Los distintos tipos de instrumentos indígenas se conocen por las miniaturas de varios Códices y por numerosísimos pasajes de las crónicas.

Con respecto al Instrumental Inca, en "The Music of Perú", de Robert Stevenson vemos que los españoles, al llegar, se encontraron con varios tipos de instrumentos entre los cuales habían trompetas de cráneos de ciervos y perros que en la Península, por cierto, no tenían analogía.

Otro de los problemas que se le creó al conquistador fue el de las numerosas lenguas que se hablaba en el Imperio, lo que se prestó para crear confusiones con respecto a los distintos nombres para un mismo instrumento. No obstante los diccionarios de 1608 de Diego Gonzales Holguín para el quechua, y el de 1612 de Julio, en la ribera del Lago Titicaca, para el Aymará, de Ludovico Bertenio, han sido los mejores amigos de los organologistas. En ambas lenguas huancar - huancara, significa tambor, quepa = quepa, trompeta y pinkullo = pincollo, flauta. Para la antara, flauta de hueso, en quichua, el Aymará tenía dos términos: cico para la pequeña y ayerichi para la grande.

El Aymará también hacía una distinción entre la flauta de hueso (cchaca picollo) y la flauta de caña. La variedad de caña la llamaban quena quena o quina quina, que

significa llena de hoyos. También le daban el nombre de tupe pincollo. Stevenson, en su prolijo estudio del instrumental Inca, menciona, también, el zaccapa-saccapa de Cobo, en su Historia del NNuevo Mundo (1653), como Aymaré para la sonaja de huesos de maichil y su churo como quechua para conchas de caracol de tierra y conchas marinas y la chanche ra como quechua para cascabeles de cobre y plata. Poma de Ayala, quien en Nueva Crónica y Buen Gobierno, dibuja numerosos instrumentos nativos, anota alrededor de diez que todavía usaban comunmente en 1615, entre ellos el pomantinya (poma + tinya), un tambor de cuero de puma, el pipo hecho de cañas enchas, el cetauri una sonaja simulando una culebra y la chiuca confeccionada con el cráneo de animales pintados de diversos colores. Las flautas -dice Robert Stevenson- fascinaban a los Aymaras, pero los tambores enloquecían a los Quechues.

Para los conquistadores españoles la música indígena era algo bárbaro, no obstante, y en sus cantos y danzas, por lo general, no percibían nada que pudiese asociarse con su idea de la música.

LA VIDA MUSICAL EN LA CATEDRAL DE LIMA DURANTE LA COLONIA

Los Instrumentos y sus Ejecutantes

Apenas construida la primera Catedral limeña, to-

caron en ella instrumentistas peruanos, muchos de ellos de raza india o mestizos primero, luego negros y mulatos. Hubo familias que, a veces durante varias generaciones dieron el ya organizado coro de música de la Primada, músicos de una misma especialidad: Así los cantores Cervantes del Aguila; los arpistas indios, Esparza; los organistas Dávalos y otros.

Para mayor ilustración y comodidad, me referiré enseguida y por separado a cada uno de los instrumentos que se escucharon en la Catedral de Lima, así como a algunos de sus mejores ejecutantes.

LA FLAUTA

Bajo habilísimos dedos empezó a sonar la flauta en la capilla de música de la iglesia mayor de Lima, en 1783, y quien ejecutaba en ella obtuvo de inmediato el salario más elevado que se pagaba entonces a los miembros de la orquesta catedralicia, pues ni el primer violín concertino obtenía tanto como el maestro Juan Daniel Ericourt, artista de origen francés, que durante más de treinta años tocó en la Primada del Perú y en lugares profanos de categoría, rodeado del respeto de todos, eclesiásticos, público y colegas. Fue Ericourt el profesor de no pocos flautistas y el que más contribuyó a dirigir la atención de los aficionados

a la música hacía un instrumento que, en su forma moderna era apenas conocido diez años antes de su lucida entrada en la Catedral, y que tanto debía gustar luego a los limeños, hasta bien entrado el siglo XX. Era don Juan Daniel, padre del experto organista limeño Manuel Ericourt.

Además de la flauta se interpretaban los siguientes instrumentos:

El órgano, la chirimía, la dulzaina, el oboe, el clarinete, el bajón, fagot, corneta, el sacabuche, el serpentón, la trompeta, el clarín, la vihuela, el arpa, el violín, el violoncello y el contrabajo.

1.6.4 EPOCA REPUBLICANA

Producida la Conquista, ya sabemos que empieza a generarse un mestizaje musical paralelo a la mezcla de ambas razas. El español impone su criterio artístico, sus normas melódicas, sus ritmos propios, su instrumental. El indio, si bien se resiste a la sucesión de imposiciones contrarias a su naturaleza y a su sentimiento histórico, no puede librarse de tan novedosas y excitantes sugerencias. Se opera en su alma entonces una actitud ambivalente: de un lado, resuelve mantener su tradición y su convicción artística indestructible, congénita; de otro lado, se siente ineludiblemente conquistado por la múltiple novedad importada.

Esta contradictoria actitud, implacablemente agitada por el invasor, acaba por determinar una transigencia tácita en el indio, el cual a su vez conquista con sus propias artes la sensibilidad ágil y aventurera del español. Ya tenemos una mutua concesión de criterios y hasta de sentimiento, de actitudes y de voluntades, cuyo resultado no se hará esperar mucho: la música mestiza, es ya un hecho. Y un hecho que empieza a producirse apenas a diecisiete años de la toma del Cuzco.

Al atribuir el principio del yaraví al remoto maestro de cepillo de la Catedral del Cuzco, principio desde luego convencional, apenas a manera de semilla del mestizaje, no nos parece que andamos muy lejos de la verdadera ruta si recordamos que ya en 1791 se producía una discusión en Lima sobre este cantar tan querido por los limeños, aparecida en la magnífica revista "Mercurio Peruano". En efecto, el "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la música en general y particularmente de los Yaravíes", es prueba concluyente de que aquel tipo de música había tomado su forma y ganado el lírico espíritu criollo, con lo que consideramos oportuno insistir en la rectificación de un error muy difundido y según el cual había sido el poeta arequipeño Mariano Melgar el creador del yaraví, error mucho más sorprendente en un investigador tan documentado como Lean-

dro Alviña.

1.7 LAS FLAUTAS EN EL PERU

A través de todas las épocas de la historia del Perú han existido y existen actualmente una gran variedad de flautas, que toman diversos nombres según las diferentes regiones del país. Son tan complejos en cuanto a su técnica interpretativa porque presentan variados tamaños, aparte del material de que está construido, razones fundamentales que determinan la calidad del sonido.

Así tenemos por ejemplo, la quena que son de diversos tamaños y el número de orificios es variable, con la única característica que este instrumento tiene una embocadura en bisel o filo, la más difícil por su puesto en comparación con otras flautas.

La quena no es aconsejable para el ciclo de enseñanza primaria, si se desea utilizar como instrumento didáctico, pues hay que tener en cuenta: la posición forzada del cuerpo, el modo especial de tomar el instrumento, principalmente el tipo de embocadura y la emisión del aire en forma mínima y uniforme, que resulten dificultosas.

El Poeta peruano José Santos Chocano ha dedicado a la quena este hermoso soneto:

No la flauta del Dios, alegre avena
del bosque grigo, en que trinar solía:
es flauta cual paloma en agonía
la que en las noches de los Andes suena.

¡Cuán profundo lamento el de la quena!
La quena en medio de la puna fría
desenvuelve su larga melodía
más penetrante cuando más serena.

Desgranando las perlas de su lloro,
a veces hunde el musical lamento
en el hueco de un cántaro sonoro;
y entonces finge, en la nocturna calma,
soplo del alma convertido en viento,
soplo de viento convertido en alma.

La quena o kena, es el instrumento preferido por nuestros indígenas especialmente de los Andes. Se trata de una especie de flauta pastoril, fabricada antiguamente de hueso, actualmente de caña (en las épocas de esplendor también de oro y plata), y de medio metro de largo, poco más o menos. Su afinación más común es pentafónica; tanto como portadora de solitarias canciones como en las turbulentas fiestas carnevelescas.

Entre las flautas verticales tenemos además de la

quena, el Pinkullo, la antera y los pitos. Es importante diferenciar las flautas transversas de las horizontales, precisamente por la forma de su interpretación.

Existen una serie de flautas peruanas traveseras que como en el caso de las flautas verticales presentan diversos tamaños y diferente espesor, los cuales determinan el número de orificios y la calidad del sonido como dije anteriormente.

Entre estos instrumentos tenemos nada menos que el Pinkullo o Pinkuylo, que tiene la misma embocadura que la flauta actual del Sistema Bohem, diferenciando de ésta, por carecer totalmente de llaves auxiliares, solo contando exclusivamente con orificios que varían en número.

Este hecho nos permite observar un detalle fundamentalmente importante en el caso concreto del Pinkullo y es que tenemos un Pinkullo vertical y otro horizontal con mercedísimas diferencias tanto en la forma de interpretar así como en la embocadura; una es de pico y otra de filo y ambos se denominan Pinkullo.

Es así como nuestras flautas adquieren cierta preponderancia por la singularidad en su género.

Desde el punto de vista cronológico, podemos afirmar de que las flautas peruanas fueron fabricadas primitivamente de huesos humanos y de animales; posteriormente de ca

rrizos o cañas; y últimamente de metal, madera y material plástico.

Nuestras flautas, por su singular importancia requieren ser profundamente estudiadas e investigadas desde todo punto de vista.

Para llegar a un estudio serio sobre los instrumentos musicales del Perú antiguo o sobre los instrumentos que usa el indígena contemporáneo, primeramente es indispensable tener presente el origen, el desarrollo y la transformación de los conflictos derivados en las diferentes etapas sociales según las características de sus modos de producción; tener presente la relación en que se desenvuelven sus fuerzas productivas, la división del trabajo bien en las etapas más primitivas de la evolución de las sociedades humanas o en nuestra comunidad indígena. Tomemos al hombre como a un animal que inventa herramientas continuamente; tomemos al hombre como a un ser cuyo organismo apenas a variado, pero cuya técnica está en incontenible evolución.

En nuestros días se siguen fabricando flautas en sus diversas formas y se siguen interpretando en los lugares de su procedencia.

Es frecuente en nuestros tiempos observar en las exposiciones feriales regionales de artesanía la venta de pinkullos verticales como una especie de juguete, fabrica-

dos rudimentariamente de carrizos, como también la quena que son comprados por algunas personas aficionadas. Estos instrumentos carecen totalmente de la técnica necesarias en cuanto a su fabricación.

Podemos afirmar que las flautas peruanas son importantes particularmente, como instrumentos musicales representativos de nuestro país y sobre todo por la gran riqueza de sus sonidos.

Todos los instrumentos tubulares o de soplo, a pesar de sus diversas denominaciones tales como la antara o siku, la chirimía, el Pinkullo, el clarín, la quena, la ocarina, el weccre puco, los pitos, etc., son generalmente tipos o familias de flauta.

Entre los mencionados instrumentos de aliento, sólo el Pinkullo, nos brinda la enorme posibilidad de empleo en la educación musical por la facilidad de su ejecución, todas las demás son difíciles de tocar como dije antes por la complejidad de su embocadura.

Por último al hablar de las flautas en el Perú, también tenemos que hacer presente que la flauta travecera sistema Bohem ha alcanzado cierto grado de difusión en las diversas agrupaciones orquestales.

CAPITULO IIEL PINKULLO COMO MATERIAL DIDACTICO EN LA
EDUCACION MUSICAL DEL NIÑO PERUANO2.1 INTERES DE LOS NIÑOS POR INTERPRETAR UN INSTRUMENTO DE
VIENTO

Todo niño normal en forma instintiva posee un cierto grado de curiosidad para todo aquello que le rodea; así por ejemplo cuando se encuentra frente a un pequeño silbato por tendencia natural anhela tomarlo y llevarlo a la boca intuitivamente para soplarlo. Esta actitud del niño denota el grado de interés que tiene por tocar un sonido ya no en un simple pito sino también en cualquier instrumento de soplo. Por eso observamos generalmente en los niños con mucha frecuencia, que dada su edad (2 á 4 años) y su propia psicología se preocupan por descubrir algo nuevo. Es explorador por naturaleza, y así logra a través de su inquietud y curiosidad obtener no solo un sonido en un instrumento de viento sino que sigue incansablemente descubriendo más sonidos mediante los diversos movimientos de los dedos y la colocación de la boca. Por consiguiente el niño se deleita y goza frente a los descubrimientos que realiza, y cada vez considera más interesante el instrumento, hasta que llega .

un momento en que incluso muchas veces no va a requerir de un profesor, sino que sólo llegará a interpretar algunas melodías sencillas, prescindiendo de la técnica correspondiente.

Precisamente este interés espontáneo y natural que demuestran los niños frente a determinados instrumentos de viento, son dignos de aprovecharlos para inducirles a la educación musical, empleando para esta tarea nada menos que el Pinkullo o la Flauta Dulce, instrumentos que son los más apropiados.

2.2 INSTRUMENTOS DE VIENTO TÍPICOS DE FÁCIL EJECUCIÓN

Entre los instrumentos musicales de aliento típicos de fácil ejecución debemos mencionar los siguientes; teniendo en cuenta su posible aplicación didáctica en la educación musical:

Realmente nuestro país cuenta con una serie de instrumentos musicales típicos pertenecientes a la familia de los vientos, entre los cuales podemos señalar específicamente a aquellos de fácil ejecución como son por ejemplo: Los pitos, las tarces, el tocoro, la antare y el pinkullo, instrumentos cuyas características se destacan a continuación.

LOS PITOS.-- Son flautas de pico, originarios del

departamento de Cajamarca, generalmente de pequeño tamaño con uno o dos agujeros frontales, fabricado de cañas especiales. No son recomendables su empleo en la educación musical por carecer de mayores posibilidades sonoras, es decir por su restringida extensión.

LAS TARCAS.- Originarios de Huancané (Puno), son flautas de pico verticales. Se tañen generalmente en parejas; son fabricados de cañas especiales y en algunas provincias de madera. Este instrumento no es aconsejable utilizar como material didáctico, porque su fabricación es compleja y difícil adquisición. Son instrumentos comunes al Perú y Bolivia.

EL TOCORO.- Es una flauta de pico que procede de Azángaro (Puno), está formado por tres largos fragmentos de caña especial de la selva. Es un grueso tubo con seis agujeros, el último algo desviado a la derecha. El nombre de la caña "tocoro", da su nombre al instrumento. Tampoco es recomendable su empleo en la educación musical sencillamente por su gran tamaño, inapropiado para el niño.

LA ANTARA.- Llamado también siku o flauta de pan, parecida a la siringa griega. Consta de una serie de tubos, sostenidos por un prescinto regulable que permitirá el cambio de estos. La antara no se recomienda para la educación musical, porque la adquisición se hace dificultosa y su fa-

bricación requiere muchos aditamentos que ofrece cierta complejidad.

EL PINKULLO.- O Pinkuylo, es una flauta vertical de pico con aeroducto, considerado como uno de los instrumentos de mayor importancia después de la Quena, precisamente por las grandes ventajas que ofrece para su ejecución y por su maniabilidad. Procede de las provincias de Canas, Canchis, Chumbivilcas, Espinar y Yauri (Cusco).

Es un instrumento que varía de tamaño según los diversos lugares de procedencia. En las provincias arriba mencionadas son fabricadas de madera, mientras que en los departamentos de la sierra central son hechas de cañas especiales.

El Pinkullo o Pinkuylo, como se le llama en la provincia de Yauri (Cusco), es pues el instrumento musical muy nuestro, indicado a ser utilizado como parte del material didáctico en la Educación Musical de los niños peruanos, por la enorme facilidad de ejecución que ofrece el tipo de embocadura muy sencilla como también la digitación.

La naturaleza y estructura propias del Instrumento hace que se torne de fácil ejecución aún por los más pequeños; planteamiento este en el que se basa el presente trabajo.

2.3 METODOLOGIA A SEGUIR EN EL APRENDIZAJE DEL PINKULLO

Es de fundamental importancia adquirir desde el comienzo del aprendizaje una correcta técnica de ejecución. Se detallan a continuación algunos de sus principales aspectos:

Respiración

El control de la respiración es la base de la buena emisión y calidad del sonido. La respiración debe ser tranquila y libre de tensiones sobre todo en los hombros y el cuello. Si bien con la práctica del instrumento se va desarrollando la capacidad de control del aire, el maestro podrá realizar además, si lo cree necesario, ejercicios respiratorios sin el instrumento como por ejemplo: "Inspirar el perfume de una flor, mantener el aire gozando y luego imitando un pulverizador espirarlo diciendo t.....s".

En la ejecución musical la respiración está determinada por el fraseo. Se ha indicado por medio de pequeñas rayas verticales los lugares donde se podrá respirar sin interrumpir el flujo rítmico.

Postura del cuerpo

La correcta postura del ejecutante es condición indispensable para una buena ejecución. El cuerpo y la ca-

- 83 -

beza normalmente erguidos sin inclinarse hacia adelante y los codos ligeramente separados del cuerpo. El Pinkullo debe ser sostenida en un ángulo de 45 a 60 grados con la vertical del cuerpo a fin de que el aire emitido entre en forma directa y las manos puedan ser bien colocadas.

Posición de los dedos

Los dedos deben tapar completamente los orificios indicados en cada digitación, planos y sin curvarse, utilizando para ello la parte más blanda de las yemas. En los cambios de digitación el movimiento de los dedos debe ser rápido y preciso. Los alumnos deben siempre "sentir" por el tacto que cierran bien los orificios sin necesidad de mirar el Pinkullo.

Digitaciones

El pulgar derecho se colocará como sostén en la parte posterior del Pinkullo a la altura del cuarto orificio a partir del borde inferior.

En las distintas digitaciones los círculos rellenos indican los orificios que deben ser tapados.

Posición de los labios

La embocadura del Pinkullo debe apoyarse naturalmente en los labios. Estos se cerrarán ajustando el borde

superior de la misma sin llegar a contraerse a su alrededor. Es necesario tener los labios secos para evitar que la embocadura se moje.

Toque de lengua

En el Pinkullo como en cualquier otro instrumento de viento la emisión de cada sonido debe ser precedida por un toque de lengua (exceptuando la ejecución en legato). En la práctica es conveniente emitir cada sonido como si se pronunciara la sílaba "Tú"; la consonante provoca el toque de lengua y la vocal ayuda a colocar correctamente los labios. Una vez emitido, el sonido se terminará llevando la lengua hacia el paladar como si fuera a pronunciar una "d".

La emisión del sonido sin toque de lengua es un error habitual en los principiantes. Por ello el maestro deberá prestar especial atención a este defecto corrigiéndolo desde el primer momento.

Afinación

En la primera etapa del aprendizaje es conveniente que el maestro tome a su cargo la afinación del grupo de los pinkullos hasta que los alumnos estén en condiciones de efectuarla por sí mismos. La afinación constituye un excelente ejercicio para el entrenamiento auditivo.

Cuidado del Instrumento

Para mantener el Pinkullo siempre en buen estado es conveniente tener en cuenta las siguientes recomendaciones: Al terminar de tocar se debe secar la humedad que ha quedado en el Pinkullo por efecto del aliento. Con tal motivo, se limpia por dentro con el secador o con algún paño suave, teniendo siempre cuidado de no dañar el filo de la embocadura.

Indicaciones para el Maestro

El maestro encontrará a continuación algunas indicaciones y consideraciones prácticas que le servirán de guía para el mejor uso del material incluido en esta tesis.

Orden didáctico de los sonidos

Se ha comprobado a través de la experiencia que para abordar la enseñanza del Pinkullo es necesario ordenar y graduar los sonidos.

Por esta razón, se ha creído conveniente iniciar la práctica del instrumento a través de un solo sonido, a fin de centrar el cuidado en la técnica de emisión. Luego en forma progresiva, se irán abordando nuevas dificultades al agregarse paulatinamente los demás sonidos, los que aparecen de acuerdo al siguiente ordenamiento hasta completar

la primera octava de sonidos naturales:



Ejercicios preparatorios

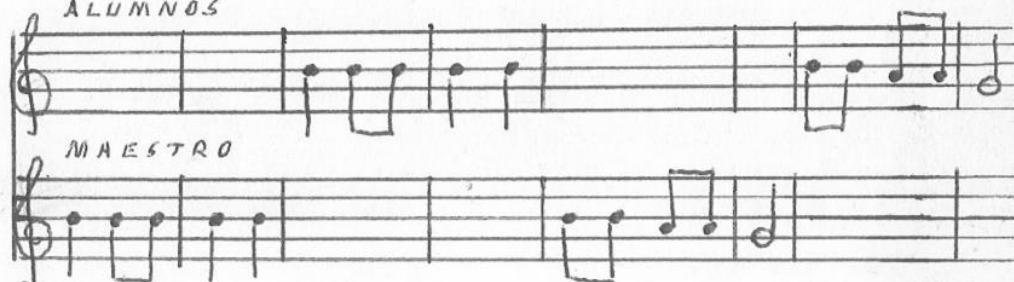
Tienen por objeto familiarizar a los alumnos con las nuevas dificultades técnicas y musicales. Se realizan por imitación entre maestro y alumno de la siguiente manera:

NOTACION:



ALUMNOS

REALIZACION:



Ejercicios de enlace

Este tipo de ejercicios se incluye en el repertorio en las primeras páginas, tienen por finalidad hacer participar a los alumnos en la ejecución de melodías que ellos solos no podrían abordar por no permitírsele aún el incipiente manejo del instrumento. Estos ejercicios se deben realizar con una total continuidad entre la parte del maestro y la de los alumnos.



Canciones

Todas las canciones pueden ser indistintamente cantadas o ejecutadas en el Pinkullo, con excepción de aquellas que por requerir mayores conocimientos musicales para su lectura o ejecución, serán solamente cantadas por imitación.

Acompañamientos

Algunas melodías y danzas estén acompañadas por una segunda voz más compleja cuya ejecución estará a cargo del maestro. Es imprescindible que éste posea un buen dominio del instrumento: posición correcta y bello sonido, ya que los alumnos lo tomarán siempre como ejemplo.

La enseñanza colectiva

Para dar mayor diversidad al trabajo en grupo y para estimular la participación de cada alumno se han incluido en el repertorio, diversos ejercicios y juegos que posibilitan la ejecución colectiva e individual: ejercicios para dos grupos alternados a los que hemos denominado "diálogo", juegos y rondós para solistas y conjunto, cánones y canciones a dos voces, etc. Los demás ejemplos musicales podrán ser ejecutados por todos los alumnos a la vez en forma individual.

CAPITULO IIIEMPLEO DEL PINKULLO Y LA FLAUTA DULCE EN LA ETAPA
PRE ESCOLAR Y ESCOLAR DE LA EDUCACION MUSICAL PERUANA3.1 PRACTICAS REALIZADAS EN DIVERSOS CENTROS EDUCATIVOSPUERICULTORIO PEREZ ARANIBAR

Hace más o menos siete años tuve la oportunidad de realizar prácticas con los niños del mencionado Instituto, implantando para ello la educación musical con el empleo de la Flauta Dulce.

Durante mi permanencia por el espacio de dos años en este centro de formación, pude observar con agrado los óptimos resultados obtenidos de haber utilizado este instrumento, que por su naturaleza constituyó el material didáctico más apropiado.

Así mismo pude experimentar en cada uno de los niños cuyas edades fluctuaban entre los 6 y 9 años, la gran facilidad con que ejecutaban melodías sencillas y algunos cánones, comprobando de esta manera que la Flauta Dulce ofrece pues inigualables ventajas para ejecutarlo en poco tiempo ya sea por su embocadura como también por su digitación. Además el conocimiento de las notas musicales se realizaba simultáneamente con la enseñanza del instrumento y

vi que también este procedimiento del aprendizaje era el más conveniente ya que paralelamente se logra obtener un completo conocimiento dentro del nuevo proceso enseñanza aprendizaje.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

En este centro de estudios musicales, también tuve la oportunidad de adquirir nuevas experiencias con la Flauta Dulce, enseñando a los niños de la Sección Experimental del Conservatorio, cuando fui designado como profesor del Curso Complementario de Flauta Dulce, pero que lamentablemente permanecí en el cargo apenas seis meses tiempo en el que obtuve sorprendentes resultados positivos, prueba de ello es que para las audiciones de fin de año preparé un grupo de alumnos que se encontraban debidamente capacitados como para ofrecer sus interpretaciones en público, como testimonio de una labor fructífera realizada en poco tiempo.

La razón por el cual se pudo lograr un éxito, se debe principalmente a dos factores decisivos: Uno es que el curso de Flauta Dulce en el Conservatorio se creó por vez primera y por lo tanto había mucho interés por seguir el curso; y por otro lado la facilidad interpretativa del instrumento, su sonido agradable su manuebilidad, etc.

También en nuestros últimos tiempos observamos

que la Flauta Dulce reaparece después de varios siglos y nuevamente llega a difundirse en nuestro siglo desde la época barroca en que se consideraba instrumento importante.

GRAN UNIDAD ESCOLAR "RICARDO PALMA"

En la Escuela Primaria No. Plántel integrante de la mencionada Unidad Escolar, tuve a mi cargo algunas horas de clase de Música (ad-honorem), con alumnos de primero y tercer años respectivamente cuyas edades fluctuaban entre los siete y diez años.

Los mencionados alumnos, tal vez por primera vez se deleitaron y vivieron momentos de gran esparcimiento y felicidad espiritual cuando se les interpretó canciones con la flauta dulce, quienes no tardaron en participar cantando con gran entusiasmo y alegría. Inmediatamente después de terminada la práctica, la mayoría de ellos me solicitaron el instrumento para realizar el primer intento de su experiencia interpretativa, imbuidos de inmensa curiosidad que les caracterizaba en aquel momento, por tocar el instrumento, petición que gustosamente les concedí.

Este estado de ánimo normal de los niños en aquel momento frente a una vivencia muy novedosa según ellos por la demostración del instrumento me ha demostrado una vez más el gran interés que se despertaba en los alumnos, con

la consiguiente posibilidad de lograr éxitos en la implantación de Pinkullo en la educación musical del niño peruano.

GRUPOS DE ALUMNOS PARTICULARES

Actualmente vengo impartiendo enseñanza de flauta dulce y pinkullo a un grupo de niños entre los 6 y 11 años de edad con magníficos resultados.

Estas experiencias adquiridas en este tipo de educación musical, considero de vital importancia, puesto que como resultado de este procedimiento, he llegado a conclusiones muy concretas y generalmente positivas.

Por último, de todas aquellas prácticas realizadas en los diferentes centros educativos como acabo de señalar debo concluir manifestando que el Pinkullo como la Flauta Dulce son instrumentos que dan resultados sorprendentes en su aplicación. Ahora bien, yo aconsejo personalmente el empleo del Pinkullo, por que es nuestro y está más al alcance de uno; en tanto que la Flauta Dulce sobre todo en nuestros días se hace muy difícil su adquisición.

3.2 REPERTORIO QUE PUEDE SER UTILIZADO POR EL PINKULLO

El presente repertorio constituye un modesto aporte para la Nueva Educación Musical Peruana, con el único propósito e interés de que pueda servir en algo a mis queri

dos y distinguidos colegas profesores de música, en cuyas manos esté encomendada la difícil tarea de formar musicalmente la personalidad del niño, función ésta de enorme responsabilidad para el maestro.

El repertorio en mención, contiene cincuenta arreglos, con melodías tradicionales y algunas creaciones basadas en temas folklóricos musicales del departamento de Ayacucho.

Entre los arreglos que presento, se pueden observar que aparecen algunas melodías para dos flautas o pinkullos; como también para flauta o pinkullo solo. Así mismo se encuentran canciones y cánones, melodías solo para ser tocadas y otras para cantar acompañado de la flauta. (VER Pg. 95)

3.3 SUGERENCIAS PARA LA ADQUISICION Y FABRICACION DEL PINKULLO

Dada las circunstancias favorables de poder obtener como material didáctico musical para la enseñanza de nuestros niños el instrumento musical de viento típico del Perú, denominado el Pinkullo ofrece la gran posibilidad de adquirirlo sin mayores dificultades en algunos puestos de nuestros mercados o a veces en las ferias ambulantes.

Estos instrumentos son fabricados generalmente de carrizos y son traídos de los diferentes lugares de nues

tras serranías y que desde luego está el alcance de todo aquel que se interesa.

Para la adquisición del Pinkullo recomendamos visitar los establecimientos donde se venden objetos y cerámicas típicos, o las ferias artesanales que por lo general se instalan en diferentes lugares de nuestra capital, sobre todo con motivo de las fiestas, donde se pueden adquirir con mucha facilidad por unos cuantos soles. Estes serían en concreto, las posibilidades adquisitivas del Pinkullo.

Así mismo hay también la posibilidad de fabricarlo, siguiendo un procedimiento sumamente sencillo, si es que no se desea comprar en los lugares antes mencionados, para ello doy a conocer en detalle algunos aspectos de su fabricación casera.

Actualmente, como es de nuestro conocimiento, el material plástico se viene utilizando para la fabricación de utensilios, vajillas, juguetes, etc., y por que no utilizar para fabricar el Pinkullo, ya que la quena también se está fabricando de este material con buenos resultados. En cambio ya resulta dificultoso conseguir las cañas especiales con que fueron fabricados antes; ya que estas demandan tiempo y dinero para traerlas desde nuestras lejanas selvas.

Pero entre tanto, existen dos posibilidades de e-

legir el material, o fabricarlos de carrizos corrientes o comunes o del material plástico. Yo personalmente me permito a sugerir el material plástico o los tubos plásticos que actualmente se utilizan para las instalaciones eléctricas; y son de diversos diámetros; aún que como es de suponer que la calidad del sonido del instrumento depende en gran parte del material de que está construido.

El material necesario que debe emplearse para construir el Pinkullo son los siguientes:

Emplear una caña o un tubo hueco.

El tapón de la embocadura se puede hacer con corcho o madera. Las dimensiones y medidas exactas entre cada uno de los orificios, la embocadura, diámetro del tubo, corcho, etc., varían de acuerdo al tamaño.

Las herramientas a utilizarse son: Sierra, punzón, cuchilla, lija, formón de 1/4", lima redonda (3/16" ϕ).

A continuación obsérvese el diagrama con las medidas para la fabricación del instrumento.

(VER FINAL DEL ANEXO)

ANEXOINDICE DE LAS CANCIONES

- 1.- Sobre un pino verde
 Dos por diez
- 2.- Baile de los oficios
 Vamos pastorcillos
- 3.- Todos los petitos
 Nana caliche
- 4.- Ya lloviendo esté
 Aserrín aserrén
- 5.- Salta la perdiz
 Melodía e inversión
- 6.- A mandrú, señores
 A la ronde ronde
- 7.- Una flor de la Cantuta
 Canon
 De aquel cerro verde
 Palomita ingrata
- 8.- Una vez hubo un juez
 Hop, hop, hop
 Fray Santiago
- 9.- Los trigales
 Cantemos alegres

- 10.- El cucú
 Mi gallinita
 El burrito
- 11.- Llegó primavera
 Saucecito
 Danza
- 12.- La ovejita
 El orgenillo
- 13.- Danza
- 14.- Melodía
 Ejercicio de enlace
- 15.- Canción popular
 Danza
 Danza
- 16.- Danza
 Melodía
- 17.- Ejercicios de enlace
 Canción Montañesa.



1

SOBRE UN PINO VERDE

Tranquilo

So breun pi-no ver - de can-ta un ruise- ñor

si si la la di- ce su can - ción.

DOS POR DIEZ

Moderado

Dos por diez dos por diez

biz-co-chi-tos ca -len- ti-tos dos por diez.

2

BAILE DE LOS OFICIOS



Alegre

A-la -rín a la

bue- na bue- na rín. Di - cen los za-pa- te-ros: A -

VAMOS PASTORCILLOS

Animado

sí a sí a - sí. Va-mos pas-tor- ci - llos va-mos a Be-lén

que en Belén a - ca - ba Je - sús de na - cer, cer



3 TODOS LOS PATITOS

Animado

To-dos los pa - ti - tos sa-len a na - dar

co- la pa-raa - rri - ba pi- co en el mar.

Detailed description: This block contains the musical score for the first piece, 'Todos los patitos'. It is marked 'Animado' and is in 2/4 time. The score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: 'To-dos los pa - ti - tos sa-len a na - dar' and 'co- la pa-raa - rri - ba pi- co en el mar.'

Cómodo

NANA CALICHE

... Na- na Ca - li - che no sa - le de ca - sa

por que los po - llos le co-men la ma - sa.

Detailed description: This block contains the musical score for the second piece, 'Nana Caliche'. It is marked 'Cómodo' and is in 3/4 time. The score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: '... Na- na Ca - li - che no sa - le de ca - sa' and 'por que los po - llos le co-men la ma - sa.'



4 YA LLOVIENDO ESTA

Tranquilo

Ya llo-vien-does - tá, ya llo-vien-does - tá,
rin rin rin rin, ya llo-vien-does - tá.

Detailed description: This block contains the musical notation for the first section, 'YA LLOVIENDO ESTA'. It is written in 2/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system includes the tempo marking 'Tranquilo' and the lyrics 'Ya llo-vien-does - tá, ya llo-vien-does - tá,'. The second system continues with the lyrics 'rin rin rin rin, ya llo-vien-does - tá.' The melody is simple and repetitive, using quarter and eighth notes.

ASERRIN ASERRAN

Alegre

A -se-rrín a-se-rran los ma - de-ros de San Juan pi - den
pan no les dan pi -den que-so le dan hue-so.

Detailed description: This block contains the musical notation for the second section, 'ASERRIN ASERRAN'. It is written in 2/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system includes the tempo marking 'Alegre' and the lyrics 'A -se-rrín a-se-rran los ma - de-ros de San Juan pi - den'. The second system continues with the lyrics 'pan no les dan pi -den que-so le dan hue-so.' The melody is more rhythmic and lively than the first section, featuring eighth and sixteenth notes.



5 SALTA LA PERDIZ

Enérgico

Sal- ta, sal -ta la per- diz, por los cam- pos de ma-

iz. Ay que vie- neel ca- za- dor; la per- diz ya se es- ca- pó.

MELODIA E INVERSION

Cómodo

Si la sol si la sol

Sol la si sol la si

a - pa - gue - mos el fa - rol

va - mos to - dos a dor - mir.

6 A MANDRU, SEÑORES



Andante

A man- drú se - ño - res ven-go de laHa- ba - na
de jun-tar ce - re - zas pa -ra do-ña Jua - na.
Un pe - ce - ci - to jue - ga en el mar,
con un can - gre - jo sa - lea bai - lar.

A LA RONDA RONDA

Cómodo

A la ron-da ron - da so-pla-rá el zon - da.
En la huer-ta de Pa - lán las cir-hue-las ca- e - rán.



7

UNA FLOR DE LA CANTUTA

Andando

U - na flor de la can - tu - ta en el rí - o se ca - yó,

pú - so - se con - ten - to el rí - o su per - fu - me se lle - vó.

1 Tranquilo CANON 2.

En la ra - ma de un no - gal can - tay tri - na un zor - zal

tra la..... tra la lá tra la lá.

Lento DE AQUEL CERRO VERDE

Dea - quel ce - rro ver - de ba - jan las o - ve - jas;

u - nas tras qui - la - das, y o - tras sin o - re - jas.

Tranquilo PALOMITA INGRATA

Pa - lo - mi - tain - gra - ta cuan - do te ve - ré

a vo - lar por al - to a vo - lar se - fué.



8

UNA VEZ HUBO UN JUEZ

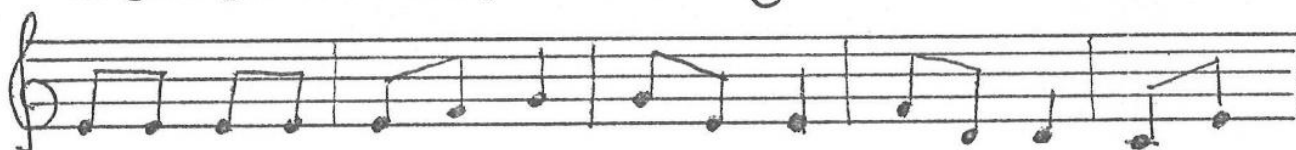
Alegre



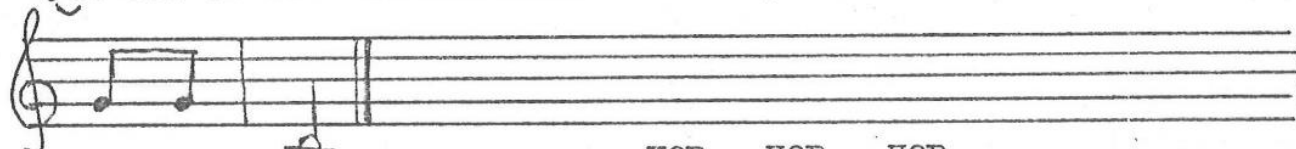
U- na vez hu-boun juez que vi-vi-aen A- ran-juez. Fuea pescar



un gran pez u-no dos y tres. En lao-ri-lla lo co-mió,



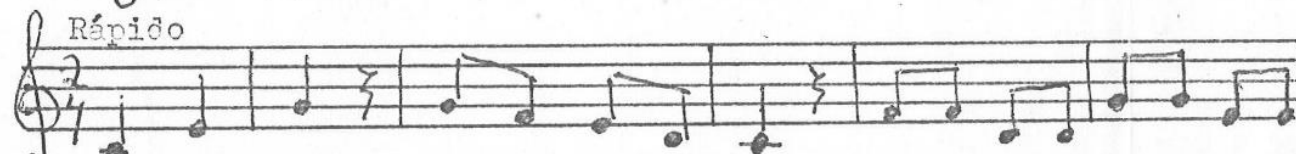
yal sol-ci-to se dur-mió. Y des-pués un dos tres se vol -



vióA-ran - juez.

HOP - HOP - HOP

Rápido



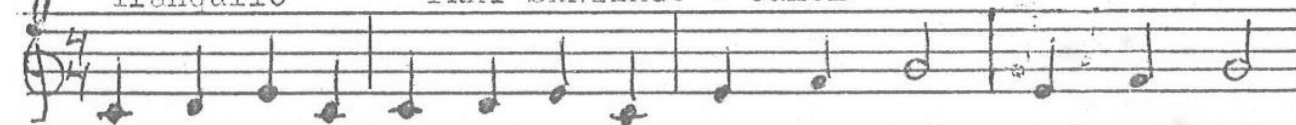
Hop hop hop ca-ba-lli-to soy. Li-ge-ri-to su-boy ba-jo



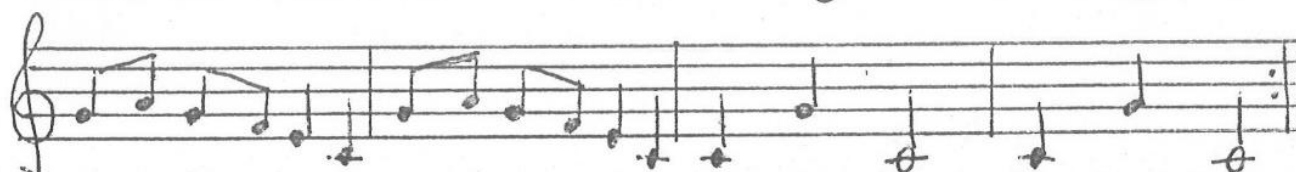
cues-taa-rri-ba, cues-taa-ba-jo. Do re mi fa sol solfami re do

Tranquilo

FRAY SANTIAGO - Canon



Fray San-tiago. Fray San-tiago, duer-meus-ted, duer-meus-ted,

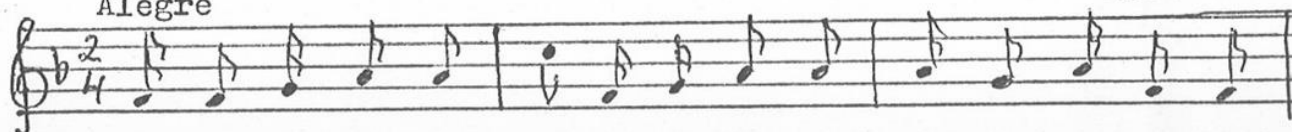


sue-nenlascampanas, suenenlascampa dim dom dam dim dom dam.

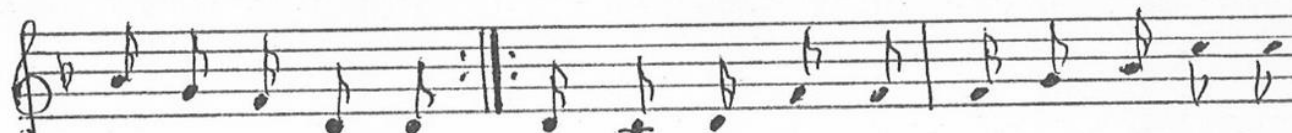


9 LOS TRIGALES

Alegre



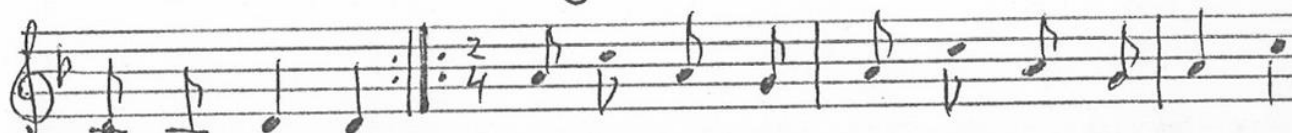
Por los tri-ga-les voy ca-mi-nan-do, va-mos re-gan-doel



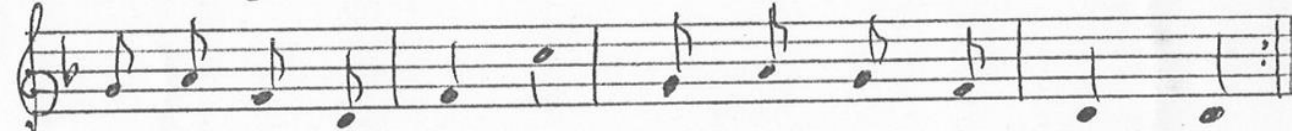
fu -tu- ro pan E -sos tri- ga-les son la en-se- ña



del que tra-ba-ja pa rael ma-ña- na. Los tri- ga -les



los tri -ga -les. Cu- si- cu-sun jai-lli cu-sun, cu- nar

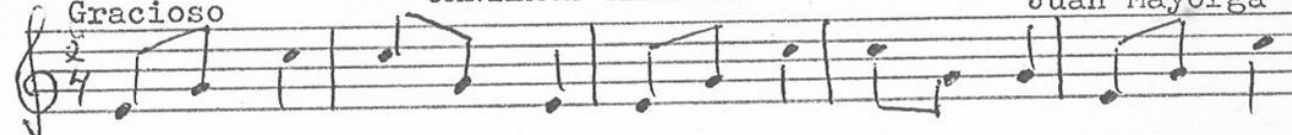


su-mac tri-gun- chis-ri, cau- say- ta cco - hua - sun.

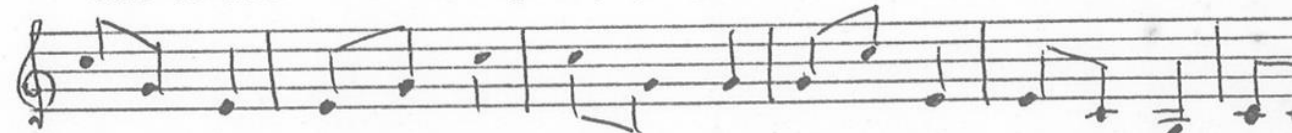
CANTEMOS ALEGRES

Juan Mayorga

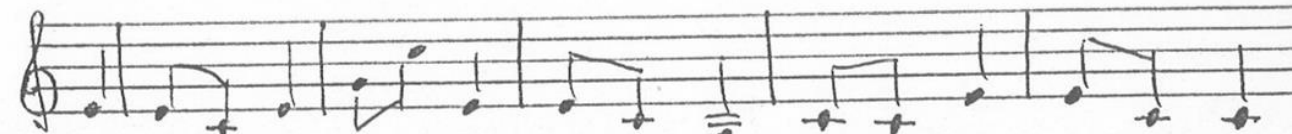
Gracioso



Can-te-mos a -le- gres, ju-gue-mos con-ten-tos. Can-te-mos



a- le-gres, ju-gue-mos con-ten-tos, que lindoes el can-to can-



mos a-le-gres ¿ lindoes el jue-go ju-gue-mos con-ten-tos.



10 EL CUCU

a 2 partes

Allegretto A

En el le-ja-no bos-que ya can-ta el cu-
cú. O - cul-to en el fo-lla-je el bu-ho con-tes-
tó. Cu - cú ven a-quí cu-cú ven aquí cu-cú, cu-cú, cu-
cú. Cu - cú ven a qui cu-cú ven a qui cu-cú, cu-cú, cu-cú.

MI GALLINITA

a 4 partes

Alegre B

Mi ga-llinita ha puestounhuevo. En que lugar lo ha bra es con-di-do
Va-mos a ver despacito en silencio. Cococo Ro-co-co Ro-co-co.
EL BURRITO

Alegre B a 3 partes

El burrito canta al ama-ne-cer. Dame a-mi-guito dame de comer-Ji-
jau, ji-jau, ji- jau, ji-jau, ji-jau.



11 LLEGO PRIMAVERA

a 3 partes

Alegre

Lle-gó Pri-ma - ve - ra con dul-ces - can - ta - res, se
no-ye - to - car la zam - po-ña al pas- tor. La
la la lala lala la la la la lala la lala la.

Lento SAUCECITO **Tonada Folklórica**

Sau - ce - ci - to pa-lo ver-de co-lor de mis es-pe-
ran-zas. Ki-ki -llaisi cau-sa ca-ni, bra-suy- ki-pi hua-cca-
nai-pac. Ki- ki-llaisi cau-sa ca-ni brasuy ki-pi hua-cca-
DANZA

nai - pacc.

12 LA OVEJITA



Alegre

EL ORGANILLO

Con calma

13

DANZA

Cómodo



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Danza". The score is written on eight staves of music, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo marking "CÓMODO" is written above the first staff. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The notation is clear and legible, typical of a student manuscript.



(Alemana.)

14

MELODIA

Tranquilo

EJERCICIO DE ENLACE

Alegre

D.C al fine

15

CANCIÓN POPULAR



Alegre

D A N Z A

Movido

D A N Z A

Rápido

16

DANZA



Alegre

Musical score for 'Alegre' in 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The melody is written in treble clef and consists of eighth and quarter notes. The accompaniment is written in treble clef and consists of quarter and eighth notes.

MELODIA

Comodo

Musical score for 'Comodo' in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The melody is written in treble clef and consists of quarter and eighth notes. The accompaniment is written in treble clef and consists of quarter and eighth notes.

17

EJERCICIOS DE ENLACE

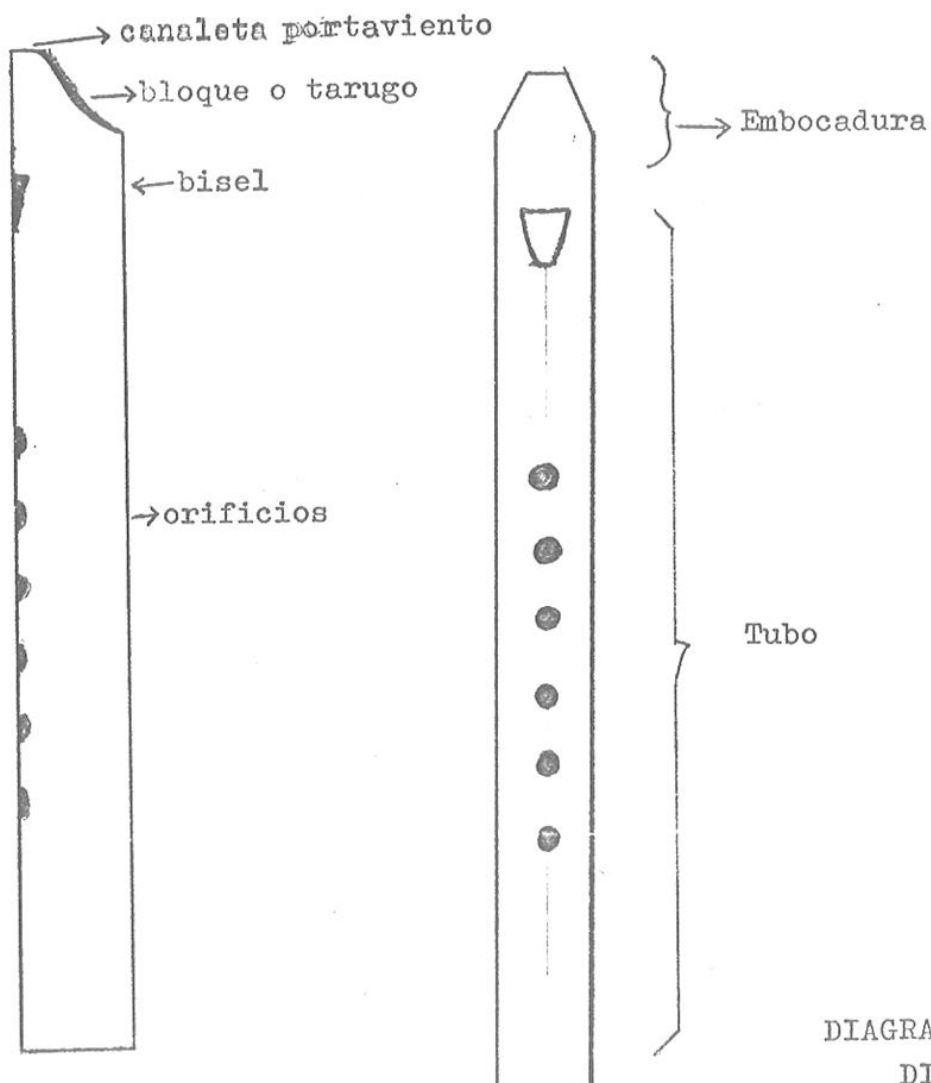


Animado

CANCION MONTAÑEZA

Movido

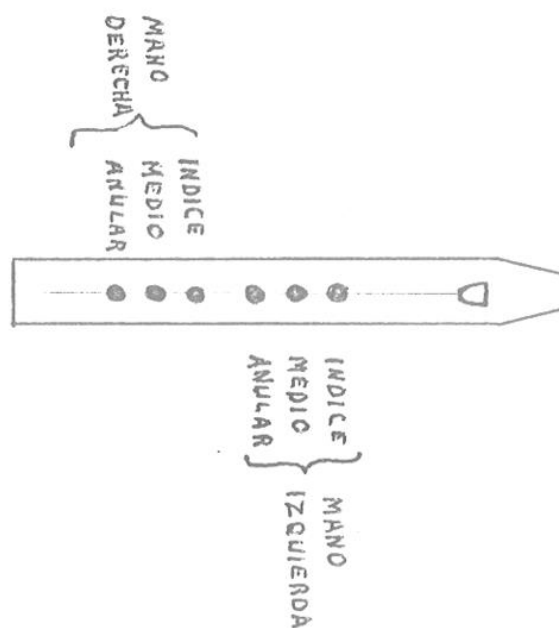
DESCRIPCION DEL INSTRUMENTO

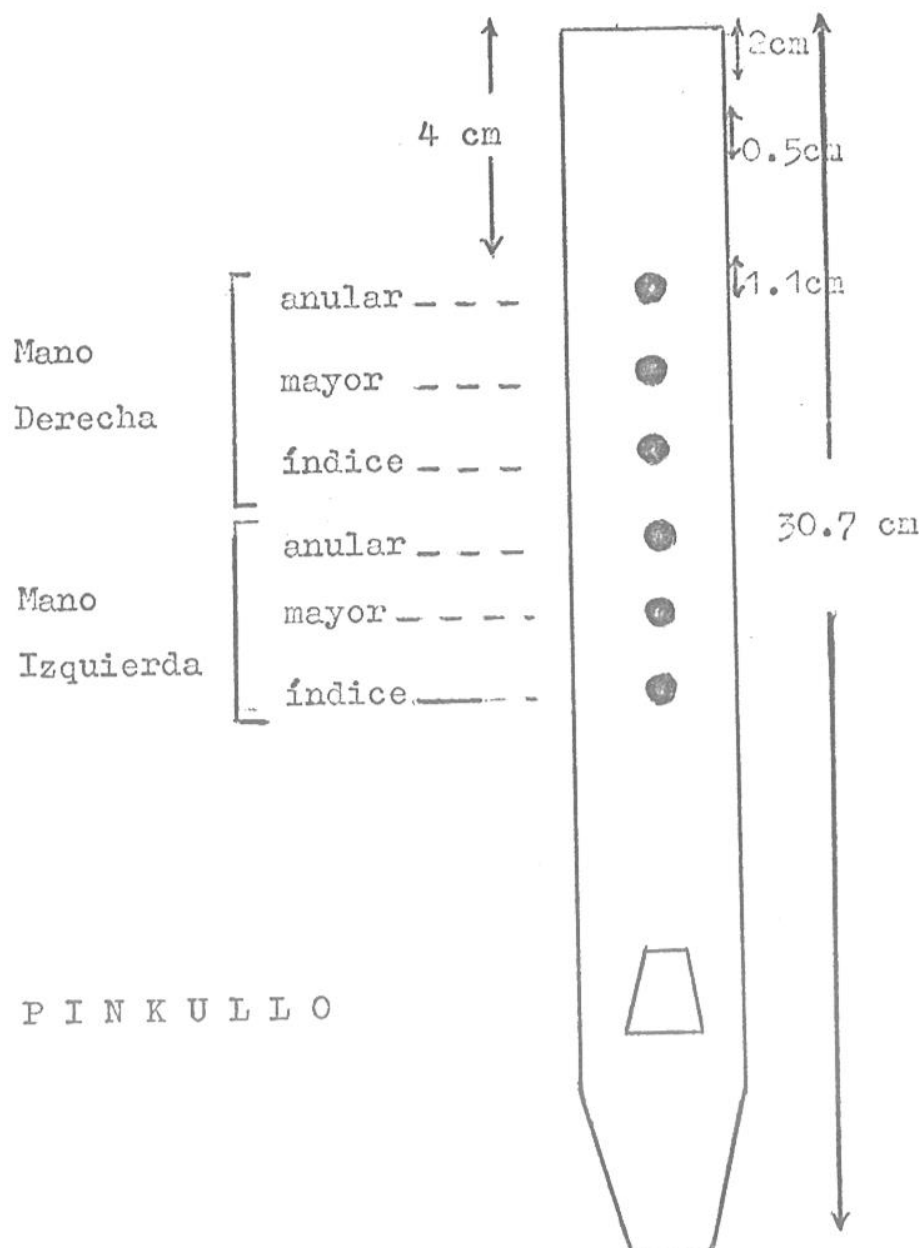
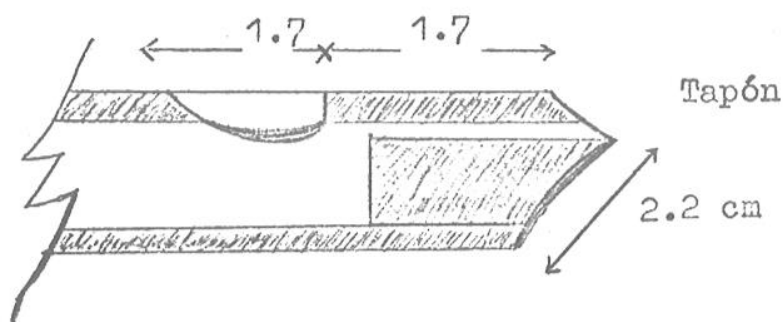


Corte Transversal

DIAGRAMA DE DIGITACIONES

EL P I N K U L L O





CONCLUSIONES

Distinguidos miembros del Jurado:

Como resultado del presente trabajo que pongo a vuestra consideración, pueden concretarse las siguientes conclusiones:

1a.- Que el Pinkullo es un instrumento de fácil ejecución, que por su sencillez y buenos resultados no debemos desaprovechar.

2a.- Que el Pinkullo es un instrumento similar a la Flauta Dulce europea en cuanto a sistema y técnica interpretativa, por lo que conviene generalizar su uso.

3a.- Que el Pinkullo es un instrumento de bajo costo y de fácil adquisición y con buenas posibilidades para su fabricación casera.

4a.- Que siendo el Pinkullo un instrumento auténticamente nuestro, debe considerarse entre el material didáctico a utilizarse en la Educación Musical Peruana.

5a.- Que para el aprendizaje del Pinkullo propongo o presento una metodología especial que hace más factible su empleo así como también el procedimiento a seguir para su fabricación.

6a.- Que, además del Pinkullo, contamos con una gran variedad de instrumentos musicales que también pueden ser utilizados.

7a.- Que la gran riqueza y variedad de nuestro folklore musical nos proporcione un vasto repertorio, que previa selección, puede ser utilizado en la Educación Musical.

8a.- Por último, presento a vuestra consideración, un repertorio escolar con más de cincuenta arreglos en el que se aprecian melodías tradicionales y creaciones basadas en temas musicales folklóricos del departamento de Ayacucho.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Historia Universal de los Instrumentos Musicales
(Curt Schøks)
- 2.- Instrumentos Musicales del Perú
(Arturo Jiménez Borja)
- 3.- Los Instrumentos Musicales Aborígenes de América
(Carlos Vega)
- 4.- Enciclopedia de la Música
(Meyer Serre)
- 5.- Historia Universal de la Música
(Jesús Ribó)
- 6.- Instrumentos Didáctico Musicales
(Giovannini - Foglia)
- 7.- Revista Musical Chilena
(Robert Stevenson)
- 8.- Iniciación a la Flauta Dulce
(Acoschky - Videla)
- 9.- La Música Durante la Colonia
(Andrés Sés).