

# **Escuela Nacional de Música de Lima**

*Especialidad Musicología*

## **Los Instrumentos Musicales Antiguos del Perú y Ecuador**

### **TESIS**

Presentado por:

**C E S A R B O L A Ñ O S**

Para Optar el Grado de:

**M U S I C O L O G O**

## **Lima, Noviembre de 1986**



ESCUELA NACIONAL  
DE MUSICA DE LIMA

ESPECIALIDAD MUSICOLOGIA

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ANTIGUOS DEL PERU Y ECUADOR

por:

CESAR BOLAÑOS

Tesis para optar el grado de Musicólogo

Lima, noviembre de 1986

### PREFACIO

La presente tesis se basa en la recopilación de datos - que sobre instrumentos musicales y sonoros me encargó en 1981 la Srta. Florencia Pierret, ex-Directora del antiguo Proyecto Regional de Musicología, PNUD/UNESCO. Esta recopilación que debí realizar en los principales museos de Bolivia, Ecuador y Perú tenía como objetivo final proyectar una exposición rodante en la que se exhibiera lo más representativo de la organología pre-colonial de estos tres países.

Desafortunadamente, fue imposible llevar a cabo parte de lo propuesto, pues surgieron inconvenientes que impidieron, - por ejemplo, visitar los museos de Bolivia o ampliar mi estancia en el Ecuador. Tampoco se logró organizar la exposición rodante.

Luego de presentar el informe con lo recopilado, hubo la posibilidad, en ese entonces, que elaborara otro más amplio - que permitiera ubicar lo hallado, y ubicar datos adicionales en su contexto histórico y técnico. No fue posible iniciar este trabajo debido a que el Proyecto Regional de Musicología llegó a su fin.

Sólo después de una conversación ocasional, en 1984, con el señor Sylvio Mutal, Coordinador del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo, PNUD/UNESCO, surgió la posibilidad de elaborar un texto con lo investigado en el Proyecto anterior. Esto fue posible gracias a su generoso apoyo.

Expreso, pues, mi particular agradecimiento al Sr. Sylvio Mutal y al PNUD/UNESCO, por el aliento que brindan a mis tareas y a esta nueva disciplina: la Arqueomusicología. También a la Srta. Florencia Pierret, quien hizo que iniciara este trabajo y a los directores de museos y coleccionistas que me permitieron estudiar sus materiales.

Igualmente, al Dr. Luis Guillermo Lumbreras y al arqueólogo Miguel Pasos y a quienes trabajaron o trabajan en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú, mi reconocimiento por su invaluable ayuda y paciencia desde 1978 por el continuo intercambio de ideas sobre nuestras disciplinas.

Debo señalar que la presente Tesis contiene el material reordenado del libro que menciono y que aún no ha sido editado por la PNUD/UNESCO.



I.- ASPECTOS TEORICOS

## 1.1

Marco Teórico

Algunos instrumentos encierran gran cantidad de información, que ordenada, clasificada y analizada permiten deducciones relativos a asuntos artísticos, culturales y técnicos de las sociedades que los fabricaron. Cuando se complementa esta información con la que proporcionan otras disciplinas, se logra una mayor y más cabal comprensión de las diversas etapas de la historia de la música, más aún cuando se trata de pueblos muy antiguos. El estudio de los objetos musicales y y sonoros: la organología, tiene una finalidad no sólo intrínsecamente musical o acústica, sino otra más amplia si participa en áreas interdisciplinarias.

Estudiar los instrumentos, es parte de las tareas de la musicología, en los aspectos referidos a la organología. En el caso de los instrumentos musicales arqueológicos que deberíamos llamar a su estudio arqueorganología, hemos preferido la denominación de arqueomusicología, pues se trata del estudio de todo el instrumental que participó en las manifestaciones musicales sonoras y coreográficas prehistóricas.

Debido a que la musicología y la arqueomusicología constituyen temas referidos a la música, incluimos algunos conceptos necesarios y básicos que conciernen tanto a la musicología como a la etnomusicología y la arqueomusicología.

### 1.1.1 Musicología histórica y etnomusicología

La musicología soporta varias definiciones, sin embargo no se ha aclarado suficientemente a qué se debe que ésta só lo trate del estudio de la música escrita, también llamada - musicología histórica, culta o académica. En cuanto a la et nomusicología (que también tiene varias definiciones), se discute si su campo de acción debe ser paralelo y alejado de la musicología al tratar únicamente de la música no escrita, es decir, de la que se perpetúa a través de la memoria colec tiva y la transmisión oral, conocida también como música folklórica, popular o etnomúsica.

Lo cierto es que, tanto la musicología como la etnomusi co logía tienen metodologías sólo diferentes en cuanto a la obtención de datos para un mismo período histórico. Pero no está claro aún el motivo para separarlas a nivel conceptual, si se considera que la música es producto de la capacidad hu ma na y por lo tanto innecesario diferenciarlas en, por un la do, lo que analiza la musicología histórica y por otro lo que corresponde a la etnomusicología; al separarlas parece como si se quisiese subrayar matices culturales, étnicos y técnicos de quienes las producen.

Pero lo que podría ser aceptable por razones metodológi ca s, resulta discutible y la separación inconsistente cuando observamos que los términos musicología y etnomusicología no sólo se basan en una causal metodológica sino también en de terminantes que tienen que ver con las clases sociales. Un musicólogo y un etnomusicólogo parecen así comprometidos con

la música de las clases sociales que estudian, pero en la mayoría de los casos no es tal. Lo que ocurre es que tanto la musicología como la etnomusicología son disciplinas que aún obedecen a una clasificación eurocéntrica de la cultura.

Pero la etnomusicología también tiene relación con el folklore, término propuesto en 1846 por el arqueólogo británico William Thoms para denominar a antiguos objetos y relatos que venían coleccionando anticuarios, historiadores y arqueólogos en los pueblos que consideraban atrasados en relación al circuito cultural oficial, científico y académico.

Después de 30 años, en 1877, se funda en Inglaterra la Folklore Society (Sociedad del Folklore), conformada en ese entonces por tradicionalistas, arqueólogos, prehistoriadores etnógrafos, filólogos y antropólogos, muchos de ellos también anticuarios. El desarrollo de este interés fue delineando otras disciplinas como la musicología comparada, que se especializa y toma la denominación de etnomusicología.

La llamada musicología obedece no solamente al estudio de la música académica europea sino también a su historia, - que los músicos y compositores "cultos", criollos y mestizos, desde la Colonia y posteriormente los musicólogos y etnomusicologos, aprenden y practican. Sólo algunos científicos, antropólogos, historiadores, arqueólogos y sociólogos rompen - la forzada placidez eurocéntrica. Asimismo algunos musicólogos y etnomusicólogos prefieren que sus conocimientos no se empantanen por inservibles; o que el abismo social y cultural no se ensanche y perpetúe entre las clases minoritarias, due

ñas del poder, tradicionalistas, conservadoras, procolonialistas y la mayoría de los pueblos subdesarrollados que pugnan por una salida que liquide el inmovilismo que las mantiene - al margen de los conocimientos, de la ciencia, la cultura y el bienestar.

### 1.1.2 Qué es y para que debería servir la llamada etnomusicología

La etnomusicología tiene su origen en el interés por la música de los pueblos antiguos. Desde la edad Media y el Renacimiento existió esta preocupación, que se hace más evidente en el siglo XVIII. El Padre Martini escribe sobre la música caldea, hebrea y egipcia. Otros, como Laborde en 1880, tratan acerca de la música china, turca, árabe y japonesa. También Jean Jacques Rousseau en 1788 publica en su Diccionario de la Música algunas melodías populares de China, Canadá y Finlandia. Pero algo de común tienen los conceptos que ubican técnica y culturalmente estos estudios o colecciones - de la música de Africa y de oriente: el que las consideraron primitiva. Criterio que fue compartido por los músicos académicos.

Sin embargo los estudiosos y músicos europeos al finalizar el siglo XIX tomaron interés por esta música en diversas formas. Es así como, los compositores Ravel y Debussy la incorporaron en algunas de sus obras como música "primitiva" a diferencia de otros compositores también europeos, que como Bartok, utilizaron temas de la música popular de sus propios pueblos en concordancia con una actitud de reafirma-

ción nacional. Por otro lado, en el campo científico, Adler propone que la musicología que trate de la música "primitiva" tome un carácter especial y específico bajo el nombre de musicología comparada. Pero es J. Kunst quien la denomina etnomusicología, aunque considerando que ésta no era la denominación más apropiada.

A partir de aquí surgen teóricos y estudiosos de esta disciplina. Unos, los que trataron y tratan que sus estudios no sean sólo un trabajo de laboratorio, sino fundamentalmente que surjan del contacto profundo con la sociedad y los productos culturales sujetos a análisis. En este caso practican una etnomusicología cada vez más sustentada en la antropología, por lo que, en mi opinión podría llamársela musicología antropológica o sociomusicología, al ser una disciplina cuyo ámbito de desarrollo se encuentra en las ciencias humanas. Estos musicólogos son los que afinan cada vez más su propia metodología y técnica de análisis. Otros en cambio a pesar de que como los anteriores emplean para sus análisis nuevo y moderno instrumental técnico, computarizado, taxonomía y métodos de investigación sofisticados, ofrecen trabajos a veces vacíos y sin sentido cuando evidencian no preocuparse el destino de los pueblos que estudian. Pareciera que excluyen deliberadamente el carácter antropológico y social que tiene la etnomusicología pues sostienen que su disciplina solamente debe tratar de la música de los pueblos que según observa Lomax se "mueven a través de las corrientes de cambio dentro de su incierto futuro" (...move across the stream of change into their uncertain future) (Lomax, 1968: 5).

Evito otra cita. Considero que ésta es una de las más significativas, incluidos los elocuentes silencios de ciertos autores.

Mi intención sobre todo al tocar este tema es que los etnomusicólogos cuestionen los objetivos de nuestra disciplina. Por ejemplo, debemos preguntarnos si los estudios tan minuciosamente efectuados de la cultura musical y coreográfica de los pueblos, particularmente aquellos que se realizan en los países denominados subdesarrollados o del Tercer Mundo, producen algún beneficio social, cultural o económico a esos países. O si solamente redundan en prestigio del investigador y/o en el incremento de datos de los archivos personales o de los centros de investigación e información. Por lo que hemos observado, la mayor parte de esos estudios e investigaciones culturales no han servido de mucho a los pueblos investigados.

Mientras esta generalizada actitud y objetivos no varíe son pocos los beneficios y ventajas que obtendrán las sociedades de las que se extrae información. Los pueblos estudiados continuarán abandonados, olvidados y hasta a veces, como suele ocurrir, impedidos de desarrollar cuando los investigadores y científicos en aras de la mantención de una virginal pureza cultural intentan aislar al pueblo estudiado para no dañar "su" investigación. Sin embargo, aun eludiendo estas prácticas, por lo general caen atrapados en la maraña de la distorción cultural y de intereses extraños. No es tampoco excepcional que estos pueblos sean vulnerables a cualquier agresión cuando los estudios que de ellos hacen los utilizan a pesar de los investigadores, para finalidades diferentes -

al proyecto que los originó o porque las investigaciones tienen objetivos desconocidos.

La etnomusicología o la musicología antropológica o social no es pues una disciplina inofensiva. En verdad ninguna ciencia lo es. Por esto debe efectuarse bajo específicas condiciones y objetivos precisos, de otra forma deviene en un arma de doble filo que repitiendo la acertada frase de Lomax, podría hacer que nuestro futuro sea aún más incierto.

Es preocupante que la etnomusicología desprovista de carácter antropológico y sociológico, casi se haya institucionalizado en los países más poderosos de occidente como válida para aplicarla en los pueblos cuyo exterminio algunos estudiosos auguran como inevitable. De imponerse este método o modelo de política investigativa, formará a su amparo modernos neo-cronistas especializados, que dejarán detalladamente escrito y descrito para las futuras generaciones, inmediatas o lejanas, cómo eran los cantos de los polinésicos o los gustos o costumbres melódicas o armónicas en algunas de las ceremonias hindúes o amazónicas; o con precisión podrán ejecutar un tambor Bantú o una chirisuya de San Pedro de Casta. Es probable también que de aquí a unas cuantas décadas o tal vez menos, si no cambia esta actitud, estos neo-cronistas culturales se erijan en los campeones del salvataje cultural y únicos "portadores científicos" y administradores de la cultura musical de los pueblos que sobrevivan en alguna reducción, luego de que la gran mayoría desaparezca arrollados "por las corrientes de cambio ..." anunciadas por Lomax.

Mas esta etnomusicología -la llamo así para no cambiarle de nombre- es inconcebible y contraproducente que la apliquen los especialistas de los países subdesarrollados o del Tercer Mundo o de cualesquier pueblo perdido del planeta si no consideran la función social, histórica, económica y política de su disciplina, porque, cómo podría un etnomusicólogo tercermundista o de un país no alineado, subdesarrollado y dependiente como el nuestro, aceptar que la ciencia que practica o sus conocimientos sólo sirvan para "salvar" la música y otras manifestaciones colindantes y no también a su pueblo, del subdesarrollo económico, técnico y científico?

Por ello proponemos que la etnomusicología que se aplique en nuestros países, consista no sólo en el salvataje musical efectuado con rigor técnico y científico sino también de la sociedad a la que a veces genocidamente o se destruye o se obstaculiza en su desarrollo y bienestar. Lamentablemente algunos "científicos" nativos parecen no percatarse que los "sujetos" que estudian son del pueblo al que ellos pertenecen.

Por otra parte, y dicho sea de paso, ni siquiera eminentes etnomusicólogos han logrado determinar el ámbito de su acción ni los límites de su disciplina, salvo lo que es obvio, que la materia de sus estudios es la música. Al respecto dice Hood "Algo es claro: que el objeto de estudio en el campo de la etnomusicología es la música" (Hood, 1982: 3).

Para nosotros es imposible desligar la teoría y la práctica en la etnomusicología, es decir el trabajo de laboratorio y de campo; su finalidad es no sólo conocer y teorizar sobre lo estrictamente musical sino también, con otras disciplinas, abrir caminos que redunden en beneficio de los países que como el nuestro confrontan una cotidiana lucha contra el colonialismo cultural, económico y exterminio étnico.

### 1.1.3 Qué es la arqueomusicología

La arqueomusicología permite que las manifestaciones musicales y coreográficas de un pueblo prehistórico se conozcan y estudien a través de los instrumentos, la iconografía y el material asociado a ellos. Pero acerca de cómo fue su música todavía no se ha descubierto algún método de establecerla o recomponerla. Lo único factible con los instrumentos es estudiar las escalas de las antaras, flautas y algunos silbatos polifónicos, lo demás son sugerencias que éstos proporcionan sobre el contexto cultural. Cualquier frase musical que se proponga de estos estudios peca de exotismo o corresponde al campo de la creación musical, no al de la investigación.

Este es el motivo por el que se recurre a otras fuentes, no tanto para descubrir cómo fue la música de un pueblo, sino sobre otros aspectos de la música instrumental; por ejemplo, la forma en que usaban sus atuendos los ejecutantes, la ocasión en que intervenían etc. Con todo esto y con la información bibliográfica y documental más antigua, se reconstruye en lo posible lo que concierne a las manifestaciones musicales, el canto y la coreografía de una determinada época.

Cajsa Lund, por los años 70, emplea el término arqueomusicología para denominar al estudio que efectuó años atrás, de los instrumentos musicales prehistóricos de Escandinavia (Lund, 1981: 246).

La arqueomusicología se emparenta con la etnomusicología, pues en una misma área geográfica o cultural es posible con estos dos métodos de investigación, conocer no sólo lo estrictamente musical sino también las causas de la evolución, del estancamiento o extinción de la técnica y la música de un pueblo.

#### 1.1.4 La historia de la música: Historia de la humanidad

La arqueomusicología, la etnomusicología y la musicología histórica, como se las denomina en la actualidad, son disciplinas que tratan todas de la música. La diferencia entre ellas radica solamente en las metodologías que aplican, pues cuando se trata del análisis los procedimientos son casi los mismos. Consecuentemente, aparte de sus metodologías respectivas no encuentro otras diferencias que las separen, en tanto que los objetivos finales de las tres son conocer la historia de la música. Establecer distancias entre la arqueomusicología, la etnomusicología y la musicología histórica es inútil cuando se toma en consideración que los dos hilos conductores, la música y el hombre, pertenecen a la historia y son paralelos e inseparables. Intentar una es cesión más allá de los límites metodológicos es caer en una tácita o explícita clasificación de la sociedad humana según

ambiguos conceptos étnicos, sociales, económicos, de producción y cultura basados en medidas como el desarrollo, el conocimiento y la riqueza material de unos grupos humanos respecto a otros; o en proposiciones taxonómicas donde parece desprenderse que el retraso de los pueblos llamados subdesarrollados o primitivos, o los que poco tienen, es inherente a sus etnias, lo que evidentemente es falso.

En nuestro caso, la arqueomusicología va reconociendo al igual que en otras áreas de la musicología y la arqueología cómo fue nuestra antigua historia, su desarrollo técnico, social y cultural; cómo en suelo nativo se forjó nuestro pasado; cómo fueron los hombres y sociedades, que lo habitaron, etc.

Es por todo lo expuesto hasta aquí que en el encuentro del I Grupo Regional de Estudio de la Musicología en América Latina, celebrado en Lima (setiembre de 1982) en el Instituto Nacional de Cultura, con el auspicio del Programa Regional de Musicología del PEUD-UNESCO, propuse que lo que hoy se denomina musicología histórica y etnomusicología pueden y deben ser una sola disciplina: la musicología, cuya redefinición comprende dos áreas: la técnica y lo histórico-social. Creo que estas dos áreas de estudio podrán cumplir mejor la función de investigar la música y la sociedad donde se gesta.

El cuadro que a continuación sigue sintetiza la proposición:

Musicología técnica:

Estudia la evolución, desarrollo, propiedades, organología y sintaxis de toda técnica relativa a la música.

1.- Areas de Estudio:

- a. Arqueomusicología
- b. musicología oral
- c. musicografía
- d. organología
- e. arqueorganología
- f. electroorganología

1.2.- Ciencias y técnicas que utiliza:

- a. musicales: análisis
- b. físicas: acústica  
electrónica
- c. matemáticas: cálculo

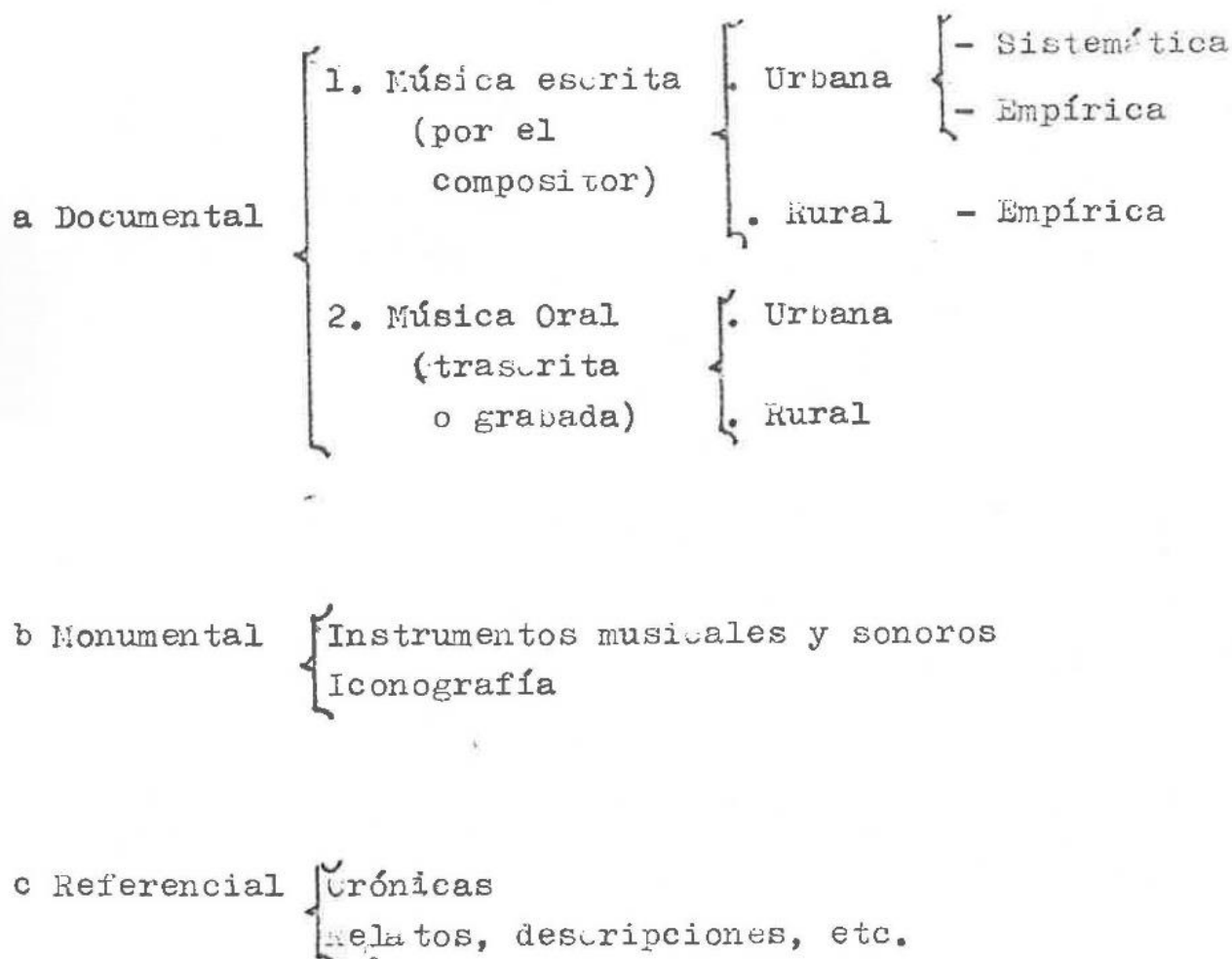
1.3.- Técnicas:

- a. registro visual
- b. registro sonoro
- c. computación.

## 2.- Musicología histórico-social

Estudia: La historia de la música y de los instrumentos musicales vinculados a las sociedades donde se gestan.

## 2.1.- Areas de Estudio:



2.2.- Ciencia y técnicas que utiliza:

- a. Musicología técnica
- b. Historia
- c. Sociología
- d. Antropología
- e. Arqueología

2.3.- Técnicas:

- a. Registro Visual
- b. Registro Sonoro.

En el cuadro se diferencian dos áreas importantes: La musicología técnica que comprende el análisis técnico-musical y acústico de los instrumentos y las creaciones musicales; y la musicología histórico-social, que abarca la investigación social, histórica, antropológica, arqueológica, etc., de la música e instrumentos musicales.

Se trata con este criterio que los estudios relacionados con la música tengan en cuenta no sólo las creaciones artísticas y organológicas de la humanidad, sino también la historia de las sociedades que las gestaron. Así mismo toman en cuenta no sólo los factores que se refieren a la música como arte sino también las causales que determinaron una específica situación socio-musical.

La intención de esta proposición es la de evitar que la unidad música, músico y sociedad, sea seccionada. Evitando esta dicotomía se propenderá a que cuando se estudie la música sistemática, empírica u oral sólo se les diferencie por sus métodos de creación.

En todo caso se hará evidente que si existen estas divisiones, es porque todavía unos tienen acceso a los conocimientos y medios de comunicación y otros no. Practicar disciplinas que pierden la unidad y continuidad histórica-social de un pueblo o pueblos es reforzar métodos de investigación y análisis que por incompletos son inservibles para el desarrollo pleno de las sociedades que como la nuestra están divididas en clases y son dependientes económica y técnicamente.

## 1.2

Marco Metodológico

Se ha empleado el material que señalo en el Prefacio. A éste he agregado el que he creído imprescindible incluir, el obtenido en otras investigaciones y el que he tomado de alguna bibliografía sobre esta materia. Con estos datos, intento elaborar un primera trabajo que sistematice el estudio de la música precolonial de una parte del área andina. Se advertirá que la mayor parte de la información proviene de los museos del Perú y que es reducida la información relativa al Ecuador. En el futuro, se podrá corregir este desequilibrio si se coordinan con ese país, y con otros del área, proyectos tendientes a profundizar el estudio de la historia musical y las coreografías precoloniales.

El plan de este trabajo se desarrolla geográficamente, de norte a sur: Ecuador y Perú. A pesar de los motivos -- arriba mencionados, cito a la cultura Tiahuanaco --aunque su centro de irradiación esté ubicado en territorio boliviano--, porque es una cultura que se encuentra en una zona histórica y geográficamente común a ambos países: el Altiplano. Este tratamiento tampoco es diferente en zonas limítrofes entre Ecuador y Perú; entre Colombia y Ecuador, como veremos -- más adelante. Pero tanto por motivos didácticos como por co responder, en cierta forma, a áreas o zonas morfogenológicas, exponemos igualmente sus procesos en orden cronológico según los períodos de desarrollo de las sociedades que establece la arqueología.

Mi intención no es sólo mostrar sucintamente los instrumentos que ubiqué en los museos y en la bibliografía, ni señalar cómo la tecnología general hizo posible su desarrollo y confección. Tampoco es demostrar la belleza de formas que les dieron sus creadores, ni subrayar los conocimientos de acústica que ya habían alcanzado cuando se produjo la invasión hispana. Intento ordenar las evidencias que contienen y las conclusiones que se desprenden de los objetos musicales y sonoros y relacionados con otras fuentes organizadas de datos para orientar el conjunto hacia una disciplina que nos permita conocer cada vez con mayor exactitud la historia musical y coreográfica andinas, en base a la arqueomusicología andina.

Como toda disciplina, la arqueomusicología recopila y ordena las evidencias que son motivo de este estudio. Es así que conforme profundizamos este tema, surgieron hipótesis así como tesis. Sintetizo una de ellas que se basa en el análisis de los instrumentos musicales y que coincide con las de Poblamiento del Continente Americano.

- a) Las culturas americanas deben su origen asiático a los grupos mongoloides que atravesaron el estrecho de Behring (teoría de Hrdlicka).

Según los instrumentos musicales, es probable que las culturas que originaron estos pobladores se desarrolla--ran plenamente en Mesoamérica y tendieron a expandirse hacia el sur.

b) Las culturas andinas sudamericanas son de origen australoide, malayo, melanésico y polinésico. Estos grupos en un determinado momento geológico y en otros de conocimientos náuticos, aprovecharon las corrientes marinas para atravesar el Pacífico, vía las islas Polinésicas, la de Pascua y la Antártida, hacia Sudamérica (teoría de Rivet, Méndez, Montandon) (Mapa 1).

Según los instrumentos musicales, los pobladores que dieron origen a estas, se desarrollaron plenamente en la parte central y occidental de Sudamérica y tendieron a expandirse hacia el norte.

c) Por sus orígenes, cada uno de estos primeros pobladores que ocuparon el área geográfica que se indica, fue portador de tradiciones y de herramientas rudimentarias e incipientes que, con el tiempo, desarrollaron y perfeccionaron en una realidad geográfica y ecológica que modeló a sus precarios habitantes. En un nuevo habitat, las prácticas de supervivencia y las experiencias sociales de estos habitantes primitivos delinearon un desarrollo cultural de perfiles nuevos, precisos y propios de carácter inconfundiblemente americano, como el de las grandes culturas andinas y mesoamericanas.

d) Es posible comprobar y observar todo esto estudiando la tecnología organológica que aplicaron, la clase de instrumentos a que fueron aficionados, los perfiles que les dieron y otros datos que parecen corroborar que la teoría

monorracial americana de Erdlicka, que implicaría una mo  
nocultura (sólo la de los pobladores que vinieron de -  
Asia por el estrecho de Behring) no tienen sustento fir  
me.

- e) Los contactos que se produjeron entre estas dos grandes áreas culturales, la de Mesoamérica y la Andina sudamerica  
na, debieron darse principalmente por la vía marítima; pero los rastros de las confrontaciones culturales se en  
cuentran en parte del territorio ecuatoriano y colombiano. Conforme se estudian los instrumentos musicales de las áreas cada vez más al norte de esa zona de confronta  
ción, la influencia o los contactos con Mesoamérica se hacen más evidentes. En cambio si nos dirigimos hacia el sur de ésta, la tecnología andina es más precisa y defi  
nida.

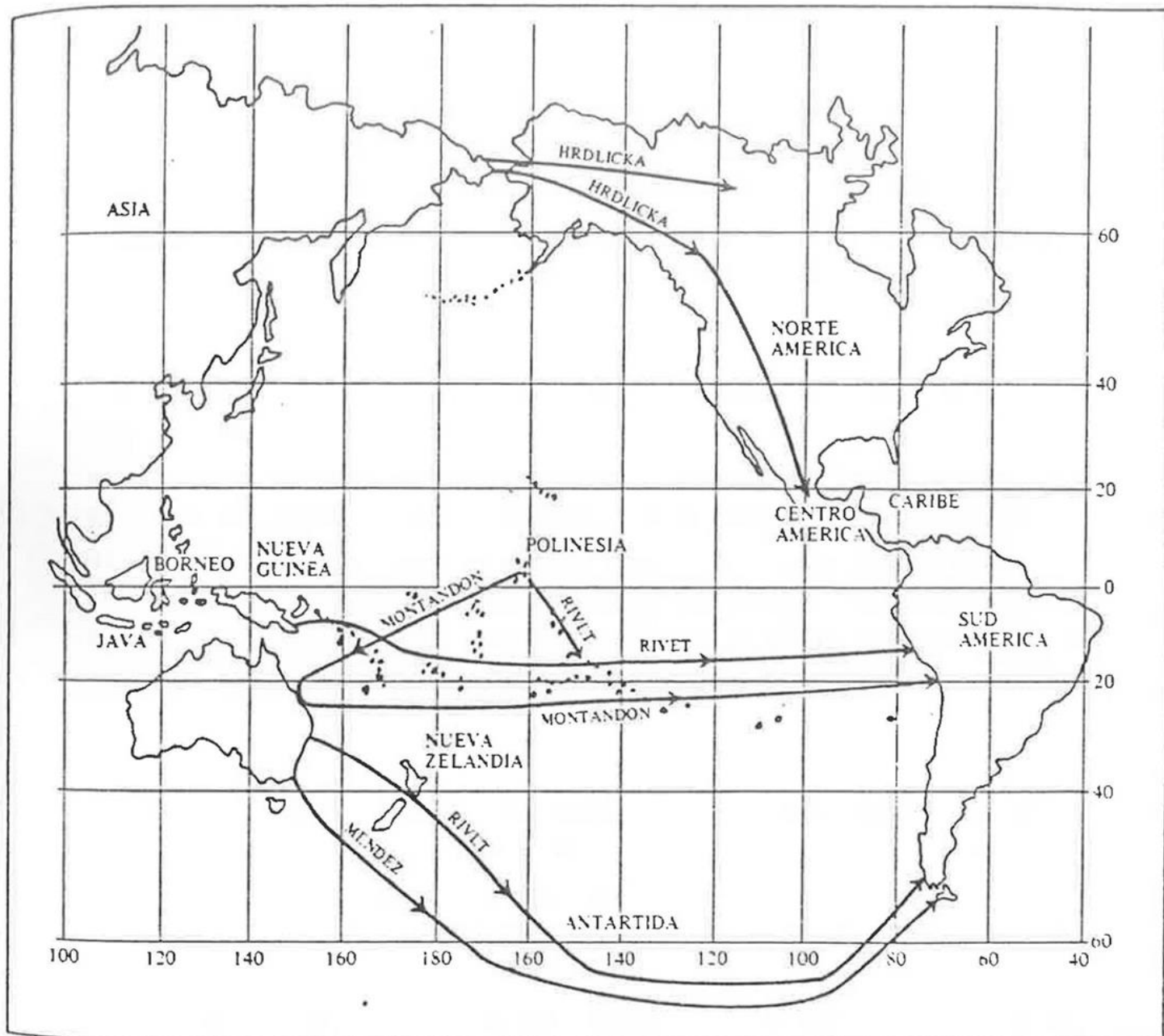
Otra conclusión a la que arribé es, que si tratamos de estudiar a cabalidad los instrumentos musicales andinos de un país es imprescindible conocer los de los otros territorios de la región e inclusive los de otros más lejanos aún.

Es inconveniente no dar la importancia debida a lo que está gestándose y definiéndose culturalmente en los países latinoamericanos. Todo esto indica que, muy poco se logra si es que no se estudia en forma integral todos los asuntos musicales y culturales. Hacerlo por territorios nacionales de forma única e inconexa, es fragmentar lo infragmentable y nacionalizar a ultranza lo que históricamente es unitario e indesligable.

Tomo como ejemplo la imposibilidad de definir con criterio nacionalista la cultura aymara peruana, en especial la de sus pobladores y portadores, respecto a los de Bolivia o viceversa. Lo mismo sucede si tratamos de exigir un comportamiento nacionalista en términos territoriales a los jívaros ecuatorianos y peruanos, según el país que ocupen.

Es necesario revisar estos conceptos, pues esta realidad ha producido algunas conclusiones extraviadas, en virtud de las cuales parte de la población latinoamericana podría ser categorizada como nacional, antinacional o como sector potencialmente peligroso para la individualidad de cada país, por desestimar las historias de nuestros territorios y de nuestra cultura que señalan que formamos parte de un conjunto, homogéneo en la práctica, a pesar de que las partes que la conforman no sean totalmente idénticas.

Esto que subrayo es una parte de los problemas seculares que aquejan a nuestros países, cuya unidad natural contradice todo lo que tiende a patrones culturales diferenciales. No se ha logrado, ni se logrará, forjar o forzar nuestra cultura con modelos que se basen en políticas y criterios que nos diferencien o nos desunen, fundamentalmente, porque los pueblos discurren por caminos que les son naturales y lógicos.



Mapa 1

TEORIAS SOBRE LAS RUTAS DEL HOMBRE QUE POBLO EL  
CONTINENTE AMERICANO  
(Bolaños;1985:7)

## 1.3

Métodos

Cuando estudiamos los objetos arqueológicos, encontramos algunas dificultades en determinar su utilidad. Son o tras las disciplinas del campo de la ciencia o del arte que logran identificar con más precisión o aproximación al uso - que pudieron tener. Uno de estos casos es el de los instrumentos musicales y sonoros de forma poco común.

En la antigüedad, al igual que hoy, los instrumentos no sólo fueron privativos de la música, sino que también tuvieron finalidades utilitarias tales como hacer señales, imitar silbidos o ruidos, ser empleados en ciertos ritos, en la caza y en la guerra, entre otras. Para estas y otras actividades, hubo instrumentos sonoros que, junto con los musicales y con los recursos fónicos (la voz, el canto y el grito, por ejemplo) constituyeron una parte del conjunto de fenómenos - físicos sensibles al oído: el sonido.

El sonido tuvo y tiene dos áreas de uso: el que se a-plica para hacer música; es decir, para crear una estructura basada en una sintaxis temporal, y el de carácter acústico, que no persigue categorías musicales sino funciones utilitarias para tareas o acciones precisas. Esta división existe y existió tácitamente, a pesar de que los instrumentos hayan sido clasificados en diversas formas. Los que antes eran sólo objetos sonoros, están desempeñando hoy una función musical. A éstos se a-gregan los sonidos o ruidos de la tecnología moderna como por ejemplo, el de las máquinas y los -motores, y otros sonidos utilitarios tales como el timbre de

un teléfono o la bocina de un automóvil.

Pero además, tanto en la actualidad como ayer, se construyeron objetos (un tubo o una botella, por ejemplo) que producen sonidos si se les tañe adecuadamente. Cuando se hallan éstos en el arsenal arqueológico, introducen dudas sobre si fueron o no instrumentos concebidos para producir sonidos. En consecuencia, al estudiar un objeto dudoso, se debe considerar sus peculiaridades para no errar, asignando funciones sonoras a lo que no fue creado para ello.

Sin embargo, nadie duda de que un instrumento es musical si su estructura y su morfología determinan su utilidad y función, tal como en el caso de las antaras, las trompetas, algunos silbatos, tambores y sonajas, o si se trata de ingstrumentos sonoros de adorno o destinados a otros fines, tales como los vasos sonajas, los bastones con granella, láminas de entrechoque y objetos similares. Lo que desconocemos es cómo fue la música y cómo los sonidos que hicieron producir a sus instrumentos. Tampoco sabemos sobre el canto, la inflexión de la voz, el grito ni otras manifestaciones fónicas. Es imposible igualmente, conocer gran parte de los ingstrumentos de material orgánico ya destruidos.

### 1.3.1 Generalidades

La mayor parte de los instrumentos más antiguos, los de material orgánico, construidos en el período que la arqueología denomina arcaico, han sido destruidos por el tiempo. En cambio, se conocen los del período siguiente, el formati-

vo, en que la cerámica y el metal reemplazan a algunos objetos de material orgánico; entre ellos, los instrumentos musicales. Este período, en sus inicios, se caracteriza, entre otras cosas, por el asentamiento de grupos humanos organizados en aldeas o pueblos donde desarrollaron técnicas y diseños homogéneos para confeccionar instrumentos de cerámica y de metal que son los que más información proporcionan, no sólo en cuanto a sus sonidos, sino también en cuanto a sus concepciones plásticas, estéticas y técnicas y a los estilos - que aplicaron quienes los diseñaron y construyeron. Es decir, a los sonidos de los instrumentos, se agregan otras variables y la iconografía, que nos permiten deducir algunos pasajes - desconocidos de nuestra historia musical.

Sin embargo, en el período formativo, también se encuentran objetos que no pertenecen a un estilo que se pueda precisar o cuya procedencia se ignora. En estos casos, las deducciones son aproximadas y, a veces imposible.

### 1.3.2 Clasificaciones

La abundancia y la variedad de usos de los objetos sonoros y musicales arqueológicos nos obligó a clasificarlos no sólo tradicionalmente (ideófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos), sino también a emplear otros sistemas que permiten una primera interpretación del uso social de los mismos y una distribución zonal basada en las variables de los objetos sonoros.

### 1.3.2.1 Clasificación de los instrumentos musicales y sonoros según el uso social

- a) instrumentos para hacer música
- b) instrumentos para producir sonidos ornamentales
- c) instrumentos de rito y de ceremonias
- d) instrumentos para danzar
- e) instrumentos para hacer señales
- f) instrumentos con finalidades bélicas

Ejemplos:

- a) queñas, tambores, zampoñas, trompetas
- b) aretes, pendientes de entrechoque
- c) vasos sonajas, sonajas, trompetas
- d) tambores, trompetas, queñas
- e) silbatos, tambores
- f) chalchalchas, trompetas, tambores

### 1.3.2.2 Clasificaciones geográfico-cultural de los instrumentos musicales y sonoros, según sus perfiles y estructuras

También observamos que los instrumentos musicales y sonoros del área andina pueden ser agrupados por sus similitudes morfológicas y técnicas de construcción y de perfiles. Efectuamos para esto una zonificación basada en el estudio de esas variables, tanto externas como internas, especialmente de los primeros pueblos a partir del formativo.

Progresivamente, sin embargo, estos modelos zonales -  
tienden a mestizarse por el contacto con otros pueblos andi-  
nos hasta que, con la invasión hispana, se rompe esta secuen-  
cia o dinámica de desarrollo técnico y cultural de la socie-  
dad autóctona que ingresa, forzadamente y en desventaja, a -  
participar en un sistema de relaciones culturales, técnicas,  
sociales, económicas y étnicas que hasta ese momento les eran  
ajenos.

Este sistema de clasificación zonal geográfico-organoló-  
gico, basado en los parámetros señalados y en otros datos, -  
tales como los intervalos musicales o escalas de algunos ins-  
trumentos, trata de precisar e identificar los modelos de ca-  
da período, así como los de cada zona y cultura e intenta de-  
terminar cómo evolucionan y cómo se mestizan entre sí.

El método, desde el punto de vista teórico, se basa en  
que los instrumentos musicales tienen un proceso de desarro-  
llo técnico, morfológico y sonoro que es individualizable en  
el período formativo y en que los cambios en sus estructuras  
morfológica y gámica es mucho más lento que los del ritmo so-  
cial y político. De esta forma, se puede observar no sólo -  
lo que sucede con los instrumentos, sino también lo que pue-  
de ocurrir con las sociedades cuando los instrumentos musica-  
les se extinguen, se modifican o cuando comienzan a emplear  
otros nuevos.

Tratamos aquí sucintamente este asunto, ya que no corres-  
ponde al tema. Nuestra intención al citar esta zonificación  
que explicamos en otro trabajo (Bolaños: MS 1983), es some-

ter a prueba y a discusión este método que consideramos útil para reorganizar el estudio de la organología andina y para ampliar, por otras vías, el conocimiento de una parte de la historia de las sociedades, el mismo que resulta difícil de lograr mediante otras disciplinas.

Señalamos sólo los modelos básicos -a manera de ilustración- de las zonas comprendidas desde el sur de Panamá hasta Sudamérica, el extremo sur de Sudamérica. Dividimos la extensa franja andina que bordea el lado occidental de América del Sur en cinco zonas, las que como se comprenderá, no son absolutamente precisas, pero sí aproximadas. Según nuestros datos, podría haber existido una sexta zona en el extremo sur (Mapa 2).

Zona N° 1	Sur de Panamá hasta Vicús (Perú)
Zona N° 2	Vicús hasta Casma (Perú)
Zona N° 3	Casma hasta Tablada de Lurín (Perú)
Zona N° 4	Tablada de Lurín hasta Nazca (Perú)
Zona N° 5	Nazca hasta Santiago (Chile)
Zona N° 6	Santiago hasta el extremo sur (Chile) (probable)

## 1.4

Técnica

La técnica se basó en:

- a) cuaderno de campo donde anotar los datos referentes a los instrumentos sonoros y musicales.
- b) registro sonoro magnetofónico del instrumento, cuando su estado de conservación lo hace posible.

- c) registro fotográfico y clasificación en álbumes.
- d) toma de datos de los instrumentos pertenecientes a museos, colecciones privadas y museos de sitio.



Mapa 2

Clasificación zonal según la morfología y otras variables de los instrumentos musicales andinos antiguos, principalmente de cerámica.

II.- FUENTES ARQUEOLOGICAS:

INSTRUMENTOS MUSICALES DE

PERU Y ECUADOR

## 2.0

Fuentes Arqueológicas

Los primeros instrumentos musicales que se conocen de estos dos países datan de varios siglos antes de nuestra era. Por ejemplo, Federico Engel, descubrió una quena de hueso en Chilca, un pueblo cercano a la ciudad de Lima. Esta quena corresponde al período precerámico y tiene 7,000 años de antigüedad. Otra es una pieza de hueso en que aparecen esculpidos unos monos tocando trompetas. La encontraron en Asia, también cerca de Lima, y tiene 4,000 años. En Supe, un puerto a 170 Kms. de Lima, el hallazgo consistió en una flauta de hueso de ave, con cuatro orificios digitales. Su antigüedad: 4,500 años. Igualmente, en Kotosh, en el departamento de Huánuco, se halló un silbato de hueso y otros de barro cuya antigüedad se calcula en 4,000 años.

En cuanto a trompetas, la más antigua es la de Real Alto, Ecuador. Esta trompeta fue confeccionada en un caracol marino y la halló Lathrap entre material asociado de hace 5,000 años.

Es indudable que anteriormente a estas evidencias se debieron construir instrumentos, pero los tuvieron que fabricar en material orgánico, pues aún desconocían la cerámica y el metal; por lo tanto, es casi imposible encontrarlos intactos.

Estos límites que nos fija el tiempo y los materiales con que fueron hechos los instrumentos de nuestro estudio es una barrera infranqueable que nos imposibilita conocer, más

allá de ella, nuestro pasado. Se sabe, sin embargo, de algunos instrumentos de piedra, tales como antaras, pero de éstos es difícil -como en el caso de los instrumentos de material orgánico- determinar con precisión la fecha de su fabricación: sólo si se conoce su asociación es posible proponer una fecha aproximada. Sin embargo, del estudio de sus escalas y otras referencias, es factible alguna deducción que dé respuesta a tales incógnitas.

Considerando esta situación general, suponemos que los primeros habitantes que poblaron los territorios ecuatoriano y peruano, desarrollaron instrumentos que debieron estar vinculados a dos hechos principales: el desarrollo técnico general y su uso social de acuerdo con necesidades rituales, festivas y ceremoniales entre otras.

Por lo tanto, para el estudio de los instrumentos musicales antiguos, la arqueomusicología no sólo se relaciona con el arte, sino también con otras disciplinas, tales como la arqueología, la historia, la sociología y la antropología las que, en su conjunto, nos permiten conocer la historia general de la música de nuestros pueblos.

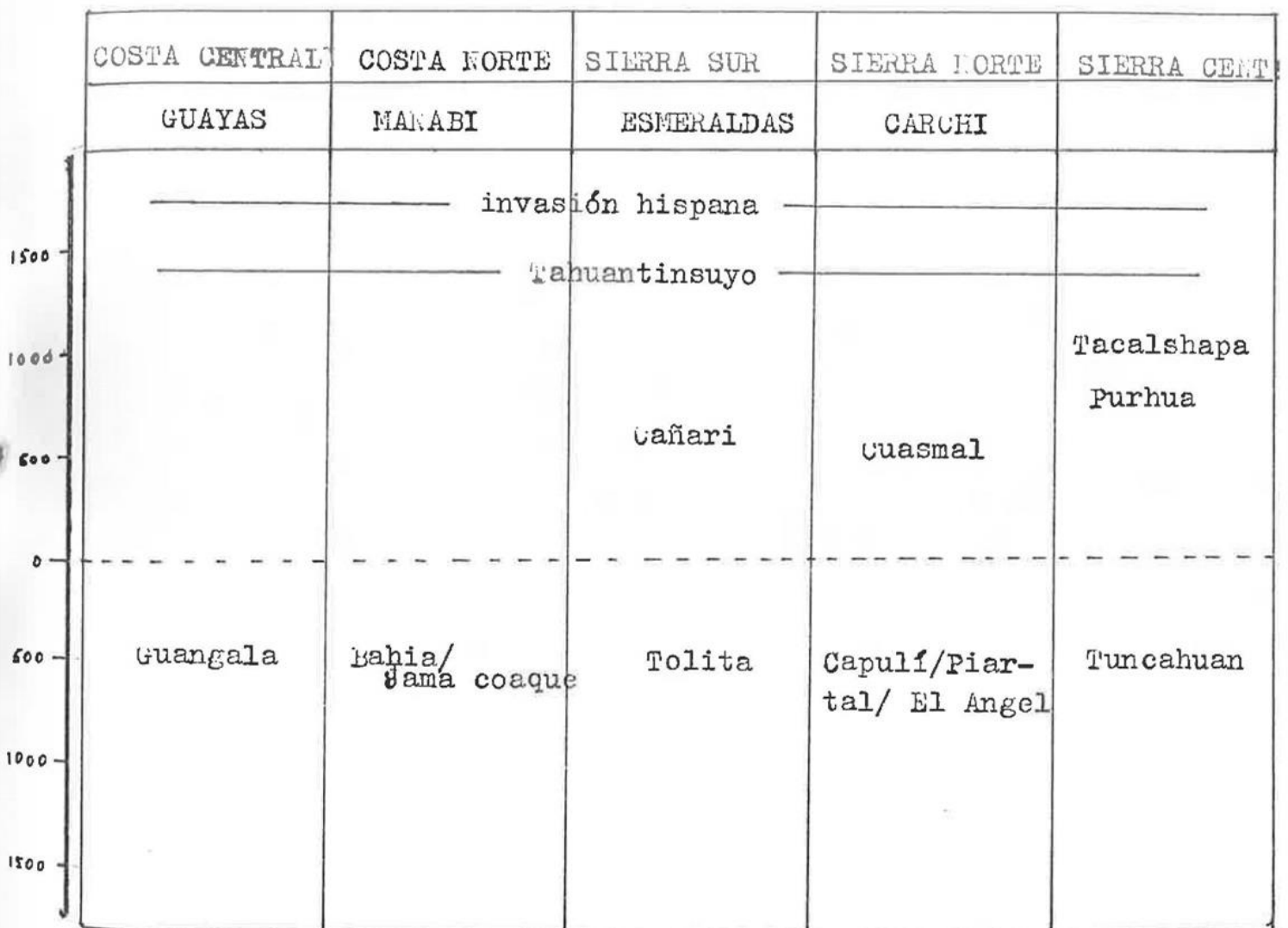
Sobre el proceso evolutivo de los instrumentos musicales del área andina, también es posible teorizar. Sin embargo, se debe considerar como un axioma que la fabricación de un instrumento presupone el empleo de herramientas y la acumulación de conocimientos, habilidad y destreza, y que estas herramientas las proporciona la tecnología general de un período como solución a determinadas necesidades.

Este avance se produce y se produjo en forma paralela - pero no en niveles iguales en todas las regiones o territorios del área andina. Las causas de que unos desarrollaran más que otros, de que sólo desarrollaran un área específica de conocimientos o de que algunos adquirieran más poder, dependió y depende de causas que no consideramos del caso citar (Cuadro 1, Perú-Ecuador).



## 2.1 INSTRUMENTOS MUSICALES ARQUEOLOGICOS DEL ECUADOR

CUADRO CRONOLOGICO DE ALGUNAS CULTURAS DEL ANTIGUO ECUADOR



E C U A D O R



Mapa 3

CULTURAS Y LUGARES DONDE SE ENCUENTRAN ALGUNAS  
EVIDENCIAS DE MANIFESTACIONES  
MUSICALES

## 2.1 INSTRUMENTOS MUSICALES ARQUEOLOGICOS DEL ECUADOR

### 2.1.1 Instrumentos musicales del período de desarrollo regional

#### 2.1.1.1 Guangala - 500 a.c. - 500 d.c.

Esta cultura se desarrolla aproximadamente entre el sur de Manabí y el norte del Golfo de Guayaquil y, desde esta zona del litoral, hacia la cordillera andina (Mapa 3).

Los instrumentos musicales más conocidos de Guangala son los silbatos de cerámica zoomorfos cuyas características morfológicas los hacen peculiares en el área andina. Presentan, por lo regular, cuatro orificios digitales (Fig. 1 A, B, C, D).

Pedro Porras (1980: 143), cita silbatos figurinas de tamaño inferior a los 12 cms.: "El tipo más común y estandarizado es un personaje sin sexo o, posiblemente, un varón; desnudo si no es por un amplio collar que desde el cuello baja hasta el extremo inferior del pecho. Los ojos prominentes casi se esconden tras dos grandes botones, uno encima del otro. Los brazos son como anillos que bajan de los hombros a la cintura. No hay indicación de manos. Las piernas están separadas y ligeramente expandidas en la parte inferior hacia adelante y atrás como para figurar pies de plantas concavas. El cuerpo contiene un silbato en la zona púbica. La superficie es igualada y a veces pulida, pintada en negativo y con engobe rojo. El promedio de altura es de 16 cms".

El mismo autor señala (IBID: 143): "Un tipo es fabricado en molde, acaso por influencias nortefías. La cara es realística, ojos almendrados, boca curva, nariz aguileña con las ternillas perforadas, pómulos redondeados y barbilla prominente... Casi todas son ocarinas que tienen dos cajas de resonancia en el abdomen o en el bajo vientre ... Las figurinas que están de pie tienen la altura de 20 a 30 cms".

También, Porras (IBID: 142), al referirse a algunos idiófonos los describe de la siguiente forma: "Los vasitos esferoides tienen pedestales cortos frecuentemente cerrados para convertirse en cascabales. Las computeras están decoradas a veces, con la pintura blanco y rojo". Desafortunadamente, las descripciones de Porras no se completan con alguna fotografía o dibujo, salvo las de la página 142, en la que señala: "Instrumento musical unitonal zoomorfo", sin otro comentario por lo tanto, desconocemos si se trata de un silbato monofónico o de una botella silbadora.

#### 2.1.1.2 Bahía - 500 a.C. - 500 d.C.

Se ubica en el litoral ecuatoriano, desde Bahía de Caráquez, al norte; hasta la altura de la Isla de la Plata, al sur.

De los objetos estudiados, los más notables son un silbato antropomorfo de cerámica. Tiene doble cámara y cuatro orificios digitales, opuestos en ángulo de 15 grados. Una y otra cámara tienen una pequeña diferencia en frecuencia sonora, lo cual indicaría que la intención al soplarlos era pro

ducir estridencias. La embocadura se encuentra en la parte superior de la cabeza del personaje que está de pie y del que se desconoce el sexo (Fig. 2 A).

Otro, con parecidas características, sólo tiene un silbato. Este instrumento es de cerámica de color lúcumo y representa una figura antropomorfa de pie. El silbato propiamente dicho, que se aloja en la pelvis, es pequeño y visible (Fig. 2 B). La siguiente es una botella escultórica de cerámica, que representa un tambor. Lo interesante del objeto es el templado de la membrana. La forma de la caja parece construida en un tronco horodado (Fig. 2 C).

Además de estos objetos, que estudié personalmente, Pedro Porras (IBID: 151), muestra en un grabado una botella silbadora de doble cuerpo con asa puente. La anotación de Porras es la siguiente: "vasos intercomunicados con silbato, uno de ellos con un personaje que toca la flauta de Pan". En el mismo diagrama, otra botella silbadora va acompañada de la siguiente aclaración "Botella silbato" (Fig. 2 D).

Según Emilio Estrada, existe un paralelismo entre la cultura Bahía y ciertos objetos culturales asiáticos. Uno de éstos, según este autor, es la flauta de Pan, que tiene "tubos más largos a los costados y más cortos en el centro". Las antaras que señala Estrada son las que llamamos "flautas de Pan en W" o "de escalera convergente", y son comunes a diversas culturas de Ecuador, como por ejemplo, Jama-Coaque.

En el Perú, las usaron los vicús y los del Altiplano peruano-boliviano. Actualmente, las usan los de Cuná en Panamá.

Los litófonos, son otros peculiares instrumentos ideófonos bahianos, hechos en piedra basalto. Tienen forma de hacha o de varillas de diversos tamaños y todo indica que fueron colgados y golpeados. En el caso de las hachas, producen sonidos parecidos a los de las campanas. Las varillas sueñan a tintineo metálico. Suponemos que emplearon conjuntos de estas unidades y que las agruparon en series de tamaños para conformar escalas, cuyos intervalos desconocemos (Fig. 3 A, B).

#### 2.1.1.3 Jama-Coaque - 500 a.C. - 500 d.C.

Se desarrolla entre el cabo de San Francisco, al norte, y Bahía de Caráquez, al sur. Algunos arqueólogos señalan contactos entre la cultura Bahía y la de Jama-Coaque.

Las esculturas que estudié representan a instrumentistas: uno de ellos toca una antara y el otro una trompeta. (Fig. 4 A, B). Pero sabemos de una escultura de cerámica en la que se representa a un instrumentista vestido con ornamentos recargados que toca una antara en W o convergente (Fig. 5).

En términos generales, la ornamentación y el estilo de vestimenta de los de Jama-Coaque hacen suponer contactos con culturas de Mesoamérica. Pero, en cuanto a tecnología orga

nológica, no hay evidencia de morfología, perfiles técnicas comunes, salvo las acústicas.

#### 2.1.1.4 Tolita - 500 a.C - 500 d.C.

Se desarrolló desde la Isla de Tolita, cercana a la frontera con Colombia, en la desembocadura del río Santiago, hasta la desembocadura del río Esmeraldas, al Sur. Sin embargo, la cultura Tolita no se circunscribió a esta parte del actual territorio ecuatoriano, sino que también ocupó parte del de Colombia, hasta la región del Golfo de Tumaco y la desembocadura del río Yscuandé.

El instrumental musical que estudié personalmente es reducidísimo y se refiere a objetos que no presentan características que aseguren su empleo en la música. El primero - es una especie de vasija con tres patas huecas que pudo tener granalla, por lo tanto, pudo officiar de plato sonaja; la boca de esta vasija, por su conformación, podría haber sido útil para templar una piel para construir un tambor. Sin embargo, habrá que encontrar otras evidencias que puedan corroborar esta suposición (Fig. 6 A).

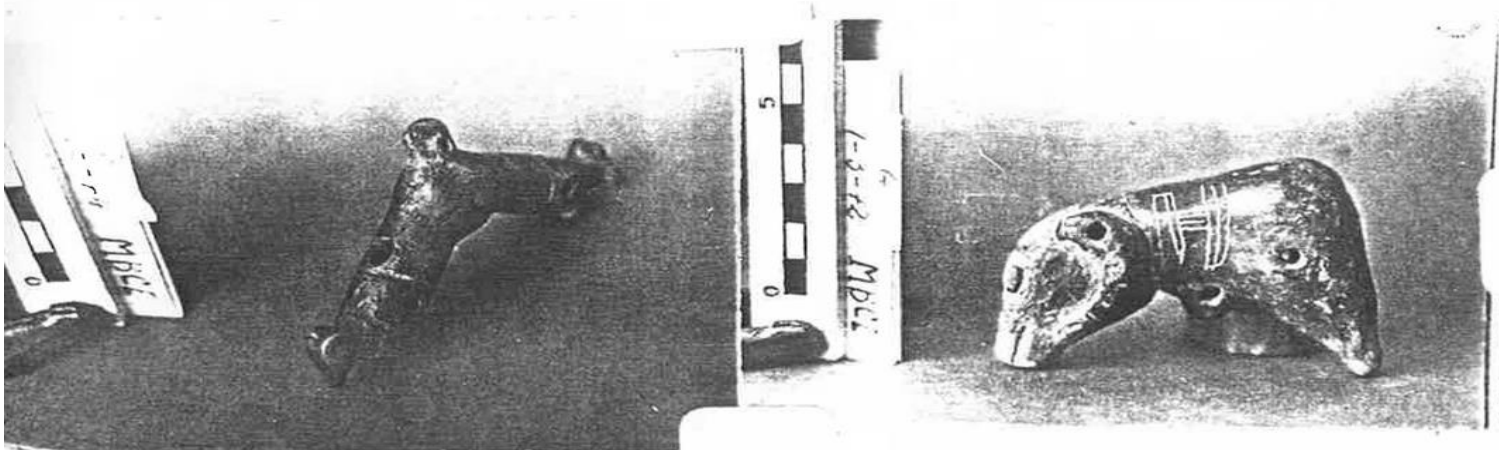
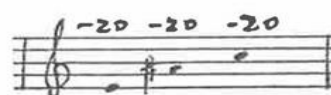
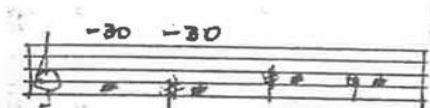
Otro objeto cuyo uso se desconoce es un artefacto de cerámica que algunos suponen pudo haber sido un tambor; de ser así, un tambor semiótico de cerámica. Desgraciadamente, está incompleto y se desconoce cómo fue la parte que falta. Como el caso de la pieza anterior, es necesario que converjan otros datos para esclarecer cuál fue su utilidad (Fig. 6 B).

GUANGALA



A.

B.



C.

D.

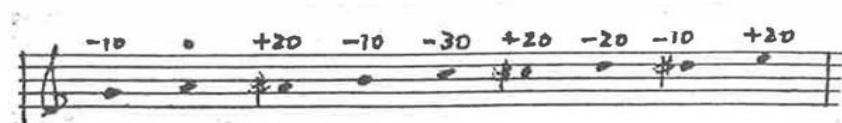
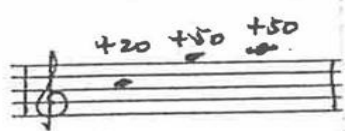


FIG. 1

BAHIA



A



B



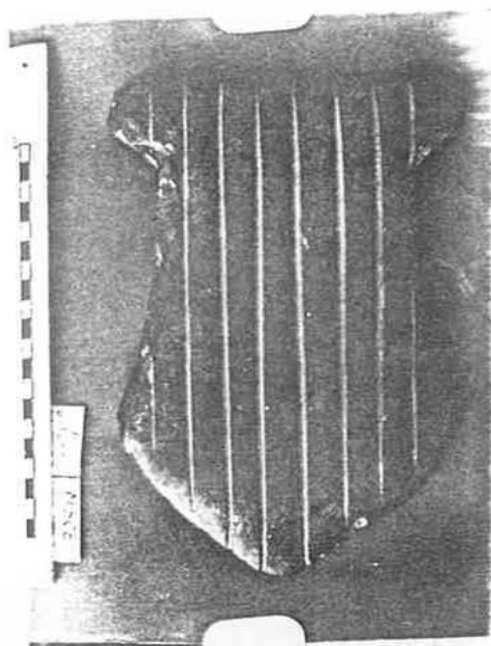
C



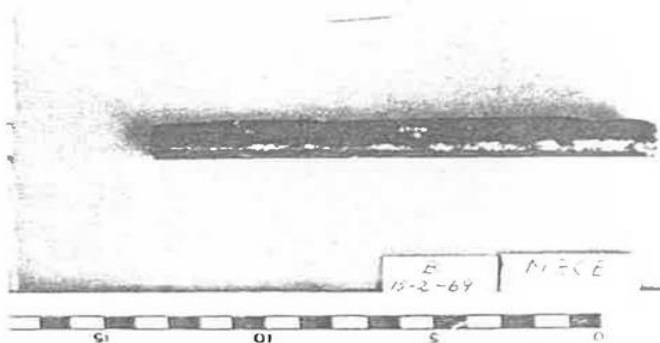
E

FIG. 2

LANIA



A



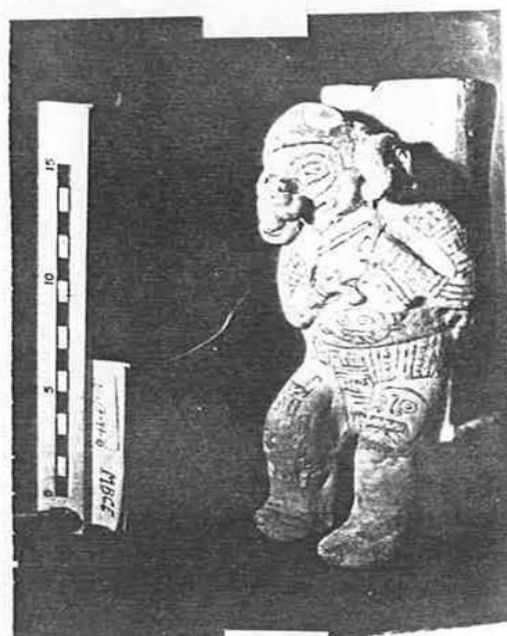
B

Fig 3

JAMA COAQUE



A



B

Fig. 4

JAJA-COAQUE

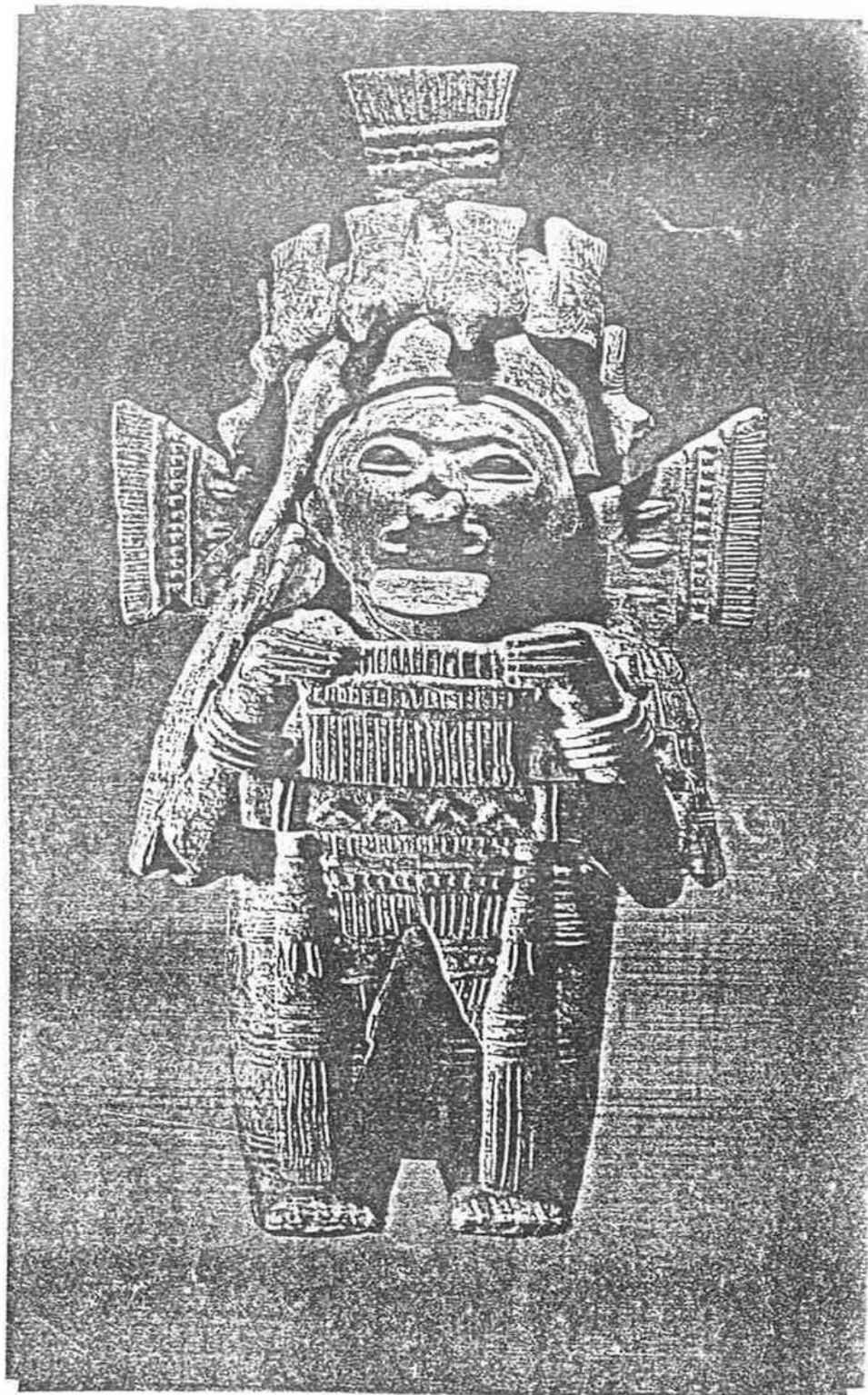


Fig. 5

POLITA



A



B

Fig. 6

### 2.1.2 Instrumentos musicales del período de desarrollo regional en la sierra norte

En este período, en la sierra norte y en diversos sitios de la provincia de Carchi, se desarrollaron algunas culturas como Piartal, Capulí; y, tal vez, Tuncahuan, que producen instrumentos musicales.

La elevada tecnología acústica y cerámica que alcanzaron les permitió confeccionar instrumentos; en especial, - flautas traveseras y silbatos polifónicos ocarinas en forma de caracol o semejantes a este molusco. Pero estas culturas no sólo se desarrollaron en el territorio ecuatoriano, - en la provincia de Carchi, sino también en el departamento de Nariño en Colombia, por ser territorios contiguos.

Hasta donde conocemos la estructura de los caracoles, sólo los emplearon para confeccionar ocarinas y silbatos, y no para hacer trompetas, como hicieron más al sur -en el Perú- Vicús y los Mochicas (Fig. 7 A, B, C, D, E).

Otro instrumento que procede del Carchi es una antara de cuatro tubos hecha en piedra basalto, de la que se desconoce la cultura a que pertenece y su cronología. Es posible, sin embargo, que dicha antara pertenezca a la etapa de desarrollos regionales de esa zona, o tal vez al período formativo, intermedio o tardío (Fig. 8).

### 2.1.3 Instrumentos musicales del período de integración en la Sierra

#### 2.1.3.1 Cultura Cuasmal o Tuza

Las flautas traveseras que mostramos son de cerámica y tienen dos orificios digitales. En sus extremos distales a parecen esculpido rostros zoomorfos y humanos, cuyas bocas a biertas cumplen una función acústica.

Dos de ellas proceden del Carchi, una de San Gabriel y la otra del Angel. Pero tanto el coleccionista como algunos entendidos en estilística iconográfica señalan que la de San Gabriel pertenece a la cultura cuasmal; es decir, corresponde al período de integración regional. En cambio, afirman - que la del Angel pertenece a la cultura Tuncahuan; es decir, al período de desarrollo regional. En cuanto a la tercera - flauta, el coleccionista cree que pertenece a la cultura cuas mal y que procede la de hacienda Mesa, que se encuentra en I barra, en la provincia de Imbabura (Fig. 9 A, B, C).

Ante las dudas que existen sobre estos instrumentos, su mados a las de las ocarinas de la cultura cuasmal o Tuza; y por las características de los de Tuncahuan, es que debemos tomar en cuenta estos datos, pero optamos sobre todo por agruparlos por sus características morfológicas, perfiles y técnicas ya que presentan criterios similares.

Estos instrumentos hacen suponer que en Imbabura, en el Carchi (Ecuador) y en Nariño (Colombia) existió un pueblo -

con costumbres y técnicas musicales y acústicas que desarrollaron en ese extenso territorio y que tal vez influyó más allá de estos límites. Los nombres de las culturas Tuza, Cuasmal, Capulí y Piartal, como se les conoce según su cronología y según la ubicación geográfica en que se desarrollaron, sería consecuencia del desplazamiento de sus poblaciones hacia nuevos centros de poder político en los procesos de desarrollo social y técnico (Fig. 10 A, B, C, D, E) (Fig. 11 A, B, C, D, E).

Algunos le asignan a la cultura Tuncahuan un extenso territorio; otros afirman que ésta se desarrolló sólo en el valle del Chambo. De esta cultura he observado algunos silbatos (Fig. 12 A, B). Por otra parte de Tuncahuan, Pedro - Porras (1980: 202) describe unas "compoterías (platos) de pie hueco cerrado en la parte inferior, dejando a los lados pequeñas perforaciones que contienen en su interior piedrecitas que al ser agitadas producen el efecto de sonajeras".

Otros objetos sonoros que estudié y cuya procedencia y cultura se desconocen, podrían pertenecer a la provincia del Carchi, lo deduzco de la comparación de éstos con los datos que proporciona D'Harcourt (1925: 18) sobre los instrumentos musicales del Ecuador. Según este autor, el silbato N° 1 de la lámina XXIX (que es semejante o es el mismo que nosotros mostramos), es de Casa Fría, cerro de Huaca. En la misma lámina XXIX, se observan dos instrumentos más: el N° 3 y el No. 4, que son de El Angel, según indica. Pero como el MAVJ (Fig. 13 A, B) se parecen a aquel, suponemos que estos proceden del mismo lugar (Fig. 13 C).

### 2.1.3.2 Cultura Purhuc - 1100 d.C.

Se desarrolló en el valle de Chanchán, en la provincia del Chimborazo.

Trabajaron el metal, especialmente la plata y el cobre, con el que hicieron gran cantidad de adornos y algunas armas tales como dardos silbadores de cobre (Fig.14). Estos dardos constan de una punta de flecha con una cámara al medio, hueca horadada que oficia de silbato. Esta punta de la flecha la ataban a una varilla de caña o madera para dispararla con una estófica, también llamada tiradera o atlat. Estos dardos, al surcar el aire, cuando se les disparaba, producían un silbido.

Existen diferentes explicaciones del uso de estos artefactos, unos dicen que fue un arma ofensiva, otros que con los sonidos infundían terror en el enemigo o que era una forma de demostrar desprecio por el adversario derrotado. Por último, hay quienes afirman, que estos artefactos los emplearon también en fiestas, como se usan en la actualidad, pero sin la punta del dardo, sólo con el silbato (Holm: 1971: 71).

### 2.1.3.3 cultura Tacalzhapa - 1300 d.C.

Se desarrolla en los valles interandinos correspondientes a las provincias de Cañar, Azuay y Loja.

Son escasos los instrumentos que pude estudiar: entre ellos figuran una sonaja escultórica de cerámica (Fig. 15 A)

y dos dardos silbadores (fig.15-B) semejantes al de la cultura Purhua. Algunas excavaciones arqueológicas confirman los conocimientos técnicos alcanzados por la metalurgia y la orfebrería. Sin embargo de instrumentos musicales se conoce poco.



B

D

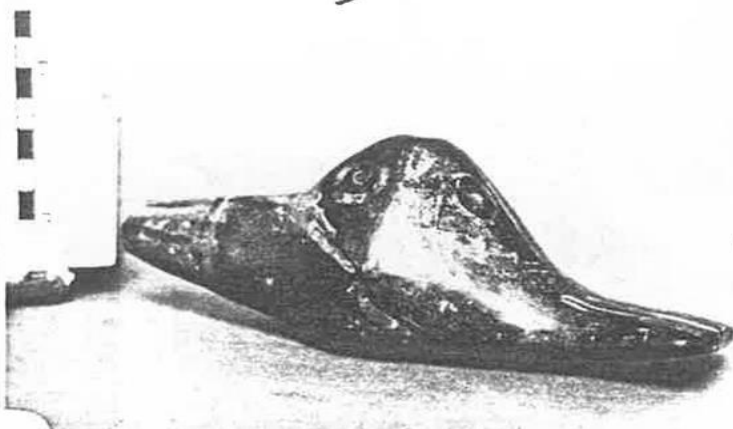
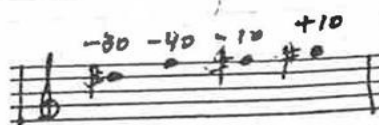


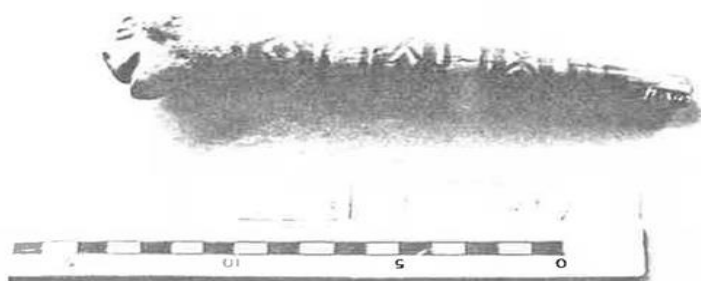
Fig 7

Fig 8



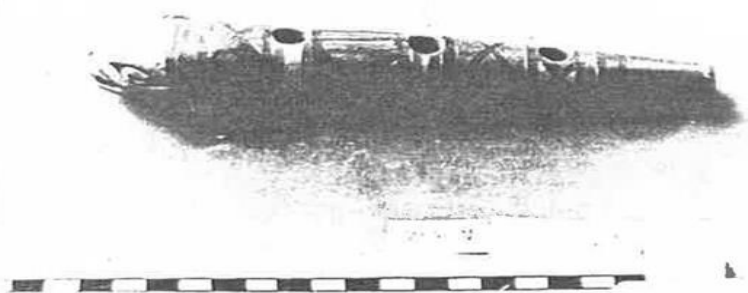
GUASHAL - CARCHAGUANO

San Gabriel - CARCHI

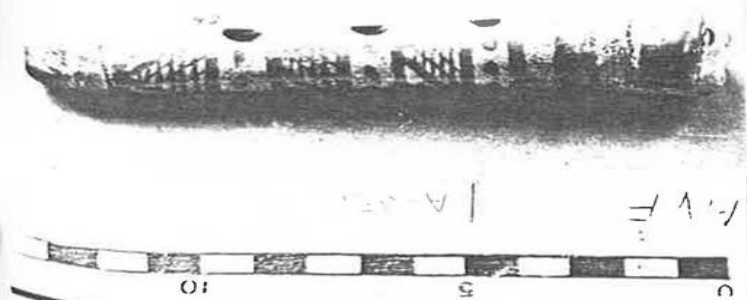


A

TUNCAHUAN - CARCHI El Angel



B

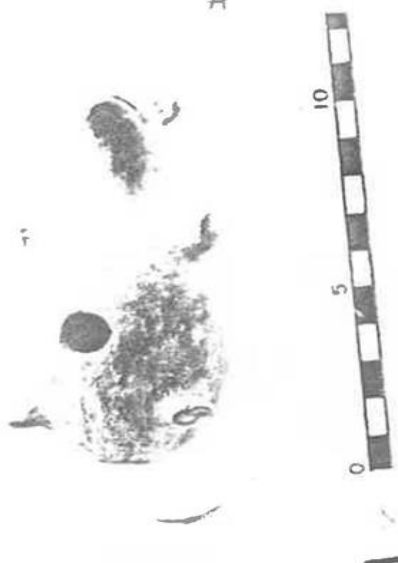


C

Fig. 9

CUASMAT O MUZA

A



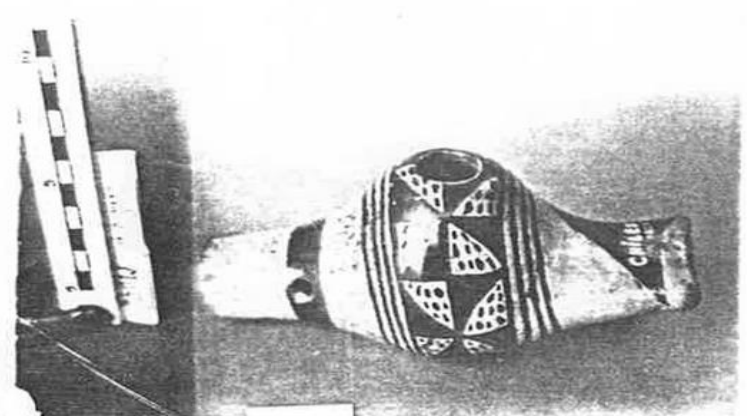
B



C



D



E



Fig 10

CUASHIAL O PUEA ?

A

CAPULI ?

B

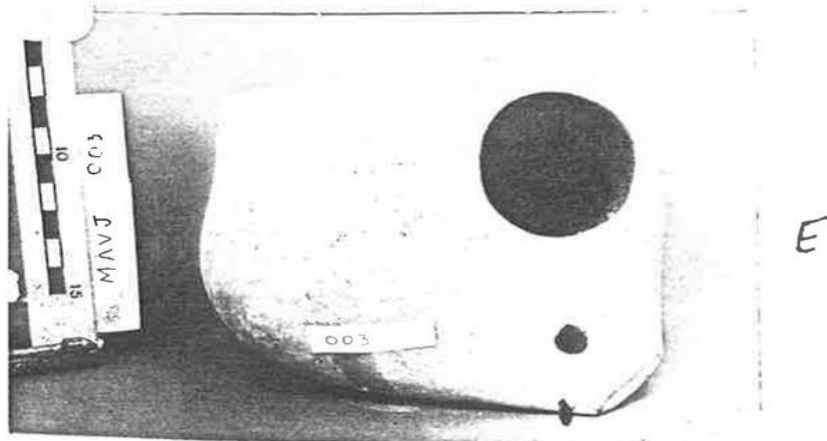
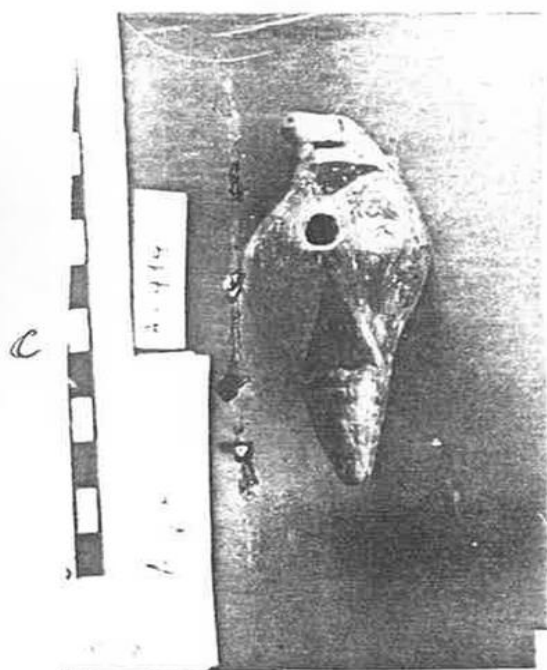
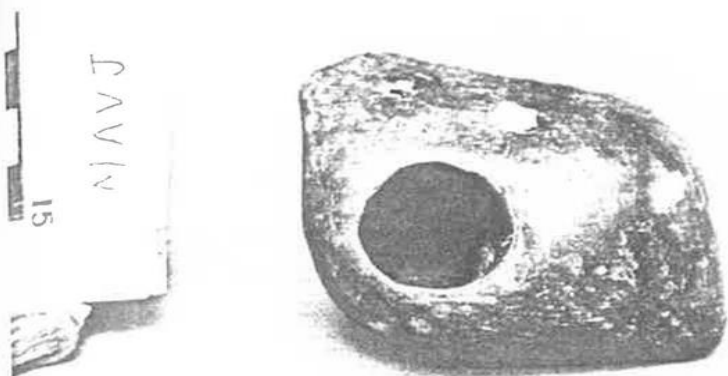
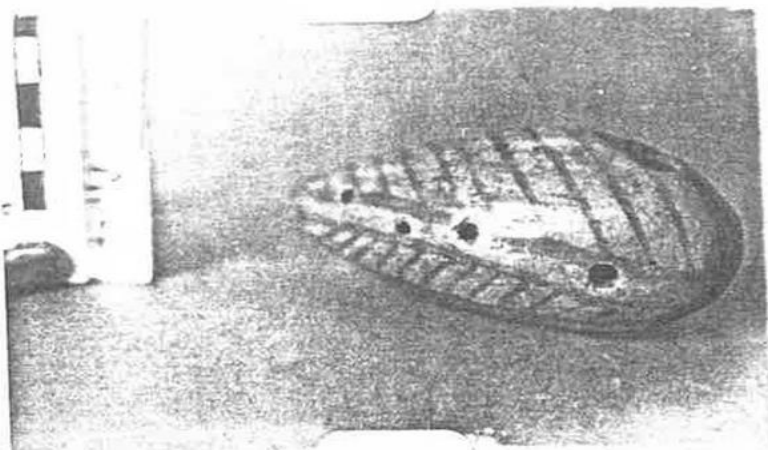


Fig 11

TUNCAHUAN



A



B

Procede de El Angel

Fig 12

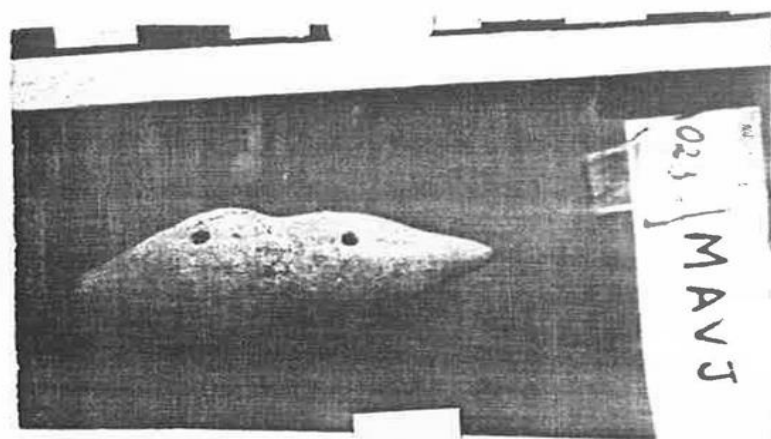
TUNCAHUAN ?



A

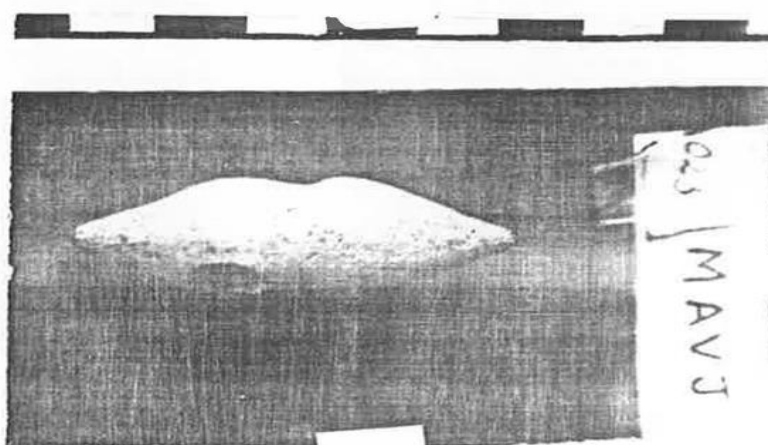


B



El Angel ?

C



C (detalle)

Fig 13

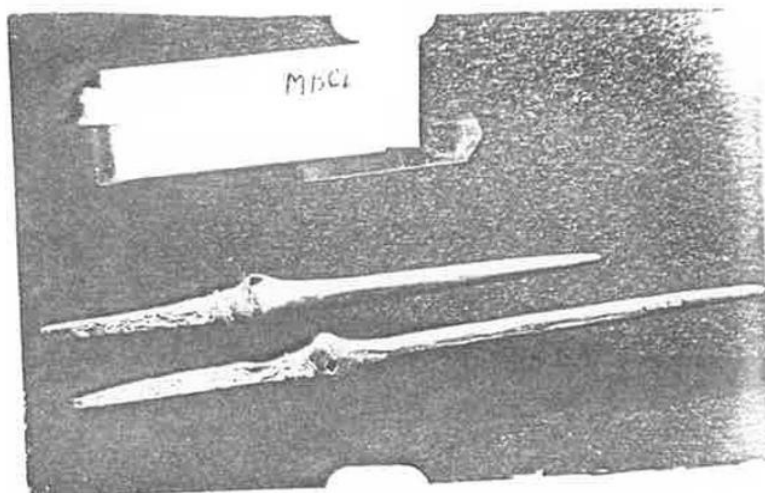
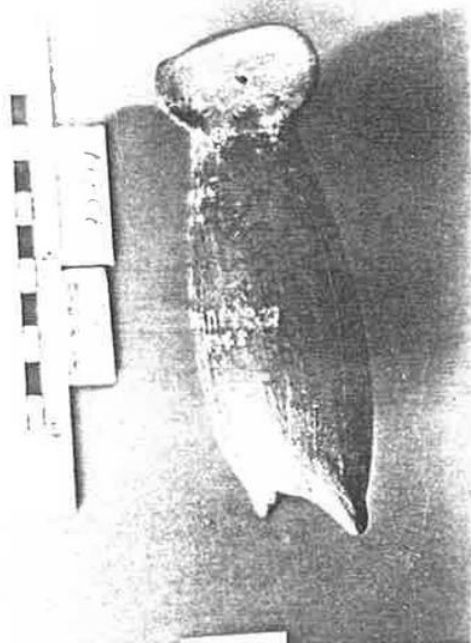
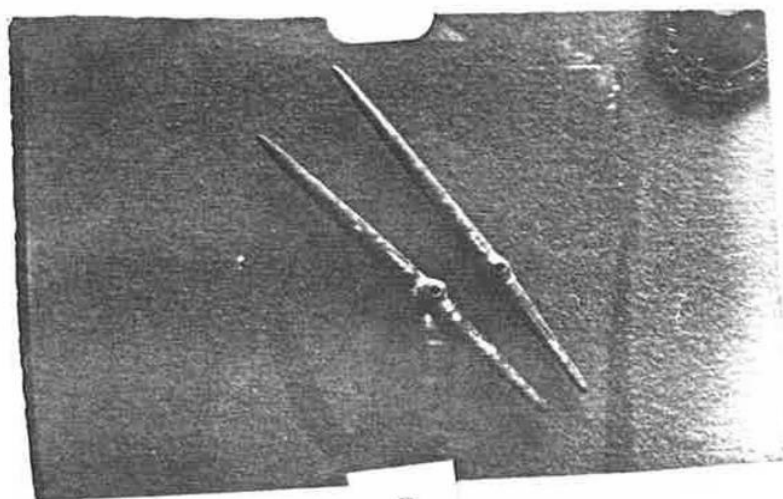


Fig 14



A

TACALSHAPA



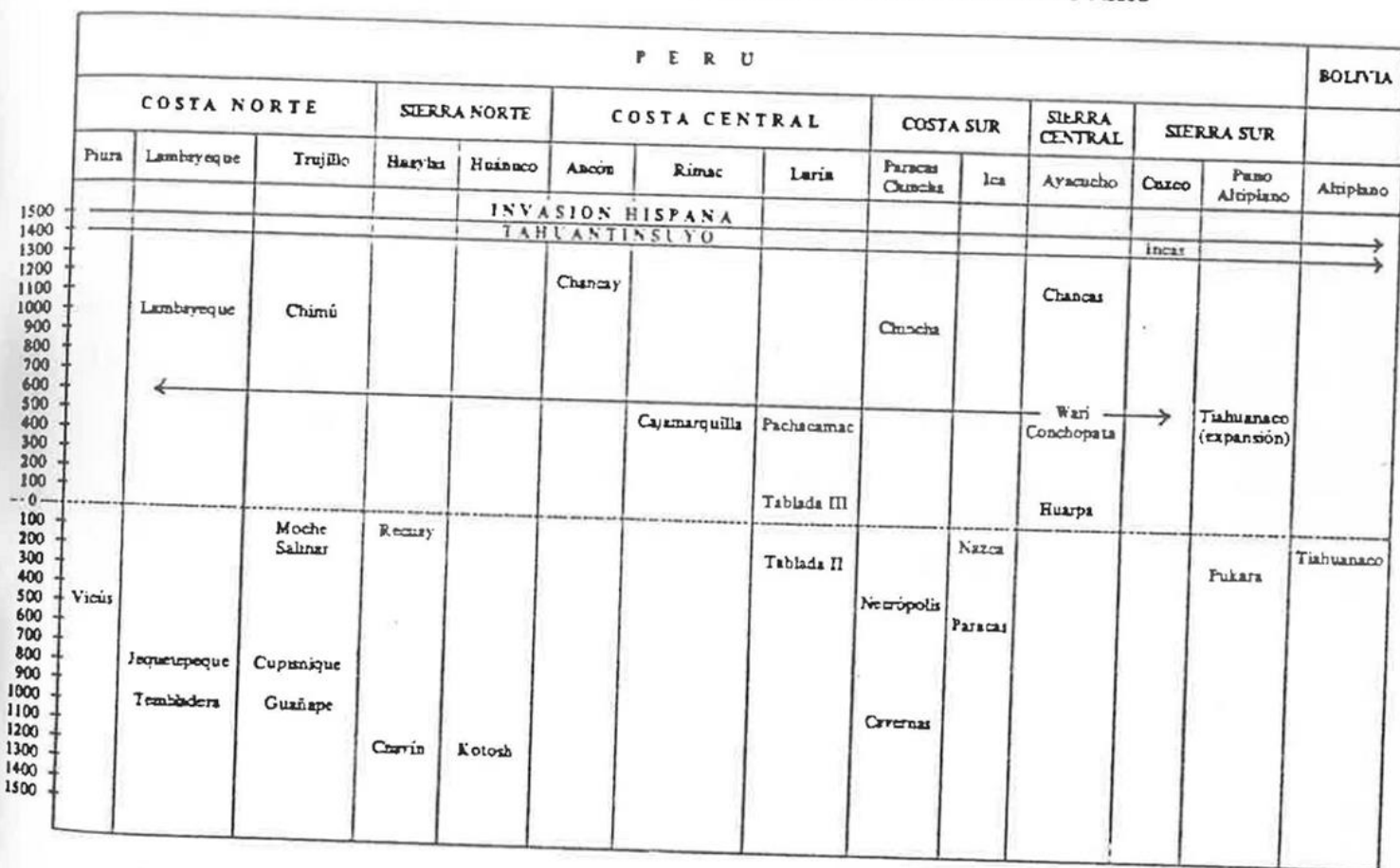
B

Fig 15



## 2.2 INSTRUMENTOS MUSICALES ARQUEOLOGICOS DEL PERU

CUADRO CRONOLOGICO DE ALGUNAS CULTURAS DEL ANTIGUO PERU



(Bolaños; 1985:12)

CULTURAS Y LUGARES DONDE SE ENCUENTRA EVIDENCIAS  
DE MANIFESTACIONES MUSICALES



(Bolaños; 1985:13)

Mapa 4

## 2.2 INSTRUMENTOS MÚSICALES ARQUEOLÓGICOS DEL PERU

### 2.2.1 Instrumentos de la costa y sierra norte

En la zona central y norandina peruana se establecieron y desarrollaron grupos humanos aislados cuyos desplazamientos les hicieron tomar contacto entre sí.

Grupos establecidos en ciertos lugares de esta geografía dieron paso a las culturas más antiguas; entre ellas, **Kotosh** y **Chavín**, de las que se conoce algunos instrumentos musicales o cuya iconografía demuestra que los emplearon, (mapa 4).

#### Precerámico

##### 2.2.1.1 Kotosh(2500 a.n.e.)

De este pueblo precerámico se conoce muy pocas materiales sonoros. Los arqueólogos hasta la fecha sólo han hallado silbatos de barro y de hueso, pero no han encontrado iconografía alguna que trate de este arte. (fig. 16A, B, C)

#### Formativo

El periodo formativo tiene relación con la cerámica y producción de instrumentos musicales de este material. También el Formativo tiene relación con la formación de ciudades y pueblos alrededor de una nueva actividad: la agropecuaria, es decir la sistematización del cultivo de las plantas y la domesticación y crianza de animales. Quien adquirió

conocimientos acerca de esta labor, incrementó su poder hasta convertirse en una suerte de sacerdote y tal vez simultánea - mente líder y experto, sobre todo en pronosticar los momentos oportunos para sembrar y cosechar y aparear animales entre otras habilidades. A todo esto se agregan dioses, divinidades, ídolos y templos donde efectuar ritos e impartir conocimientos y sentencias.

#### 2.2.1.2 Chavín (1300 a.n.e.)

El Templo de Chavín de Huantar fue precisamente uno de de estos centros ceremoniales que adquirieron gran prestigio en casi toda la región andina. Templo donde se albergaron sacerdotes e ídolos como los que describimos y a los que sus feligreses se dirigieron por consejo y llevando ofrendas.

Pero este templo no fue la capital de un imperio algo parecido, sino el centro mas conocido e importante de culto de esa area y esa época que tal vez sin quererlo exporto e impuso sus concepciones religiosas, técnicas y artísticas, inclusive en territorios lejanos donde existian sociedades establecidas, con cultura, religión y arte propios. Sin embargo la importancia y el prestigio de estos inteligentes y poderosos sacerdotes debió ser consecuencia de sus certeros pronósticos y consejos. Además todos estos actos debieron incrementarse por la magnificencia de sus ritos y sacrificios para, lo cual habin colocado en este conocido templo un ídolo que parecia hablar desde lo mas profundo de la tierra

cuando hacían funcionar un sistema sonoro hidráulico que habían construido.

Chavín domina sin necesidad de ejércitos. Remece la id co gr af ía y la estilística del arte de pueblos cercanos y dis tan tes; pero, no obstante, su poderosa influencia es pasaje ra: Los que copiaron e introdujeron el estilo Chavín, sólo lograron disimular los rasgos culturales de sus pueblos. Des p u és que Chavín decae, continuaron desarrollando sus modelos propios.

Chavín atraviesa varias fases en las que establece con ta ctos e influye sobre la costa norte y sur peruana; Lumbre-  
ras (1972: 95) dice que: "Chavín correspondería a una transi ci ón de un modelo de producción aldeano campesino a uno urba no, donde el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas obligó a la generación de un tipo social nuevo, diferente al de los campesinos, que sería punto de partida de una 'clase urbana' definible en períodos posteriores".

Otros arqueólogos agregan que Chavín tiene estrecha re la ci ón con Kotosh y con alguna parte del territorio amazónico, lo cual, en alguna forma, coincide con nuestros estudios, ya que ciertos instrumentos musicales de éstas y otras cultu ras parecen orientarse hacia la Amazonía. Por este hecho, co in ci di mo s en que no hay que dejar de lado a las tierras ba jas tropicales sino que hay que prestarles más atención (Megger-Evans, 1977; 53).

#### 2.2.1.2.1 Chavín: Sus instrumentos musicales

No se ha encontrado todavía ningún instrumentos en Chavín. Sin embargo, en la Plaza Circular, por ejemplo, observamos en una lápida a un trompetero en actitud de tañer, un caracol marino (Fig. 17 A). Esta escena, a la que se agregan otras en la misma plaza y en lápidas similares, hace pensar que este instrumento (*Strombus Galeatus*) fue el predilecto para sus manifestaciones rituales y que tal vez serviría para convocarlas.

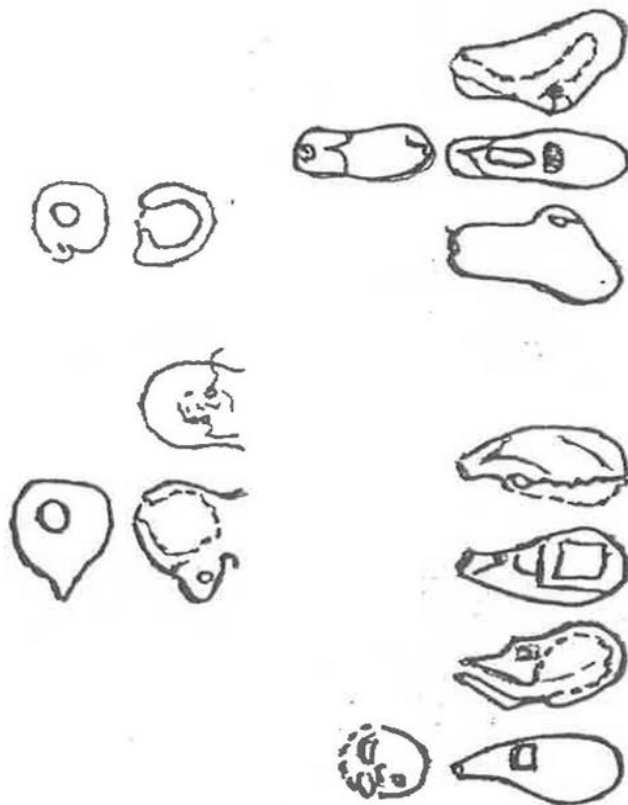
Pero los chavinenses destacan sobre todo, en la ingeniería hidráulica aplicada ingeniosamente, para sonorizar el ambiente de sus ritos. En el templo de Chavín, precisamente un sistema sonoro hidráulico (Lumbreras, 1974: 13) debió proporcionar los sonidos o ruidos necesarios en el recinto donde se encuentra el Lanzón. Para esto, según algunas evidencias, hicieron un acueducto bajo tierra por el deslizaron parte del agua del río Wachesca hacia el Mosna (Fig. 17 B), aprovechando que el primer río se encuentra a un nivel más alto que el segundo. El artificio sonoro lo conseguían con la turbulencia generada por el agua al deslizarse por una escalinata colocada exprofeso en una sección del ducto.

El ruido producido se propagaba por unos túneles angostos y lo conducían hasta unos recintos o galerías cuyas características indican que pudieron funcionar de cámaras reverberantes. Desde aquí conectaban unos conductos hasta donde está el Lanzón.

16B

KOTOSH

Fig 16-A



16-C

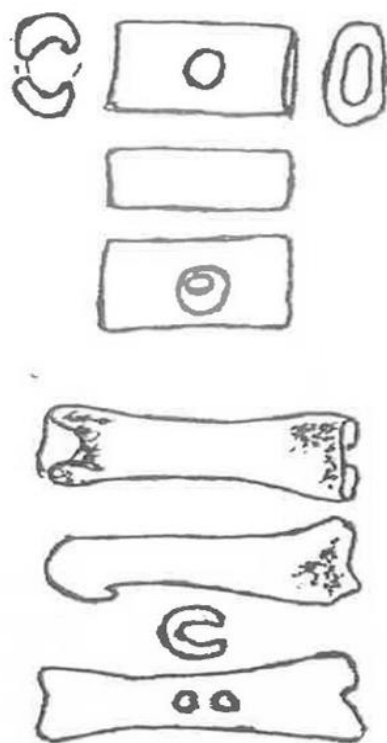


Fig. 16

CHAVIN

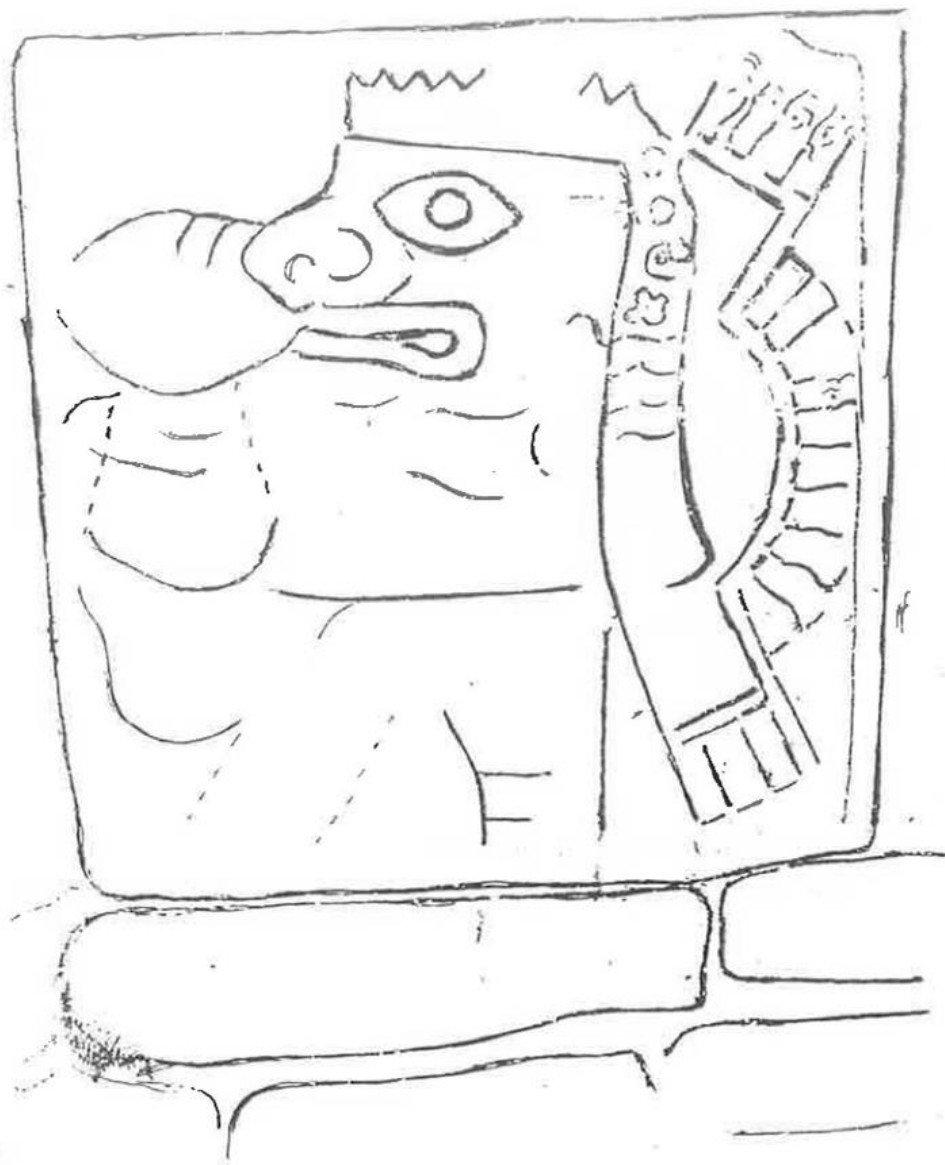
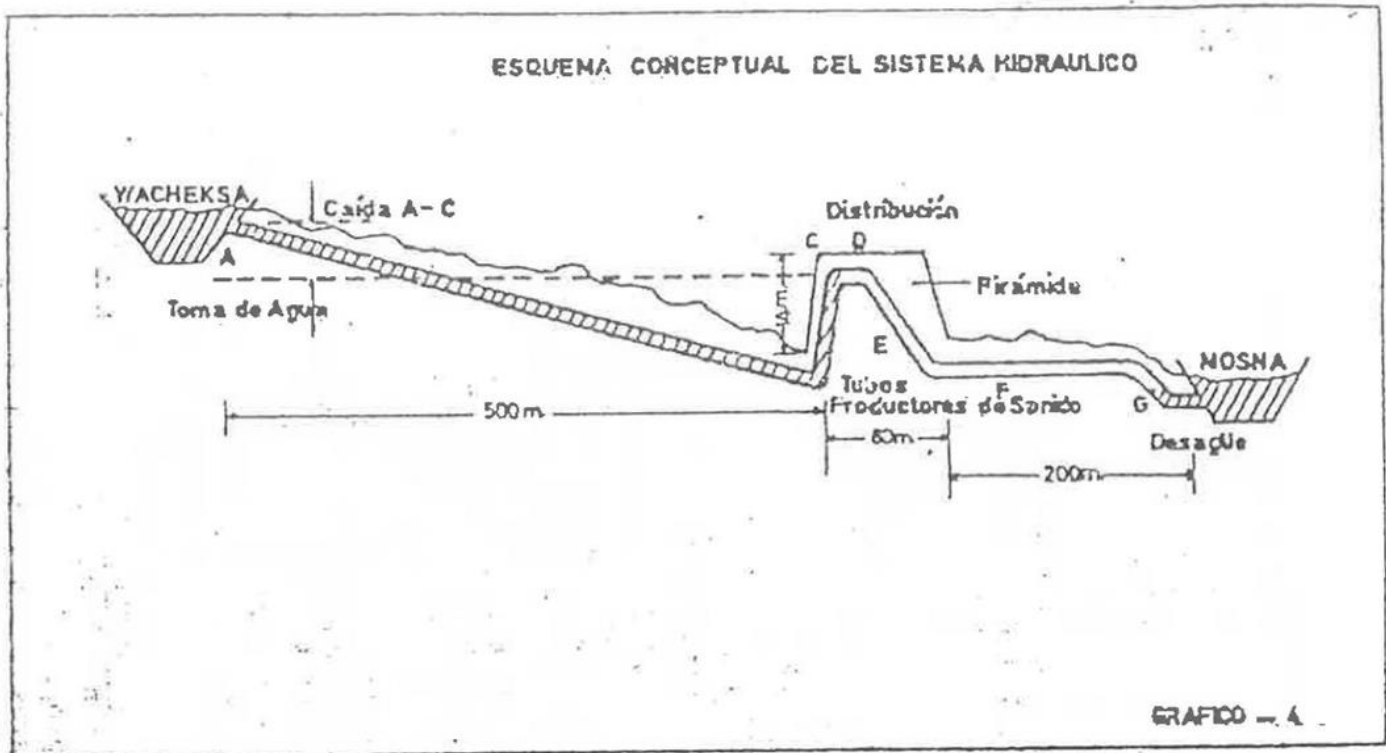


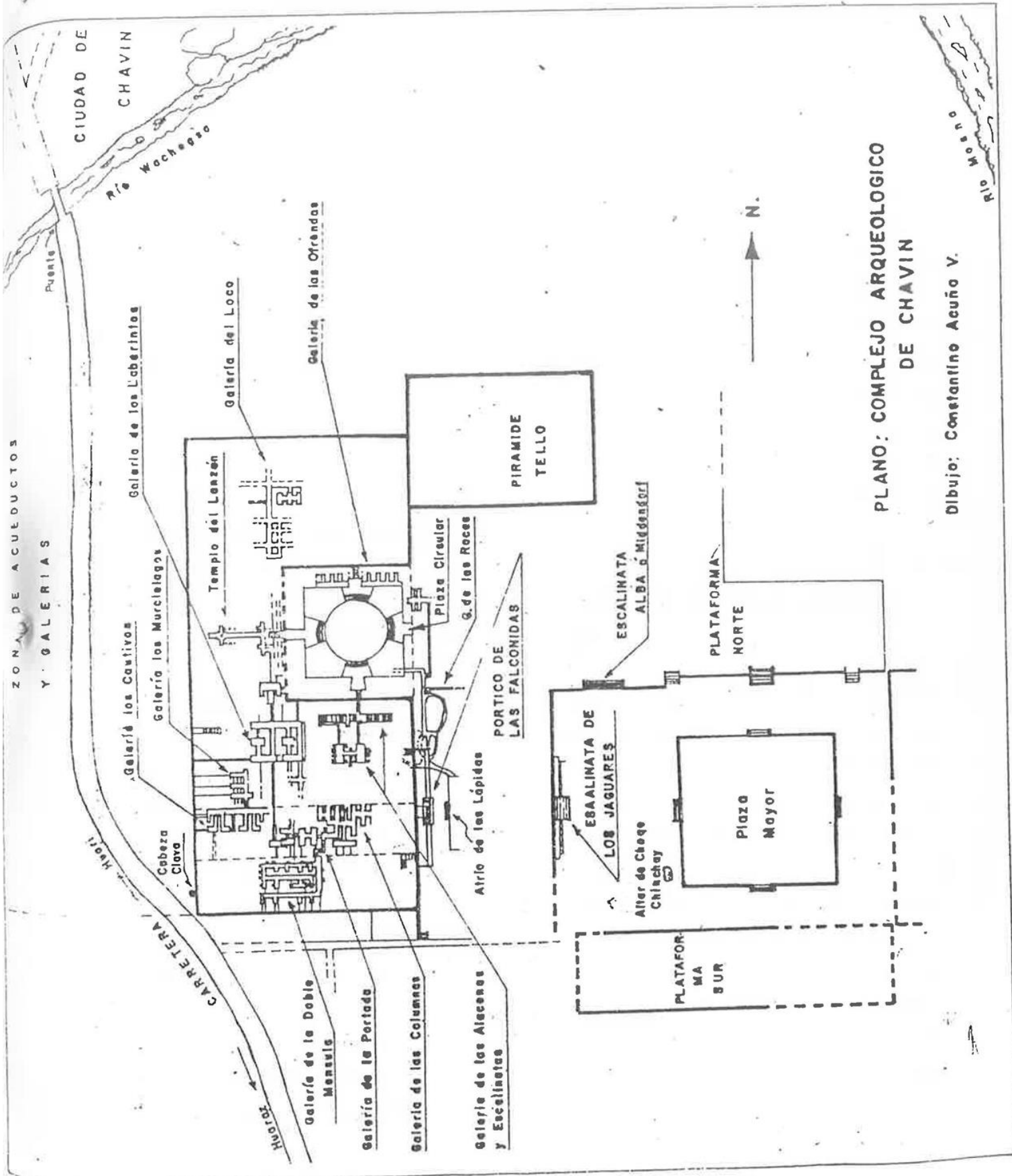
Fig 17-A

ESQUEMA CONCEPTUAL DEL SISTEMA HIDRAULICO



Esquema conceptual del sistema hidráulico-Sonoro del Templo de Chavín de Huántar. (L.G. Lumbreras, 1976:17).

Fig. 17-B



PLANO: COMPLEJO ARQUEOLOGICO DE CHAVIN

Dibujo: Constantino Acuña V.

Fig. 17-C.

Esta hipótesis, que surge del estudio de los laberintos, los pasajes estrechos y los recintos subterráneos, muchos de ellos semi-descubiertos y otros por descubrir, me parece acertada, pues por el estudio bibliográfico y de campo que efectué deduzco que al menos parte de algunas de estas construcciones subterráneas debieron cumplir una función sonorizadora o ambientadora del Templo de Chavín. No es, pues, de extrañar que los técnicos e ingenieros chavinenses emplearon todo su conocimiento e ingenio para darle al felino humanizado representado en el Lanzón, y al lugar de rito donde lo colocaron, la severidad sonora y visual necesaria para mostrar el poder sobrenatural que intencionalmente quisieron asignar le al Templo, sus sacerdotes (Fig. 17 C).

### 2.2.1.3 Los instrumentos musicales de algunas culturas contemporáneas a Chavín

Los instrumentos que mostramos a continuación, los hemos organizado por unidades estilísticas, técnicas y por otras características, y no siempre por las indicaciones de procedencia o cultura que los coleccionistas les asignan. El motivo de este ordenamiento obedece a que no se ha hallado - todavía un instrumento musical de Chavín, sino de lugares cercanos y contemporáneos a esta cultura. Otra razón para esta decisión es que los datos que afirman son de Chavín no se pueden comprobar porque esos objetos fueron obtenidos por de comiso o por compra a "huaqueros" cuya costumbre es ocultar intencionalmente la procedencia de lo que venden o los datos del contexto o ambas cosas, por temor a que descubran el lugar de donde los extraen.

Como ejemplo que ilustra esta situación mostramos tres silbatos sin aeroducto (Fig. 18 A, B, C) que presentan características técnico-acústicas similares en sus orificios digitales. El coleccionista afirma que es de Chavín el de la figura 18 C. Los de las figuras 18 A y B pertenecen a otro coleccionista que dice proceden de Tembladera, Cupisnique. Al lado de estos tres, se encuentra otro de Tembladera que tiene el mismo aditamento en cada uno de sus orificios digitales, pero se diferencia de las otras en que presenta un aeroducto (Fig. 18 D).

Algo parecido sucede con dos de las botellas silbadoras zoomorfas que proceden de Guañape (Fig. 19 A, B, C) y con el silbato de Jetepeque (Fig. 18 E): son semejantes porque ambos poseen aeroducto y la morfología de sus ojos es de grano de café.

Sin embargo, en la manufactura no parecen coincidir. El de Jetepeque (que según el coleccionista, es de Chavín) luce más rudimentario en su acabado, a diferencia de los "huacos" silbadores de Guañape, cuya técnica y acabado es superior. Estos tienen, además, dibujos incisos.

Es interesante anotar que se han hallado modelos de botellas semejante en Ocucaje (Ica). De una de ellas, Pezzia Assereto afirma que es la más antigua y que pertenece a la fase Ocucaje - 2 (Pezzia 1968; 123).

La tecnología organológica de los "huacos" silbadores de Guañape se extingue con los Mochica, quienes los reempla-

zaron por su modelo mientras dominan la zona. Es con los wari, y luego los Chimú, que el modelo Guañape reaparece, al ser desestimado el de los mochicas.

La diferencia entre uno y otro sistema consiste en que el silbato de las botellas Vicús y Mochica tienen forma esférica y está encerrado en una cámara acústica escultórica facial, zoomorfa o antropomorfa. En cambio, en las de Guañape, el silbato es pequeño y está descubierto aunque disimulado (Fig. 19 D).

Otro instrumento que se afirma pertenece a Chavín (chavinoide) es de perfil ovoide y está hecho de piedra (Fig. 18 F); pertenecen a Cupisnique, una sonaja de cerámica (Fig. 19 E) y una quena de hueso (Fig. 19 F).

De los instrumentos hallados en Salinar, mostramos una flauta travesera de cerámica de 60 cm. de largo y 3.4 cm. de metro, con dos orificios digitales (Fig. 20 A).

Parece que los Mochica no usaron esta clase de flauta sino que fue usada, algunos siglos después, por los Chimú. También de Salinar son un silbato de cerámica zoomorfo con dos orificios digitales (Fig. 20 B) y otro, también zoomorfo (lechuza) que tiene dos cámaras y dos embocaduras: una es la cabeza y la otra el cuerpo (Fig. 20 C); un silbato globular lentiforme con dos orificios digitales (Fig. 20 D) y otro fitomorfo (Fig. 20 E). Por último una trompeta rectilínea (Fig. 20 F).

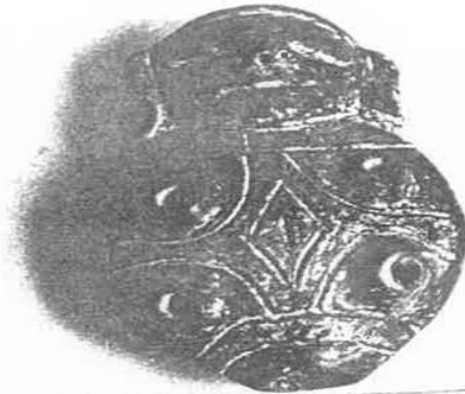
CUPISNIQUE  
Tembladera

A

B



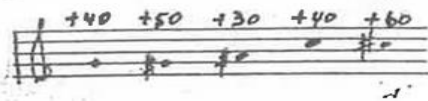
ALVARES  
222



RES  
2



10



C

CUPISNIQUE  
Tembladera

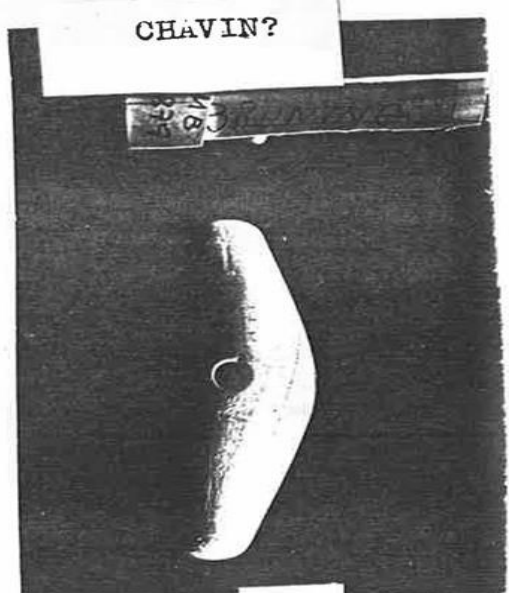
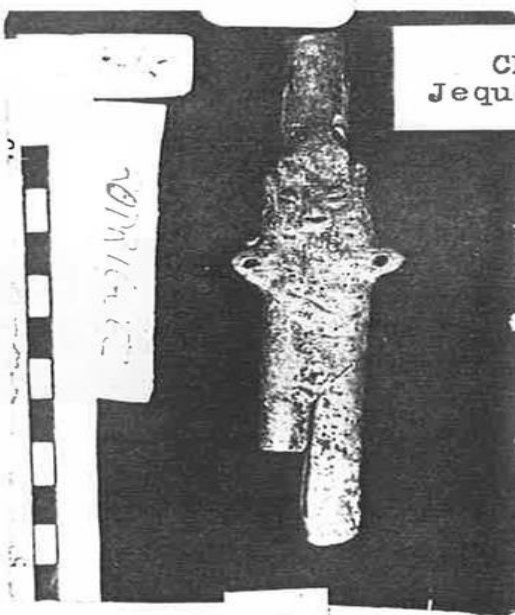
D



10

CHAVIN?  
Jequetepeque

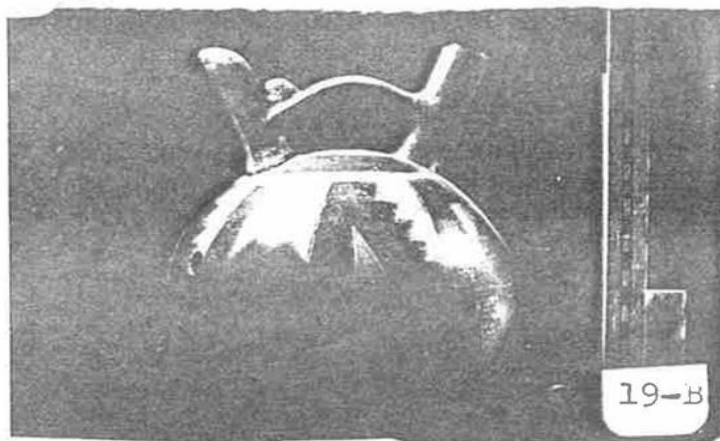
CHAVIN?



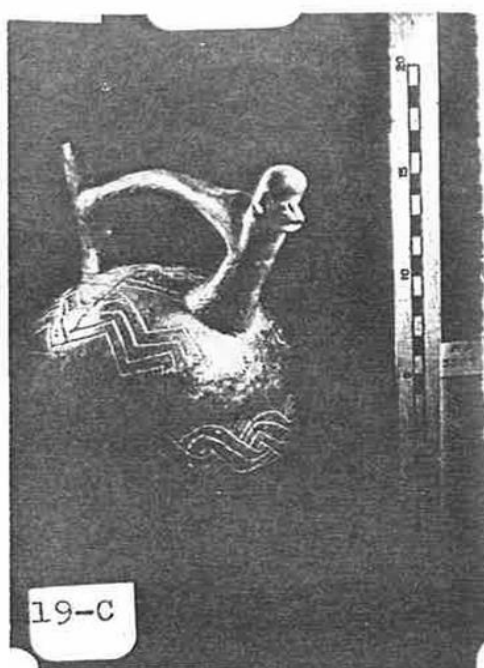
E

F

Figs 18



GUAÑAPE



CUISNIQUE  
Tembladera



Tembladera

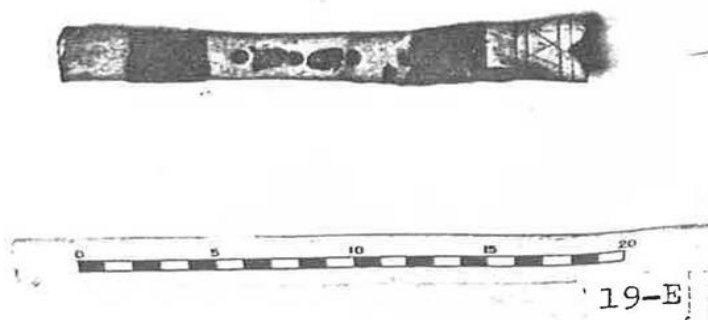


Fig. 19



BOTELLA SILBADORA MODELO GUAÑAPE

Fig. 19-D

SALINAR

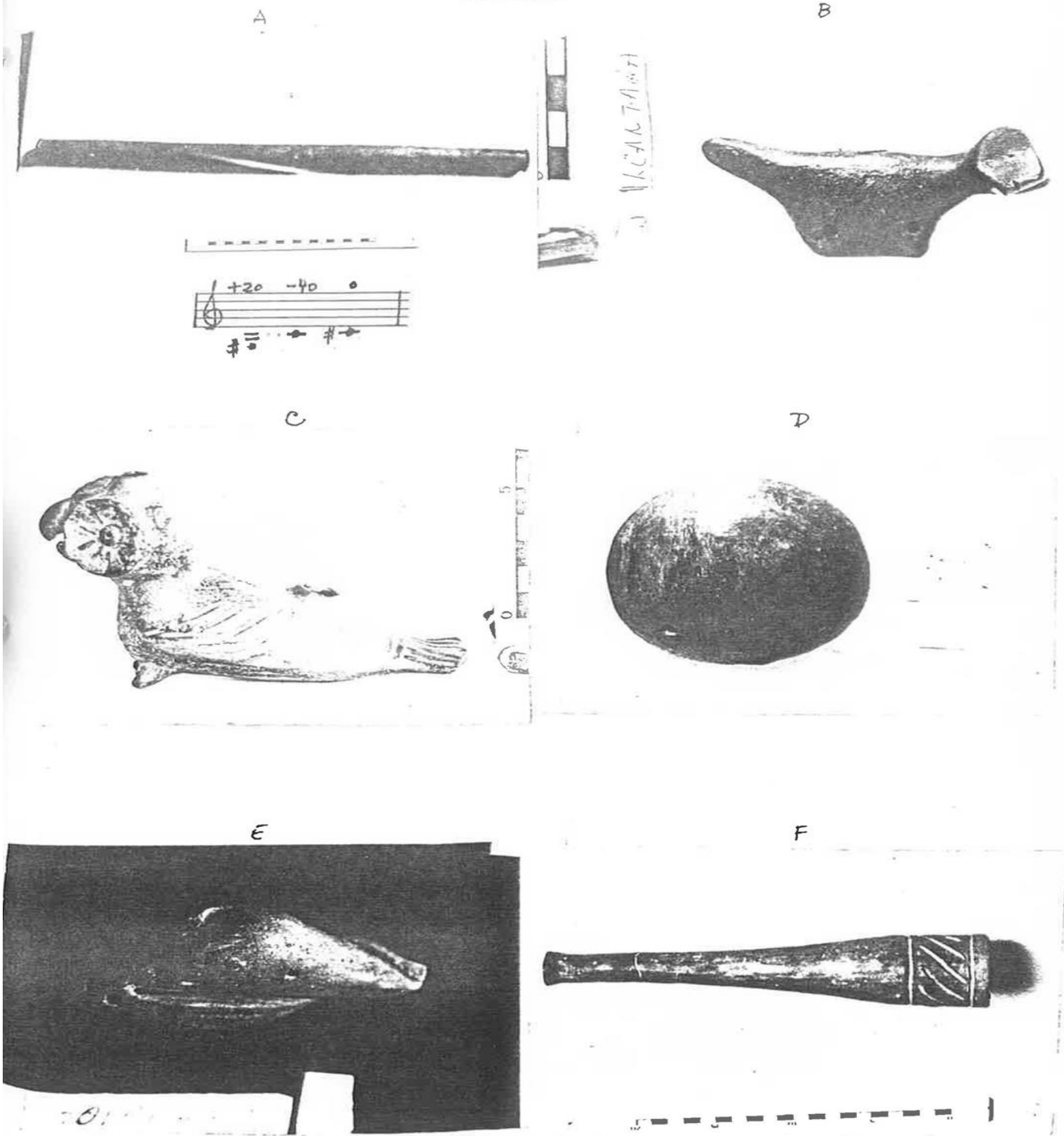
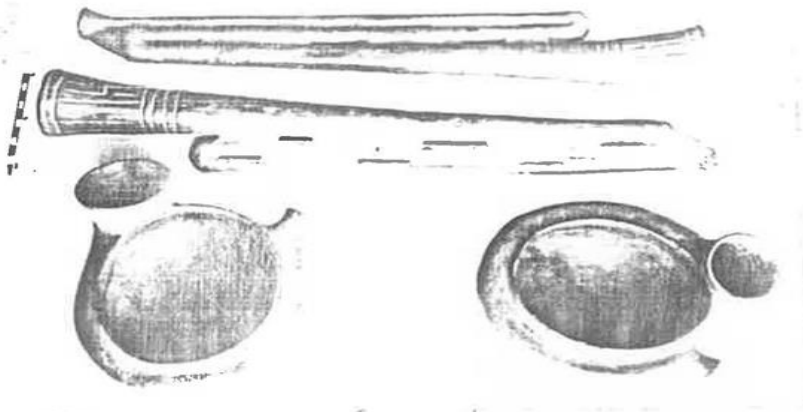


Fig. 20

VIRU



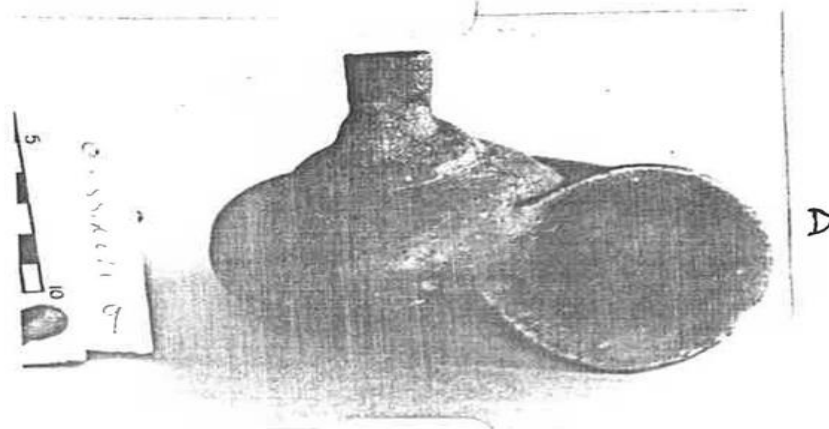
A



B



C



D

Fig 21

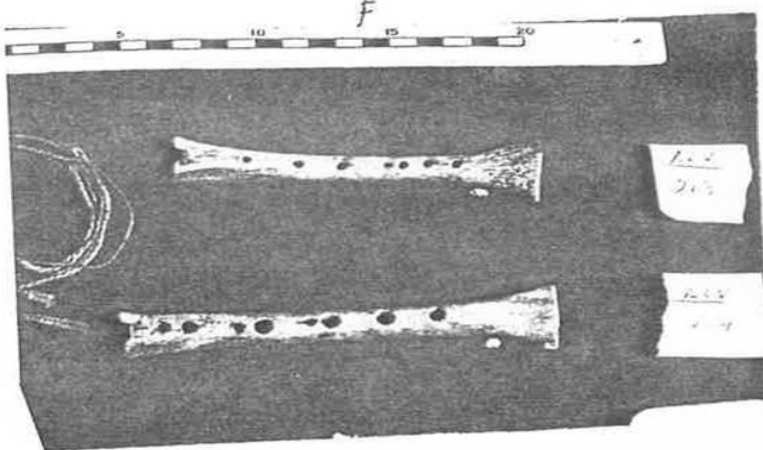
VIRU



E



C



G



H



I

Fig. 21

#### 2.2.1.4 Valle de Virú

Un coleccionista afirma que en una tumba del valle de Virú fueron halladas <sup>las</sup> dos trompetas de tres ramos rectilínea e igual cantidad <sup>de las</sup> que ciñen un cuenco (Fig. 21 A). Los tubos de las primeras tienen una longitud total de aproximadamente 1.30 m. (Fig. 21 B) y la trompeta vasija (Fig. 21 C) aproximadamente 70 cm. A éstas, se agregan las trompetas en forma de caracol (Fig. 21 D) y la trompeta curva (Fig. 21 I).

Otras piezas son: un silbato zoomorfo con aeroducto - (Fig. 21 E), una quena de hueso unida por un cordón a otra - más pequeña (Fig. 21 F), y la sonaja de cerámica (Fig. 21 G). Por último, el cántaro escultórico con un querista (Fig. 21 H).

#### 2.2.1.5 Vicús (400 a.C.)

Se ubica en el norte del territorio peruano, en el Departamento de Piura. Esta cultura se desarrolla en varias fases según algunos datos de la estilística e iconografía de su cerámica. Vicús, organológicamente, parece influir o tener contactos con las culturas de la costa hasta Taclada de Lurín y, hacia el norte, con algunas culturas del territorio ecuatoriano.

Los vicús han dejado muchos rastros de sus instrumentos musicales y sonoros; por ello, sabemos que fueron muy aficionados a la música, a los ornamentos y a los artefactos sonoros, al igual que otros pueblos del norte (Mapa 6).

### Ideófonos

Con el metal fueron hábiles y expertos constructores de cascabeles y láminas de entrechoque, sonajas y otros artefactos sonoros y musicales. Emplearon el cobre y el cobre dorado para hacer lentejuelas de diversos diámetros que colgaron por medio de pequeños ganchos engrapados a una lámina de metal. Al sacudir estos artefactos, al moverse o al danzar - ya que algunos de éstos componían su indumentaria- debieron producir ruido metálico e intensa luminosidad reflejada (Fig. 22 A).

### Membranófonos

Se desconoce si los Vicús fabricaron las cajas de sus - tambores con material orgánico, pues las que se han encontrado son de cerámica y su perfil es bicóncavo. Debieron colocarles a estos tambores dos pieles (tal vez de animales diferentes), una a cada lado, para templarlas, y coser los bordes de ambas en V ó en X. Es probable que para tensarlas - aún más, ovillaron una tira de cuero sobre esta costura (Fig. 22 B). También los tambores Vicús se caracterizan porque su altura es mayor que su diámetro.

También encontramos este modelo, bicóncavo, en Casma y en Taclada de Lurín, y datan de aproximadamente 300 d.C. (Cordinha, 1984). Sin embargo, los de Vicús generalmente tienen un asa escultórica en forma de puma (Fig. 22 C, D).

VICUS

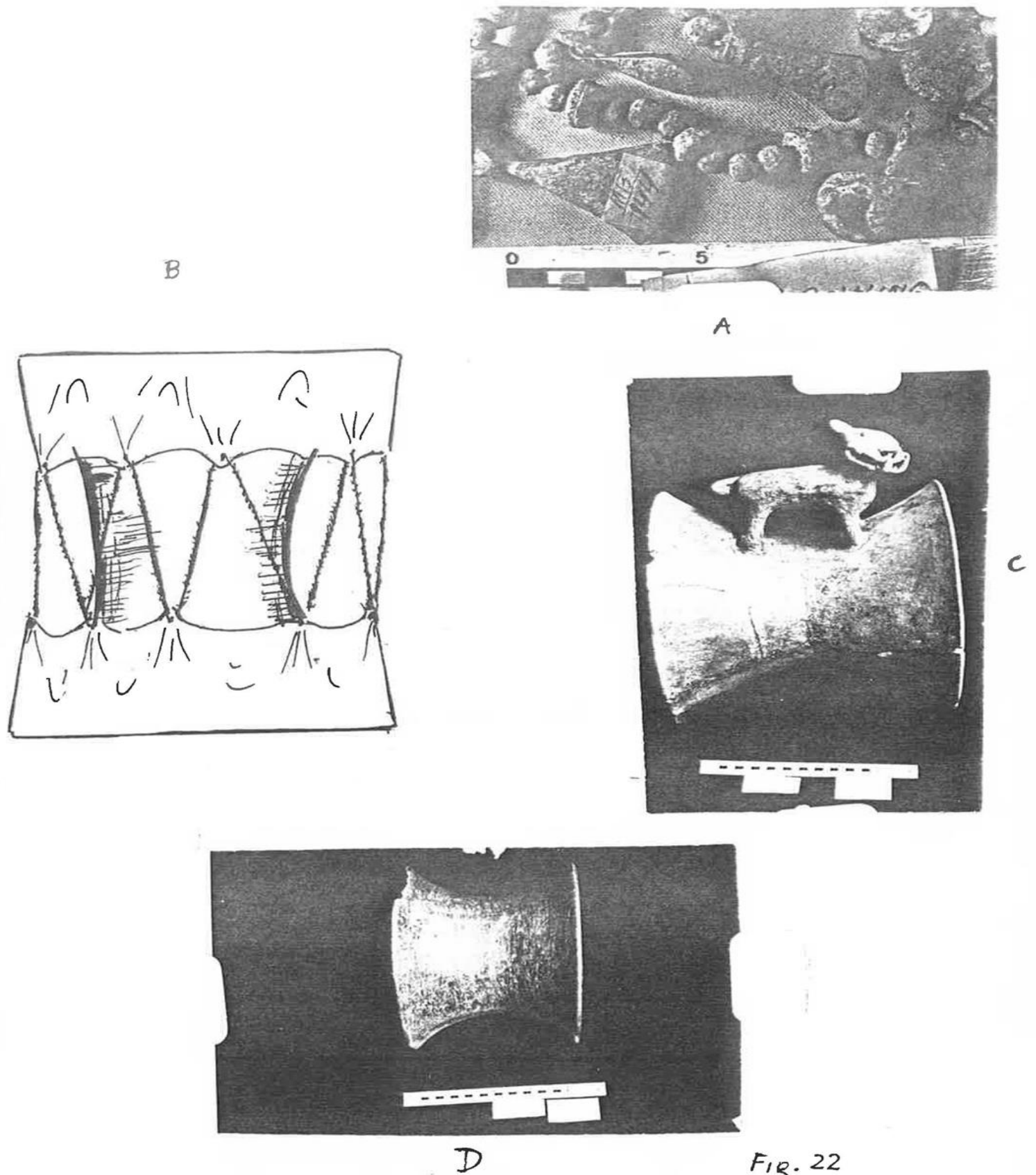


Fig. 22

VICUS

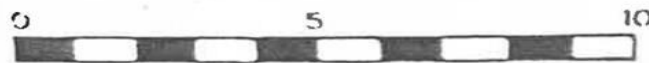
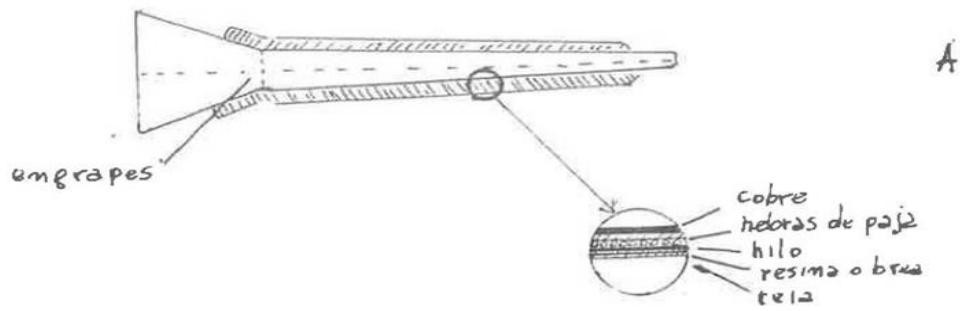
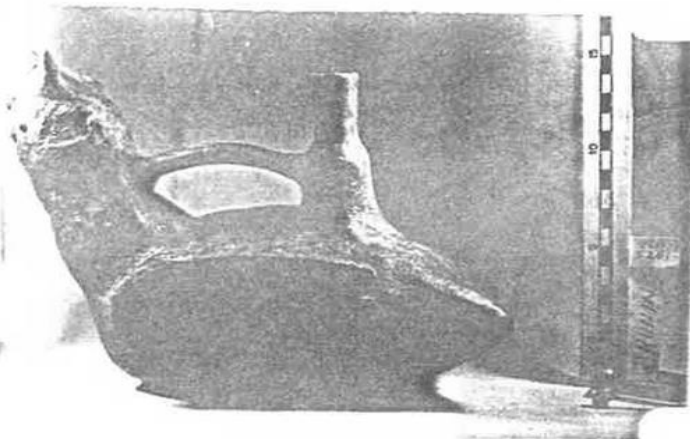
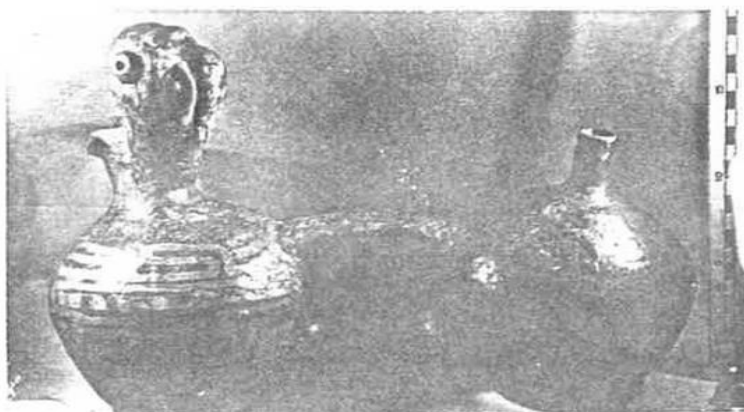


Fig. 23

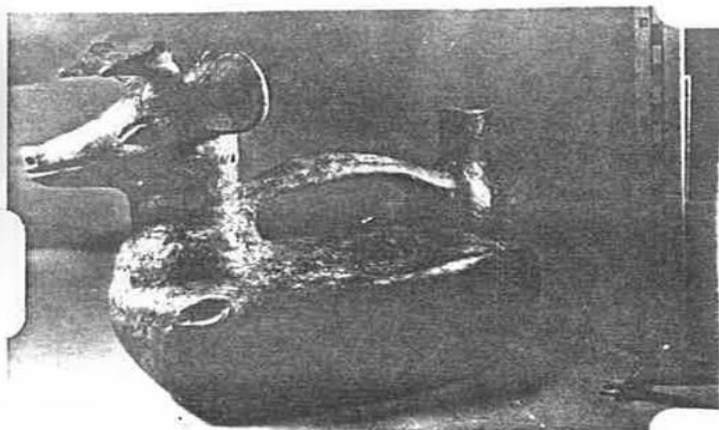
VICUS



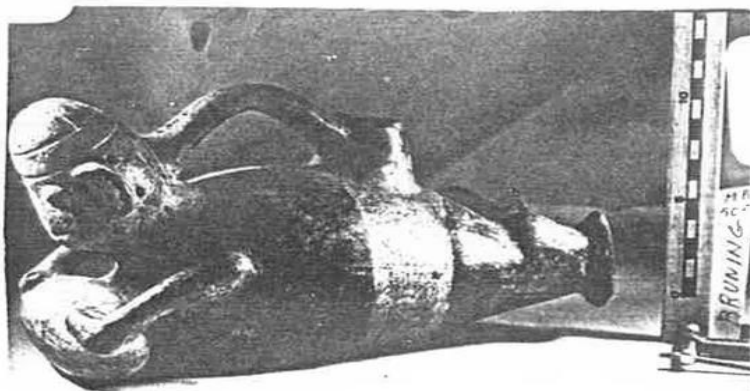
A



B



C



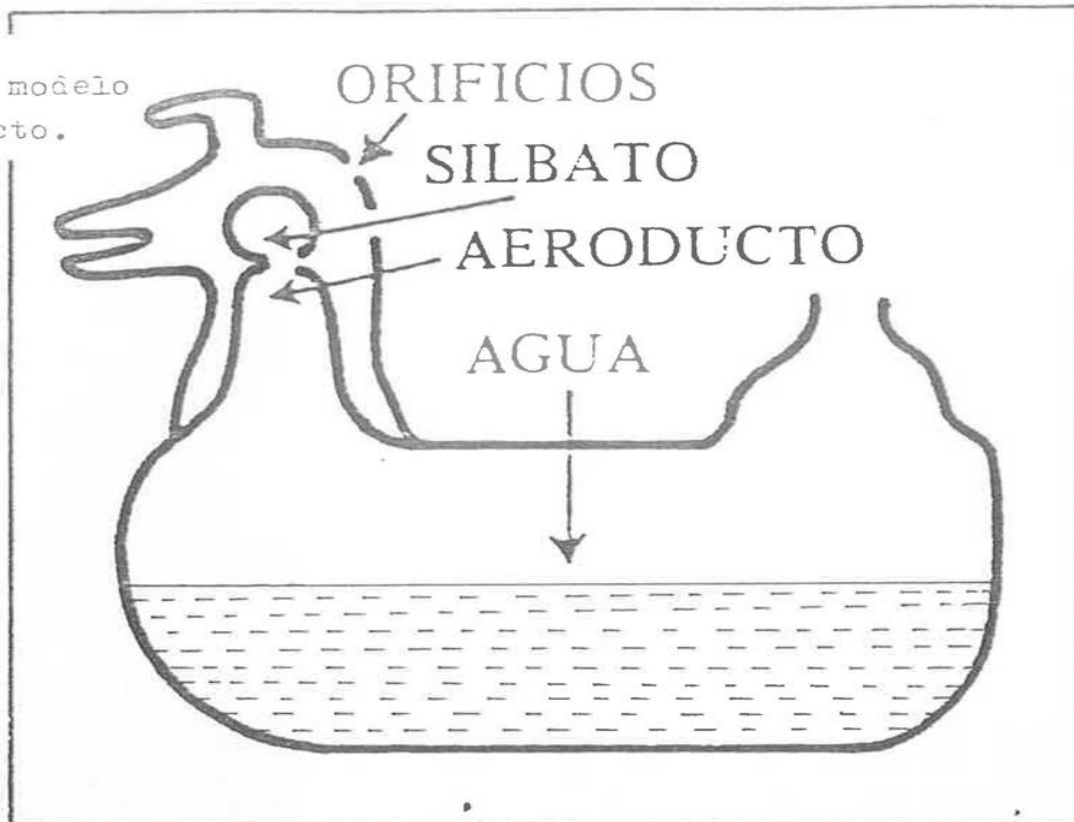
D



E

Fig. 24

Botella silbadora modelo  
Vicús, sin acueducto.



Botella silbadora modelo  
Vicús con acueducto.

ORIFICIOS

CAMARA ACUSTICA

SILBATO

AERODUCTO

AGUA

ACUEDUCTO

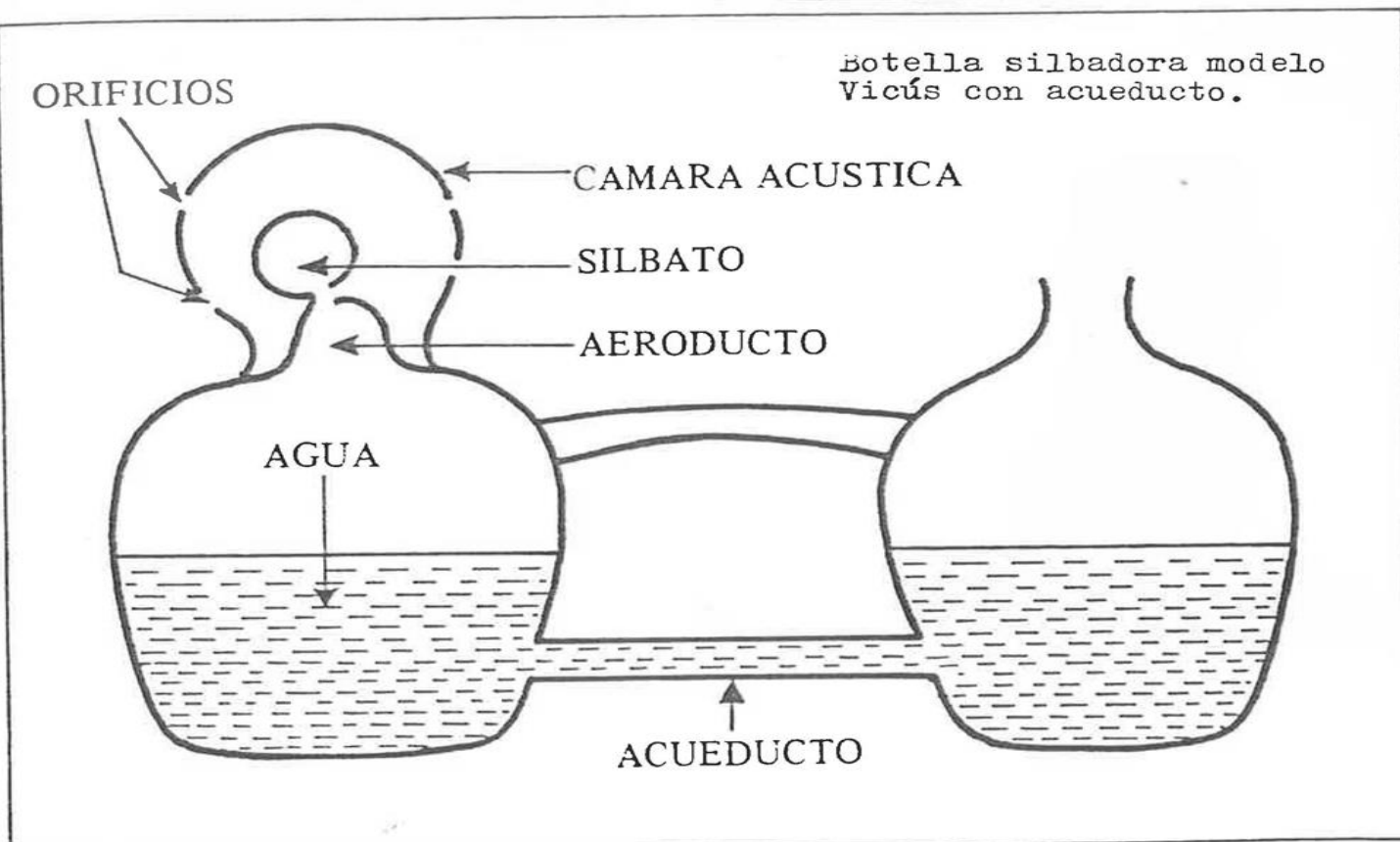


Fig. 24. F

VICUS



*Fig. 25*

### Aerófonos

De los aerófonos se conocen las trompetas de cerámica, curvas y en caracol, aunque también se tienen noticias de - trompetas de caracol marino. Para construir las de metal, - engraparon las uniones debido a que los Vicús desconocían la soldadura que más tarde emplearon otros pueblos. La soldadura propicia el desarrollo de la orfebrería y deja obsoletos a muchos objetos de cerámica; entre ellos, a algunos instrumentos musicales (Fig. 23 A, B).

La cerámica es, pues, el material con que los Vicús confeccionan objetos e instrumentos aerófonos, tales como silbatos, botellas silbadoras y trompetas (Fig. 24 A-F). Pero no hemos encontrado aún antaras Vicús. Sólo por la cerámica es cultórica sabemos que tuvieron un perfil parecido a la letra W; por eso, las llamamos antaras W o de doble escalera convergente (Fig. 25). Sin embargo, este modelo de instrumento arqueológico no es extraño a otras culturas al norte - de Vicús en la Zona No. 1; ni a las que se encuentran en - territorio ecuatoriano, tampoco a las del Altiplano peruano-boliviano (Zona No. 5). En la actualidad, al sur de Panamá, los Cuná emplean antaras de caña de este perfil.

#### 2.2.1.6 Mochica (100 a.C. - 600 d.C.)

Los instrumentos musicales de los Mochica muestran un - nivel de perfección que indica experiencia y conocimientos a cumulados en su fabricación y en acústica. Pero no sólo es to es analizable en la organología Mochica, sino también sus

formas y perfiles. Todo esto permite ver que esta civilización es un importante eslabón en la cadena de desarrollo de la música en la costa norte del Perú y que instrumentos musicales Mochica no son, objetos aislados en este territorio u objetos sin antecedentes, sino <sup>de</sup> una etapa importante del desarrollo de la organología del litoral norteño y zonas aledañas.

#### Los Vicús y los Mochicas: un mismo pueblo?

Existen indicios de que los instrumentos musicales de esta civilización, como dijimos anteriormente, tienen coincidencias que vinculan su morfología, con la de vicús. Pero también se comprueba que algunos instrumentos musicales hallados en territorio ecuatoriano tuvieron cierta relación con los de Vicús, y no con el resto del territorio peruano. En otras palabras, encontramos que los modelos organológicos de los Mochicas y los Vicús corresponden a un mismo proceso de desarrollo técnico y estilístico, lo cual, plantea la hipótesis que étnica y culturalmente, los Vicús fueran los mismos que continuaron otra etapa de su desarrollo social, político, técnico y productivo en otro lugar (valle de Moche), por cierto no muy distante, donde debieron confrontar sus costumbres y sus modelos culturales con los de otras etnias y enfrentarse a condiciones geográficas diferentes, para lo cual tuvieron que imponerse y también integrarse.

En general, los instrumentos de cerámica y de metal de los Mochicas (o de los Vicús de Moche), tienen formas, iconografía, estructura y confección más perfecta que los de Vicús. Sólo los tambores bicóncavos de cerámica dejan de formar parte de su organología. Señalo -al margen de este tema-

que este tambor bicóncavo de cerámica se encuentra actualmente en uso, como instrumento popular, en el Callejón de Huaylas y en Puno (Azángaro y Melgar), (Bolaños, García, Salazar: 1978: 101).

Las botellas silbadoras hidroeólicas Vicús son otro ejemplo de los contactos o movimientos étnicos del alto Piura hacia los valles de Trujillo en el período que los arqueólogos denominan de los desarrollos regionales. La tecnología hidráulica aplicada a esas botellas la encontramos solo en Guañape (modelo que ya describimos), en Bahía (Ecuador) y sólo temporalmente en la fase 2 de Ocucaje, pero este diseño acústico es diferente del de Vicús y Moche. Asimismo, las trompetas caracol de cerámica y los chalchalchas de metal muestran técnicas comunes entre Vicús y Moche.

La influencia, los contactos y la presencia de la tecnología de los Vicús en el territorio de los valles de Trujillo se patentizan por diferenciarse de las culturas relacionadas con Cupisnique, Salinar y Guañape, principalmente. Estos estilos, estas técnicas y esta morfología son menos visibles - en la organología Mochica. Por ejemplo, no se deducen contactos entre el diseño perfecto de las trompetas de Salinar y la de los Mochicas. Si es que conocieron este modelo, debió importarles muy poco, pues no hay rastros de que quisieron igualarlas o superarlas. Tampoco otras culturas que les siguieron en éste u otra parte del territorio andino lograron nada mejor. El modelo de trompeta Salinar se extinguió.

Otros instrumentos musicales, objetos sonoros y ornamentos comunes a Vicús y a los Mochicas, pero disímiles a los que pertenecen a las culturas contemporáneas a Chavín y, siglos después, a los Chimú, fundamentan la presencia de los Vicús en ese territorio.

Estas coincidencias entre Vicús y Moche en lo meramente objetal, temático y técnico se agregan a la unidad estilístico y de parentesco que tienen entre sí, en contraste con las otras manifestaciones plásticas chavinoides.

Pero otro indicio de la movilidad de los Vicús es que probablemente llegaron hasta Tablada de Lurín y Casma, a juzgar por los tambores del modelo Vicús que se han hallado en estos lugares. Es cierto que, al lado de esta hipótesis de carácter difusionista, podemos argumentar otra que se le oponga, como aquella según la cual los nativos de Lurín y Casma coincidieron con los de Vicús en la creación del mismo modelo. Si bien lo anterior es posible, hay otras evidencias que no favorecen tal hipótesis.

A la luz de los instrumentos musicales Vicús y Mochicas, parecería que estos pueblos no fuese diferentes, sino que constituyeron, por el contrario, un mismo pueblo y etnia procedentes del extremo norte en expansión. Se instalaron los Vicús en el valle de Moche? O los Mochicas pertenecieron a una cultura local que tomó contacto con Vicús? Vemos que los datos que nos proporcionan los instrumentos de esta zona indican la conveniencia de orientar otras investigaciones en

este sentido, ya que nuestros estudios indican que los vicús debieron trasladarse e instalarse y dominar a los nativos - del valle de Moche dando lugar a la cultura Mochica. Tal vez por esto los Mochica en su iconografía muestran excesiva belicosidad contra sus enemigos. Nos preguntamos, quiénes fueron esos enemigos?

### Idiofonos Mochica

Los Mochica produjeron abundantes idiófonos de cerámica y algunos de metal.

Los vasos sonaja de cerámica tienen diversas formas escultóricas y dibujos en los que muestran escenas de su vida social y coreografía; (fig. 26 A-E). Entre otros idiófonos de cerámica se encuentran las sonajas globulares, los adornos de metal y otros artefactos, (fig. 26 F-K), también de metal, como el chalchalcha, una gran sonaja que los guerreros llevaban colgada de la cintura para al correr o moverse en el campo de batalla produjeran estruendoso ruido (fig.26 L) que infundiese terror a sus enemigos.

### Membranófonos Mochica

No se han hallado membranófonos Mochica. Sólo se sabe por sus esculturas o dibujos que no eran de grandes dimensiones sino mas bien pequeños.

De otros documentos visuales se interpreta que sus tambores tuvieron funciones como participar en las fiestas o danzas acompañando a una flauta, trompeta y antaras complementarias; así mismo que participaron en ciertos ritos o danzas, ejecutadas por personajes cadavericos, ciegos

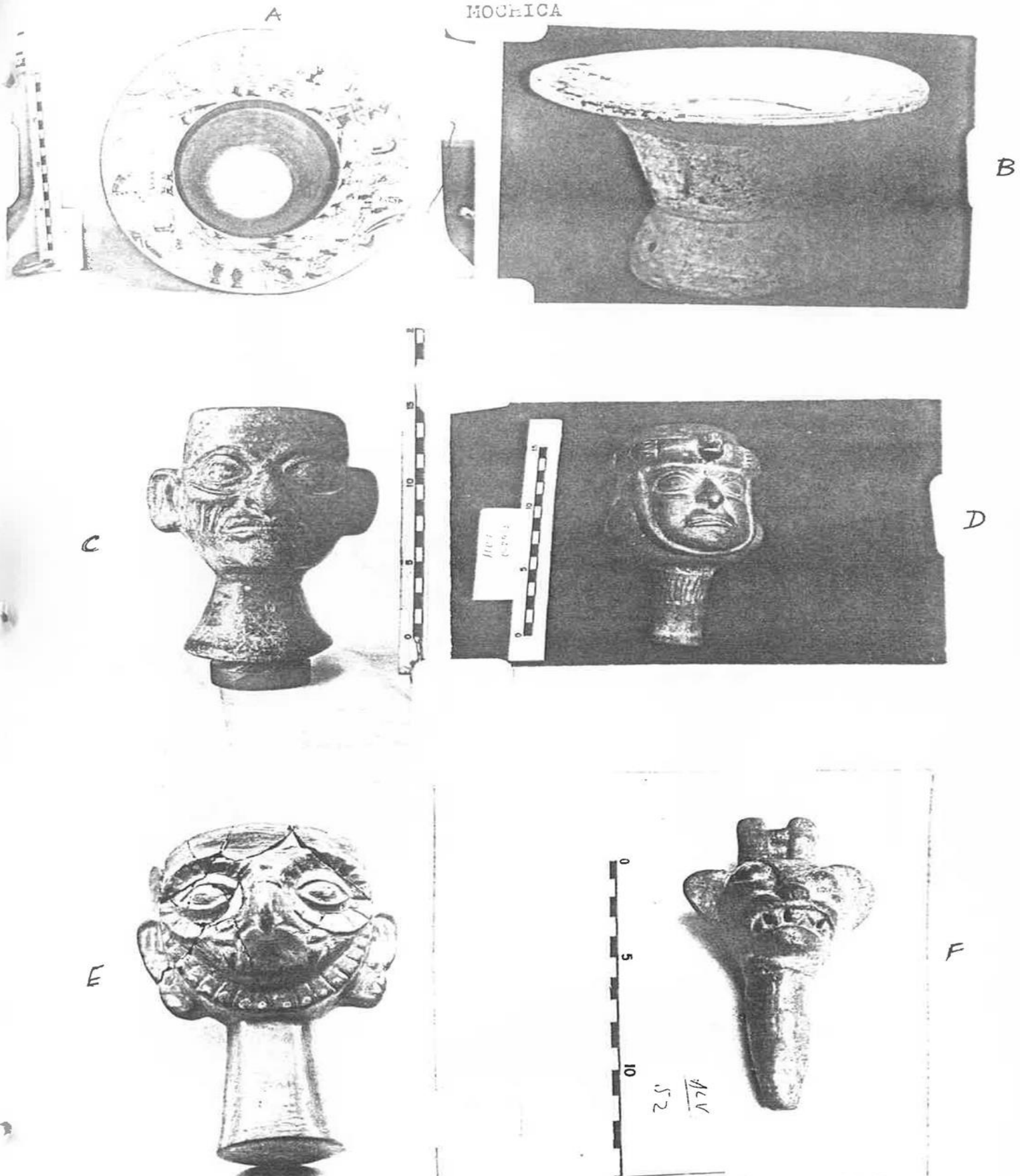


Fig. 26

MOCHICA

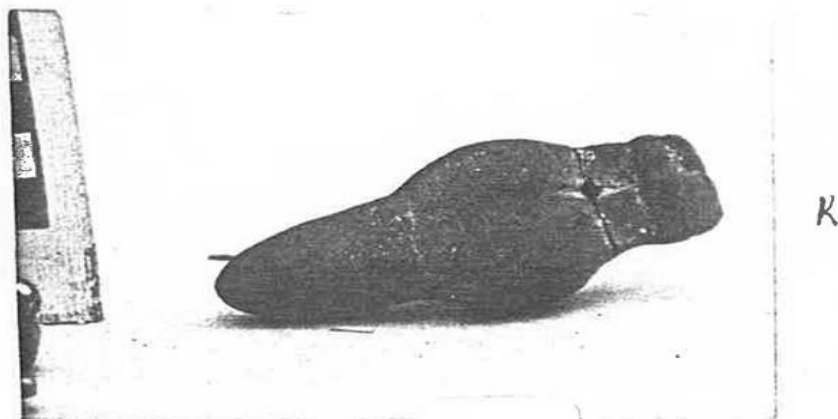
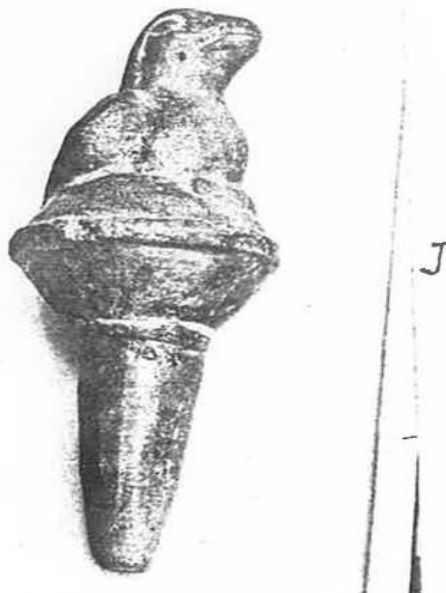


Fig. 26



FIG. 26.2

Foto: Hamelf Romero

o mutilados. Desconocemos si los tambores los diseñaron y construyeron con material especial para cada una de las actividades descritas, pero debieron hacer las cajas de material orgánico, tal vez horadando un tronco o con varillas de madera o caña amarradas.

Cabe preguntarse por qué los Mochicas <sup>que</sup> hicieron sus instrumentos de cerámica y no emplearon este material para confeccionar las cajas de sus tambores. Es acaso porque los tambores de material orgánico son más livianos o más fáciles de construir y portar en el campo de batalla? (Fig. 27 A-E).

### Aerófonos Mochicas

Los aerófonos Mochicas son abundantes y ricos en diseño. Se agrupan en trompetas, silbatos, flautas, botellas silbadoras y antaras.

Las trompetas, en su mayoría, son en espiral de una vuelta. Generalmente, sus pabellones tienen forma de cabeza de felino, de ofidio o representan cuerpos antropomorfos (Fig. 28 A, B, C, D, E, F, G). Sus tubos no son tan largos como los de las trompetas salinar. Las trompetas Mochicas miden aproximadamente 50 cm. (Fig. 28 H), las Salinar y otras contempóreas a Chavín, cerca de 1.20 m. Las Mochica, tal vez, fueron tan cortas como las de Vicús porque así eran más livianas y esto debió ser muy importante considerando su actividad guerrera. También construyeron abundantes trompetas en forma de caracol (Fig. 28 I).

Los silbatos de cerámica, con o sin aeroducto, tienen - diversas formas escultóricas. Sus representaciones antropomorfas y zoomorfas indican que tuvieron posibles usos bélicos, rituales, ceremoniales y cinegéticos (Fig. 29 A-K). Algunos silbatos son bifónicos y presentan una sola embocadura que oficia de aeroducto (Fig. 29 L, M). No se han encontrado silbatos polifónicos sin canal de insuflación; es decir, ocarinas.

Las botellas o "huacos" silbadores de cerámica con representaciones escultóricas antropomorfas y zoomorfas parecen haber sido utilizadas como instrumentos sonoros en los ritos o en las procesiones o, tal vez, como ofrendas mortuorias en las tumbas. Otra peculiaridad de estos silbadores hidráulicos es que los sonidos de todos ellos no son semejantes sino que parecen revelar la intención de reproducir o imitar, a través de los sonidos, las esculturas que representan (Fig. 30).

Es muy poco lo que se conoce de las queñas. Se afirma de unas de hueso, que pertenecen a la cultura Moche. Se sabe, sin embargo, gracias a la iconografía y a la escultórica, que los Mochicas las usaron para solaz personal o para acompañar danzas o música festiva. Este uso las diferencia de las funciones que asignaron a sus antaras y tambores (Fig. - 31 A, B).

Se conocen unas cuantas flautas de Pan o antaras de cerámica que podrían ser Mochicas. Morfológicamente, son planiformes y algunas de ellas parecen complementarias. De es

tas conocemos un conjunto de tres: una grande y dos pequeñas, todas con la misma cantidad de tubos. Sin embargo, no se ha logrado determinar a qué fase de la estilística Mochica pertenecen. Creemos que son Salinar, pues el perfil de estas antaras no se observa en la iconografía Mochica (Fig. 32 A, B). Otra antara que afirman es de Mochica tiene tubos cilíndricos (Fig. 32 C).

También sus dibujos y los alto relieves de sus ceramios nos muestran otros modelos que no han sido hallados, seguramente porque los confeccionaron con material orgánico (caña), como las antaras complementarias unidas por un cordón y ejecutadas cada una por un antarista (Fig. 33).

El otro modelo agrupa a las que tienen un aditamento a la altura de las embocaduras que parece sujetar todos los tubos y que se prolonga para rematar en una cabeza antropomorfa o en alguna otra figura no identificable (Fig. 34 A, B).

Con la expansión del imperio Wari, la cultura Mochica declinó y dio paso a algunas nuevas expresiones en el campo de la organología. Desgraciadamente, de esto se conoce muy poco, debido a que los Wari no tomaron en consideración a la cerámica como material para sus instrumentos. Los Mochicas, grandes constructores de la organología en cerámica, dejan este material ante la imposición de nuevas concepciones técnicas, estéticas, sociales y políticas.

A

MOCHICA

B



E



Fig. 27

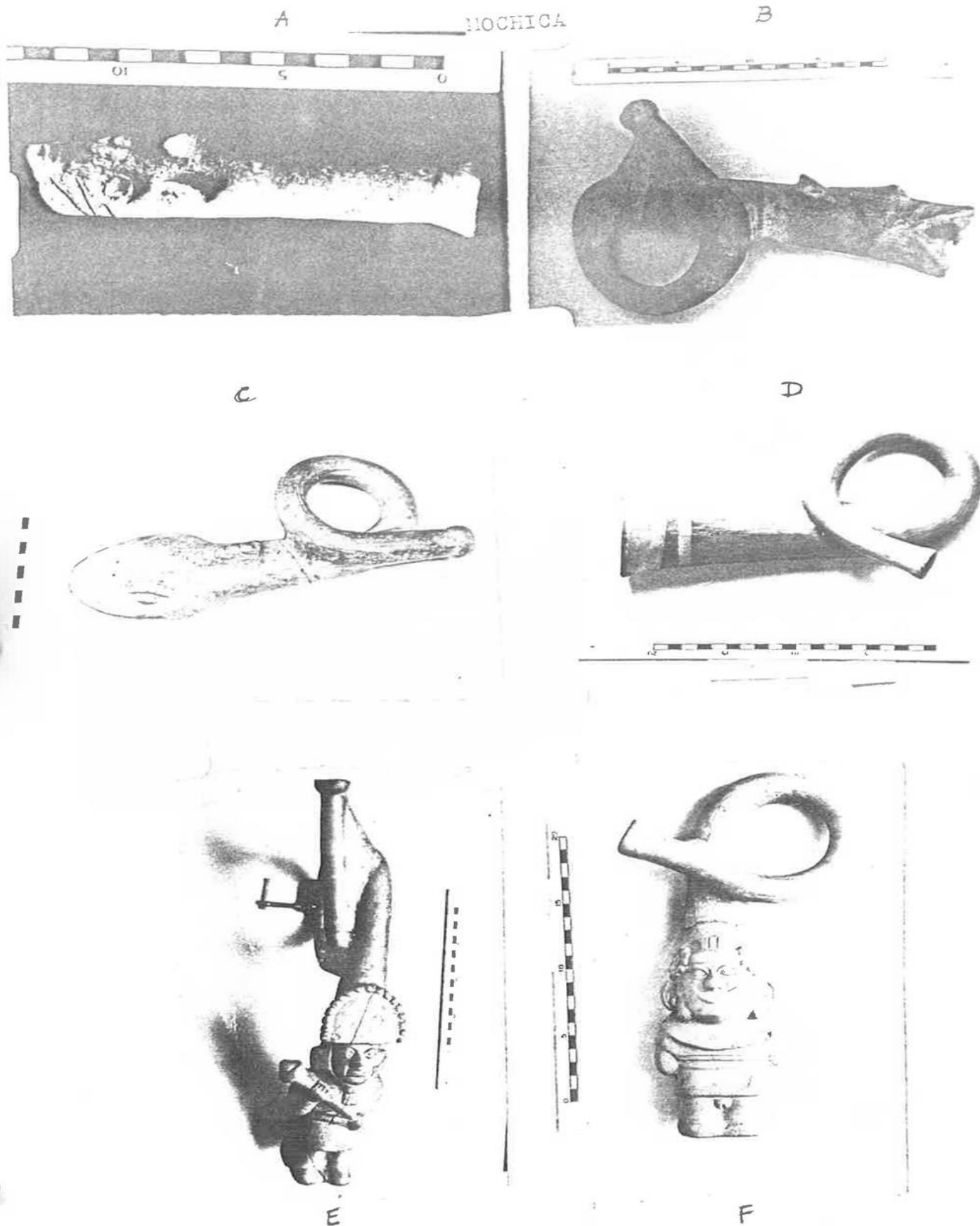
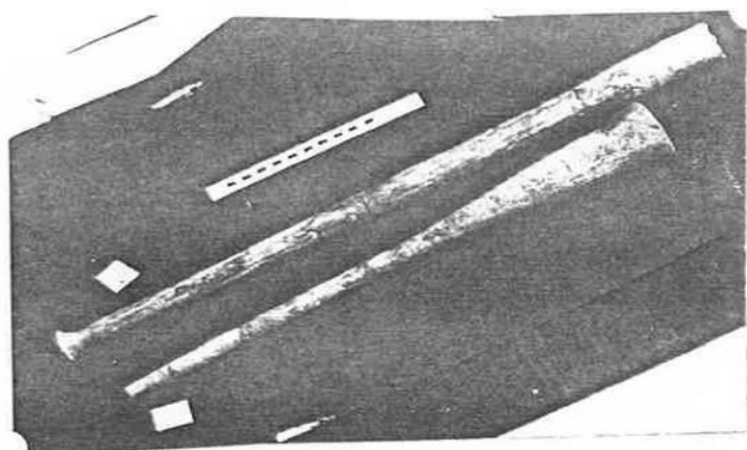


FIG. 28

MOCHICA



G



H



I

Fig. 28

MOCHICA



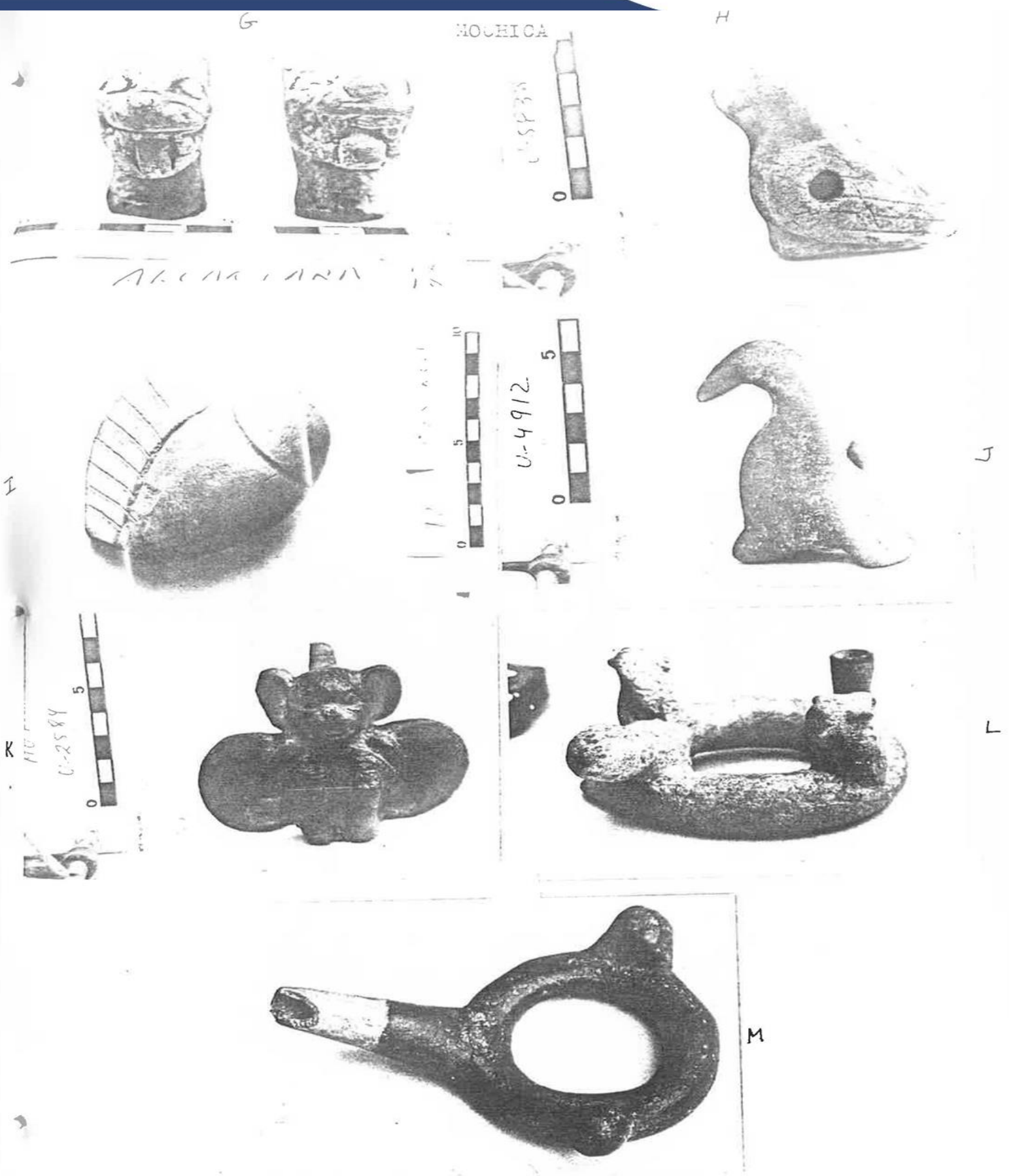
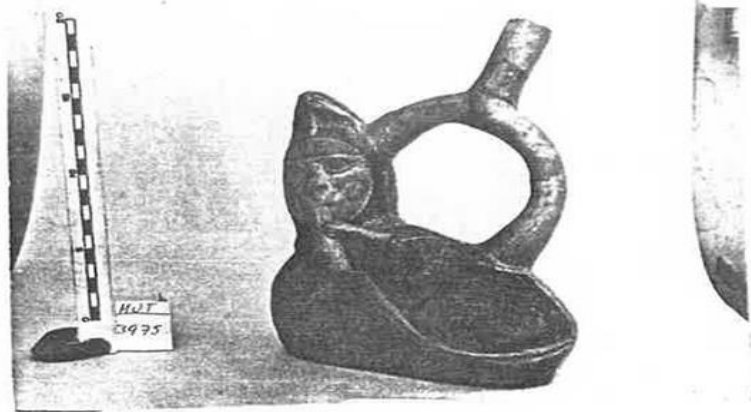


Fig. 29

MOCHICA



Fig. 30



A



B

Fig. 31

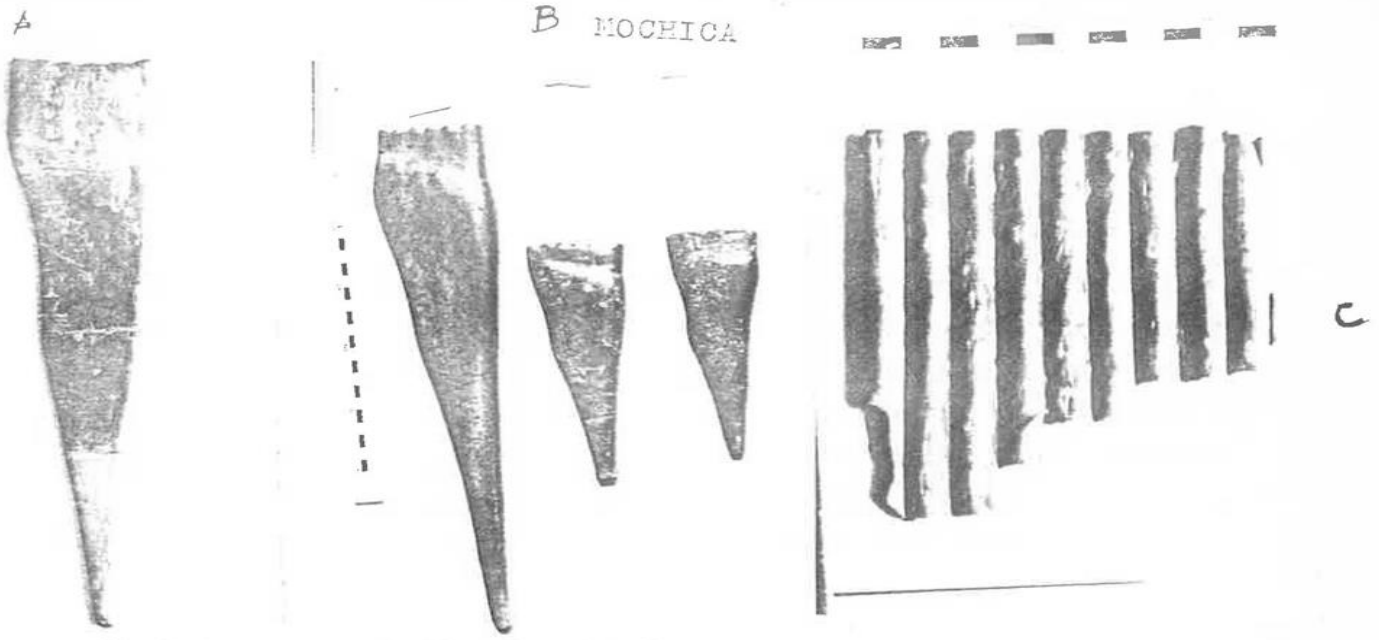


Fig. 32

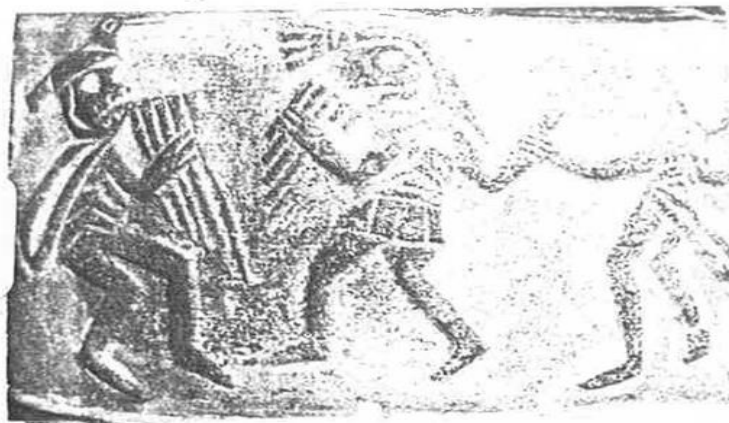


Fig. 33



A



B

Fig. 34

Pero en el norte, al imperar los wari, si interpretamos la organología de esta zona suponemos que tal vez pudo ocurrir que los pueblos locales, sojuzgados por los Mochicas, apoyaron a los wari para liberarse de aquéllos. Al final, los wari lograron el dominio de una parte del área central andina entre los años 500 a 1000 d.C. Trataremos sobre este tema cuando abordemos los instrumentos del sur.

#### 2.2.1.7 Lambayeque (800 d.C.)

El reino de Lambayeque, según cuenta una leyenda, fue fundado por Kaymlap o Ñamlap, un legendario personaje que llegó navegando en una balsa a esas playas. Venía del norte con un ídolo llamado Ñam Pallec y con un séquito a su servicio del cual formaba parte Pita Zofi, un trompetero experto en tañer trompetas de caracol marino.

En la cerámica de la cultura Lambayeque se observa cierta comunidad morfológica y estilística con la de Chimú, pero se conoce muy poco de los instrumentos musicales lambayecanos. Abundan solamente "huacos" silbadores con silbatos modelo Guañape, diferentes de los de Vicús y los Mochica (Fig. 35 A-H).

#### 2.2.1.8 Chimú (1000 d.C.)

El reino de los Chimú irrumpe con inusitada fuerza en los años 1000 d.C. en la costa norte. Luego de aproximadamen

te más de tres siglos, logra dominar los territorios comprendidos entre Tumbes y parte del actual departamento de Lima - (Mapa 8).

Pero los Chimú tienen otra leyenda, parecida a la de los lambayecanos. Cuentan que del sur un señor de nombre Tacaynamo (Kaymlap vino del Norte) llegó en una balsa de madera, enviado por un desconocido personaje quien le encargó organizar con sus enseñanzas a los que vivían en esos lugares. El resultado de los trabajos de Tacaynamo fue el reino del gran Chimú, al que el nieto de su fundador, Nancen, le dio la máxima extensión.

De los Chimú se conoce algunos instrumentos, sobre todo por su iconografía. Suponemos que gran parte debió ser destruida por los invasores hispanos y que otros sufrieron igual destrucción durante la época colonial, por los extirpadores de idolatrías, ya que ellos mismos relatan su abundancia y por qué y cómo destruyeron trompetas de metal o de conchas marinas, tambores, sonajas y otros aerófonos e idiófonos, junto con las huacas o adoratorios.

Los Chimú no usaron trompetas de cerámica. Esta tradición, que procede del formativo y que es común a los pueblos de ese período y al de los reinos y señoríos teocráticos, la abandonan los estados militaristas a partir de la irrupción de los Wari en la escena andina. Quien sabe esto ocurrió porque para los Chimú debió ser fácil confeccionar de plata, oro y cobre los instrumentos que los Wari hicieron de material orgánico preferentemente.

Sin embargo, siguiendo las antiguas costumbres, tal vez las de Recuay, construyeron en cerámica algunas trompetas en roscadas alrededor de un cuenco o cántaro que debieron utilizar para algún rito que aún no es posible precisar.

### Instrumentos musicales y sonoros Chimú

#### Idiófonos

Los Chimú, como otros pueblos de la costa norte, produjeron abundantes idiófonos de madera, metal y cerámica (Fig. 36 A-H).

#### Membranófonos

No hemos encontrado estos instrumentos, pero hay testimonios de ellos en sus esculturas (Fig. 37).

#### Aerófonos

Se conoce algunos silbatos y botellas silbadoras (Fig. 38 A-G) y cuencos con trompetas a su alrededor. También sabemos, gracias a algunas esculturas, que empleaban flautas - traveseras (Fig. 39), flautas de Pan complementarias (Fig. - 40) y quenás (Fig. 41).

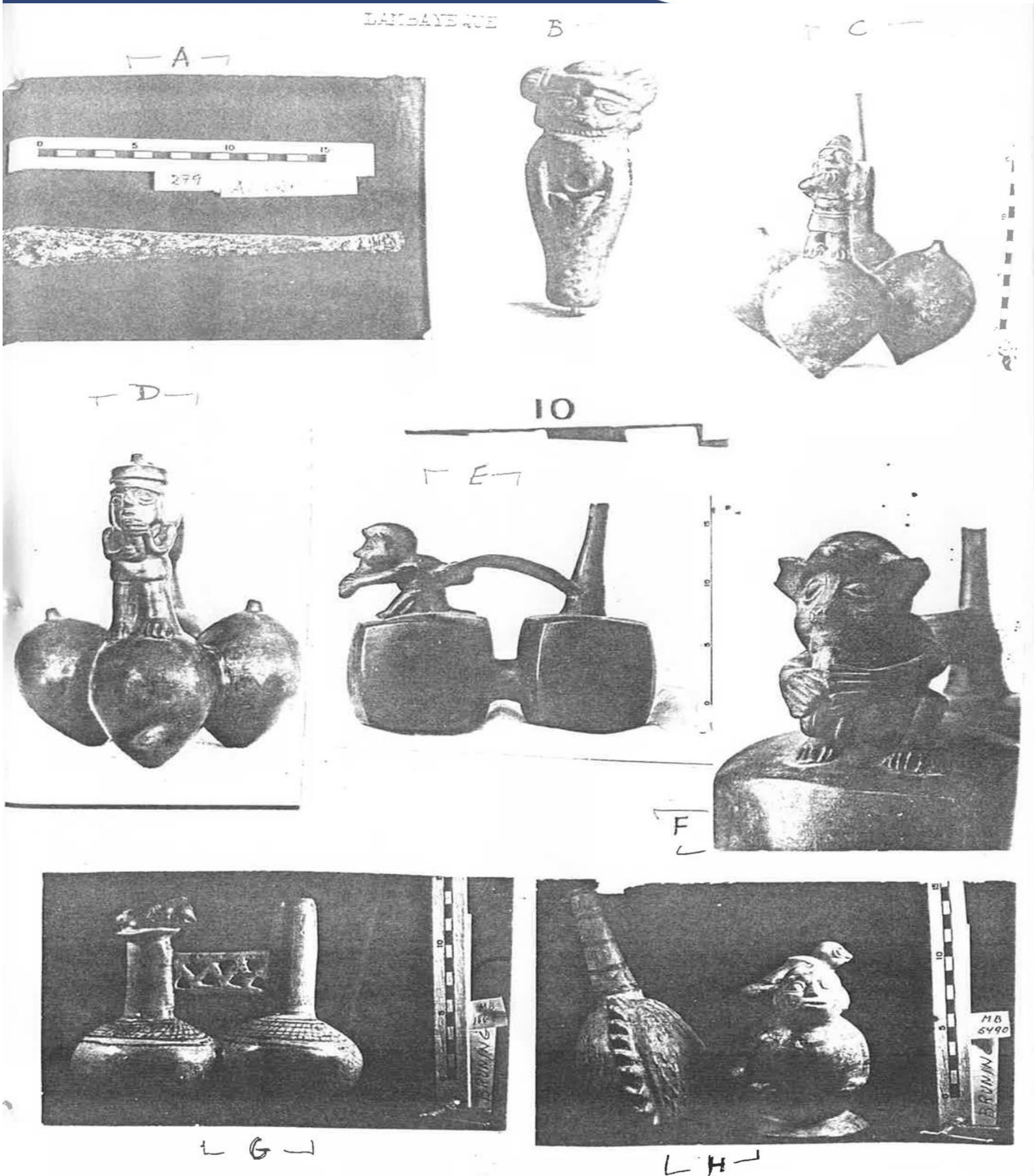


FIG. 35



CHINT

B



8



D



E



C

F



Fig. 36

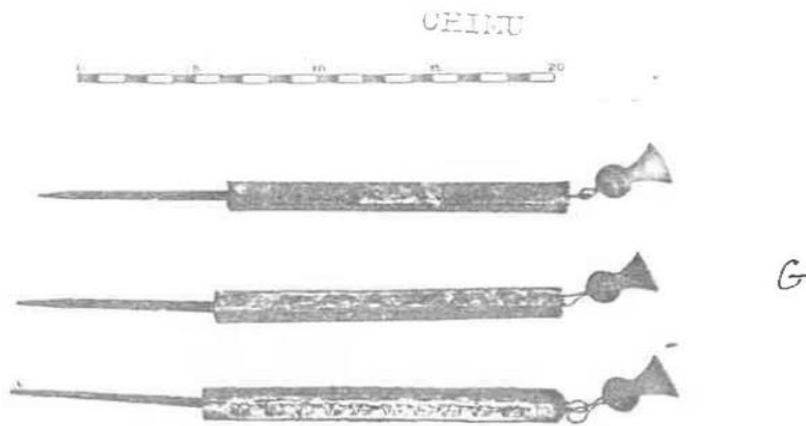


Fig. 36



Fig. 37

CHIMU



A



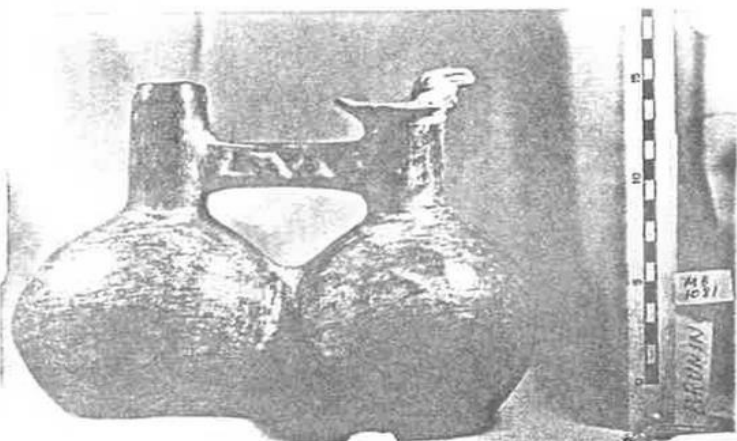
B

Fig. 38

C

CHIMU

D



E

F



G



Fig. 38



CHIMU

Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

### 2.2.2 Instrumentos de la costa central

Para la organología, esta área (Zona No. 3) se extiende, de norte a sur, entre Casma y Tablada de Lurín. Se caracteriza porque en ella confluyen estilos y técnicas organológicas de regiones que se encuentran más al norte y más al sur de los límites indicados. Sin embargo, destacan los modelos de cajamarquilla, de cerámica, y los de Chancay y Pachacamac, de caña.

Como en otras zonas, los instrumentos fueron extraídos sin mayor cuidado; por eso se conoce el contexto y el material asociado de tan sólo los que proceden de excavaciones arqueológicas. De otros, sólo tenemos información por terceras personas, y muchas veces, ni siquiera eso. No obstante, con todos los datos que reunimos, se logró un panorama general.

Se deduce de algunos instrumentos de cerámica de Tablada de Lurín, por el material al que estuvieron asociados y también por su procedencia y por la técnica aplicada en su construcción, <sup>que</sup> datan de 300 a.C. - 400 d.C. y que existieron contactos con pueblos del norte y del sur. En cambio, los de Chancay y Pachacamac, de caña, entre otros, corresponden aproximadamente a un período posterior a la formación de los estados regionales (1000 d.C.). Sin embargo, es difícil de terminar, en algunos casos, la cultura a que pertenecen, si no se dispone de más datos agregados. Así se obtienen, por ejemplo, del tejido que sujeta los tubos de algunas antaras u otros datos que provienen de la técnica o la estética que -

- 73 -

participaron en su construcción o en su acabado.

Sintetizando la zona entre Casma y Tablada de Lurín, es desde el siglo V a.n.e. que se acumulan influencias norteñas y sureñas. El modelo de cajamarquilla parece, sin embargo, ser propio de esta área. Así como se observa que sólo después de los wari se comienza a lograr en esta zona cierta independencia y desarrollo técnico en la construcción de instrumentos. Esto ocurre en Chancay y en Pachacamac (Ver Mapa 8).

#### Idiófonos

Sólo encontramos unos pocos; entre ellos, alguna sonaja de cerámica de los Chancay (Fig. 45 B).

#### Membranófonos

Los membranófonos más conocidos corresponden a los del formativo; son de cerámica, de perfil bicóncavo y similares a los de Vicús. Sin embargo, en Tablada de Lurín los hicieron con diversas medidas y sin el adorno característico de los Vicús, el felino que oficia de asa colocada a lo largo de la caja.

Los lurinenses les dieron diversas alturas a estos tambores. Unos los hicieron altos y otros bajos como las tinyas (Fig. 42 A, B, C). Después de este período, no hemos hallado otro modelo de tambor bicóncavo en el área central andino-

peruana. Suponemos que debieron hacerlos de material orgánico pero cilíndricos, como el que se emplea en una escultura de Chancay, (fig. 45A).

### Aerófonos

De los aerófonos existen evidencias, pero se desconoce la procedencia y la asociación de la mayoría de ellos. Sin embargo, existen excepciones como los hallados en las excavaciones de la Tablada de Lurín (Codinha, 1984) y los de Huaca Puccllana (Flores: 1984). Las referencias de otros, en cambio, son incompletas e inexistentes o aisladas, por eso los tomamos con reservas hasta que se logre mayor precisión gracias a la información acumulada.

Los silbatos escultóricos del formativo hallados en Tablada de Lurín representan figuras ornitomorfas. Son de cerámica, monofónicos y bifónicos y estridentes (Codinha, 1984). Sin embargo, se desconoce el contexto y la asociación de gran parte de ellos así como los de otros instrumentos. Esto imposibilita, por el momento, confirmar la procedencia que les asignan los informantes. Este es el caso de las antaras de cerámica de Cajamarquilla (D'Harcourt: Fig. 43 A, B, C) que, según la cronología, deberían corresponder al período de influencia Wari, entre 600 y 1000 d.C., en la costa central. Por otro lado, la flauta de Pan de Casma podría estar vinculada a las de Pasca o a las de Tablada (Fig. 44).

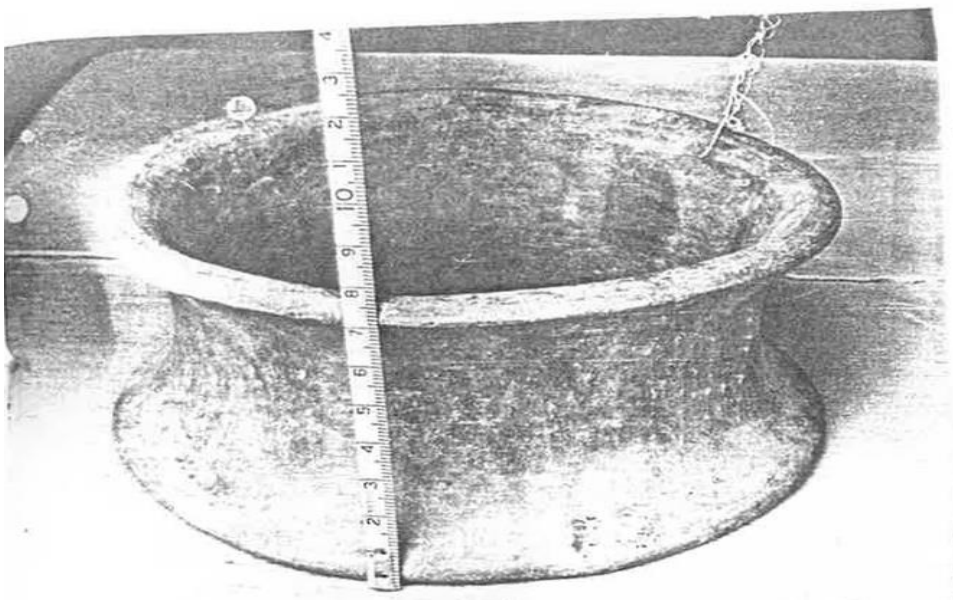
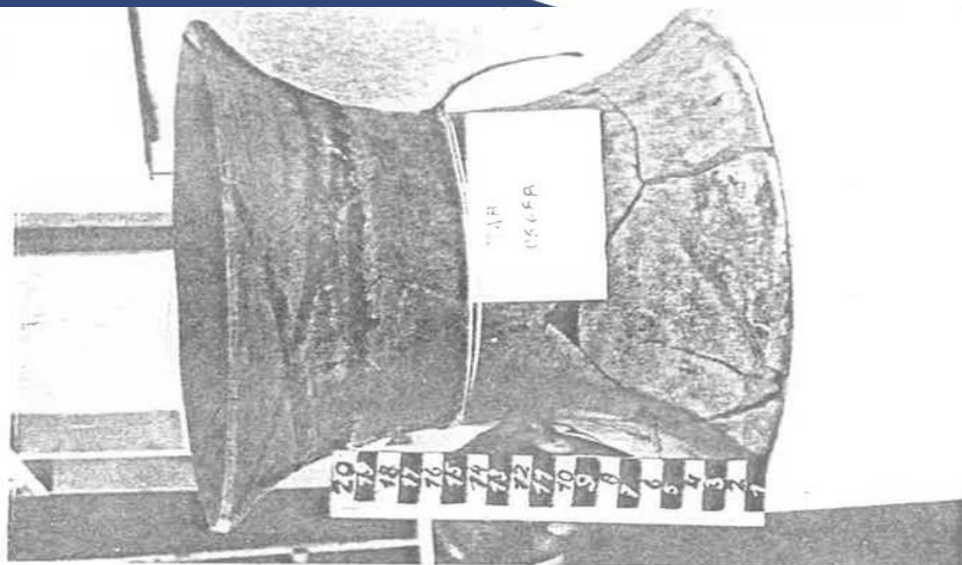
Las antaras que construyen en esta zona después de 1000 d.C. no son de cerámica sino de caña. Sin embargo, la técnica acústica no declina sino que por el contrario, alcanza niveles superiores. Los nuevos aportes son un vástago de caña en el extremo distal y una segunda hilera de tubos llamados resonadores. Además de estas características, los tubos los sujetan en diversas formas. Unas veces sencillamente, otras por medio de un tejido artístico cuya urdimbre son los mismos tubos. Esta técnica permite flexionar transversalmente los instrumentos, una cualidad que antes no tuvieron (Fig. 42 D, E, F, G; 46, 47).

Las quenás también caracterizan a la zona central. Las del formativo son de hueso (tal vez de ala de pelícano). En cambio, las de caña pertenecen en su mayoría a la cultura Chancay, 1000 d.C. y fueron confeccionadas con gran prolijidad, y conocimiento de acústica: lo demuestra el esmero en determinar con exactitud la afinación de su escala por el diámetro, la ubicación de los orificios digitales y del extremo distal. Además, algunos aditamentos internos en el tubo indican que conocieron muy bien lo que debían hacer para que una quena sonara tal como ellos deseaban (Fig. 48 A-C; 49 A, B; 50 A-C). También se han encontrado flautas travéseras en la Huaca Pan de Azúcar.

Es probable que el desarrollo de la quena guarde relación con las costumbres y tradiciones en torno a este instrumento. Engel (1966: 102) por ejemplo, encontró en Chilca una quena de madera de aproximadamente 7000 años, pirograbada con un dibujo que representa a un hombre bailando. Tam

PARLADA DE  
LURIN

A



B

C

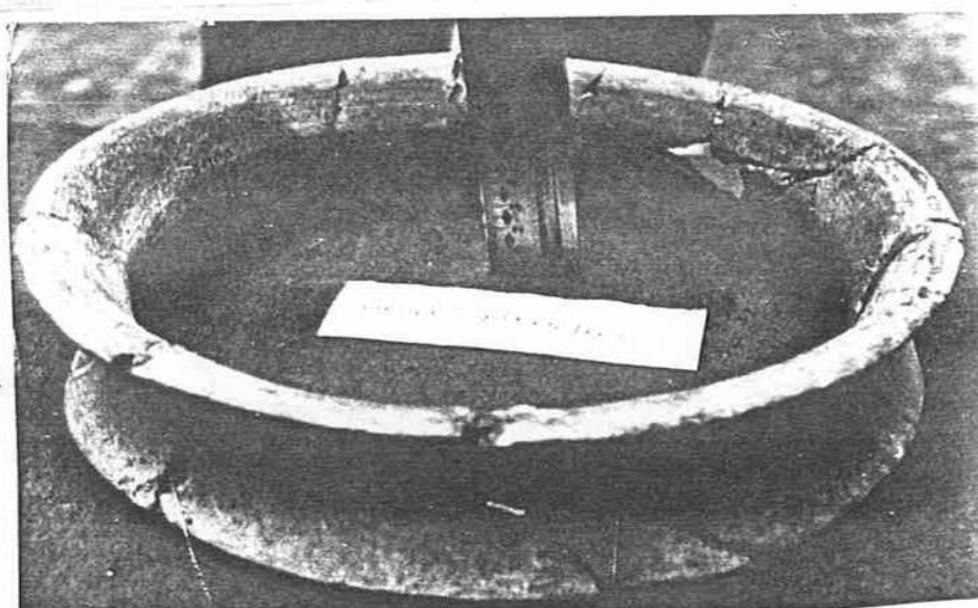
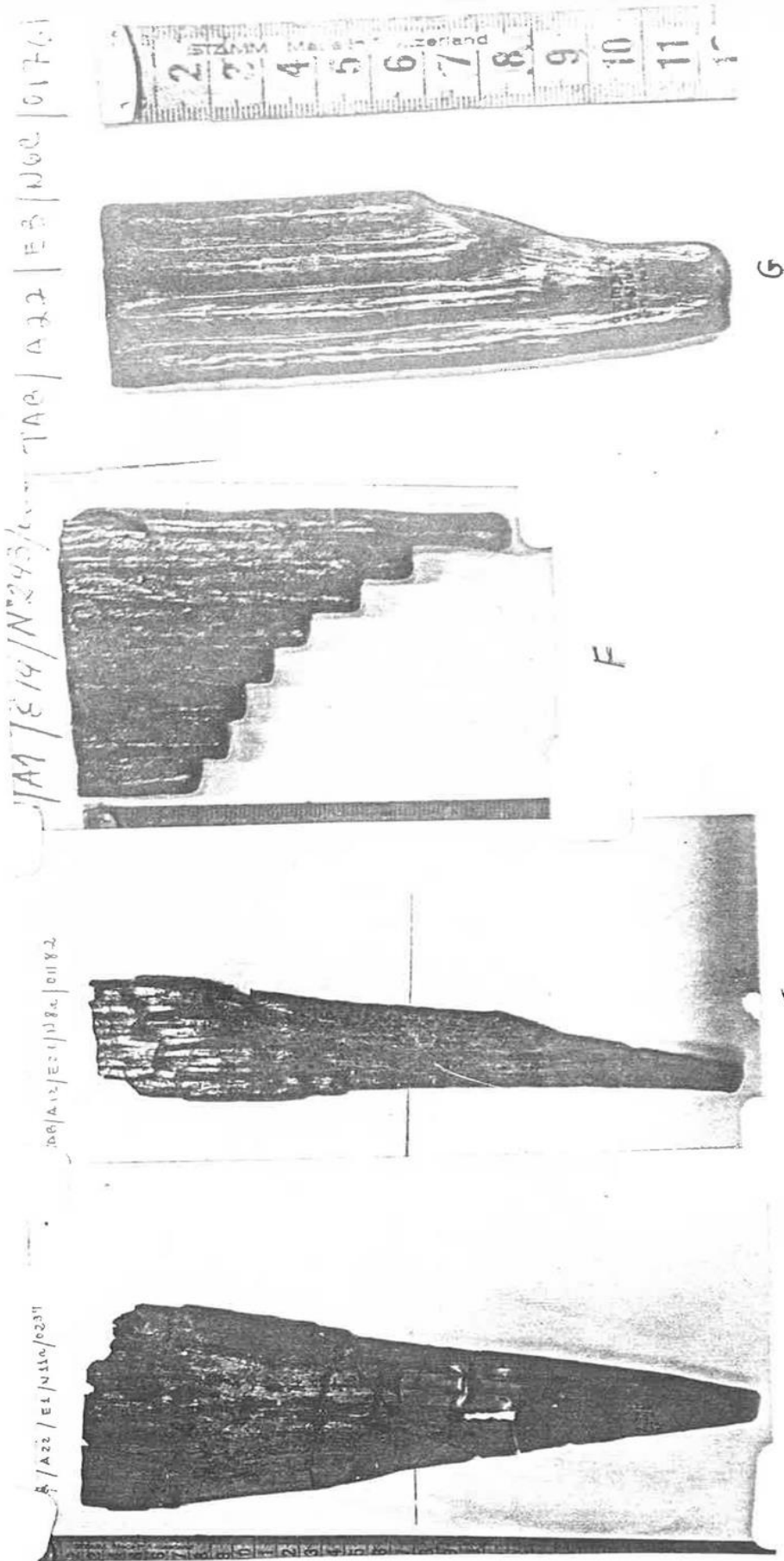


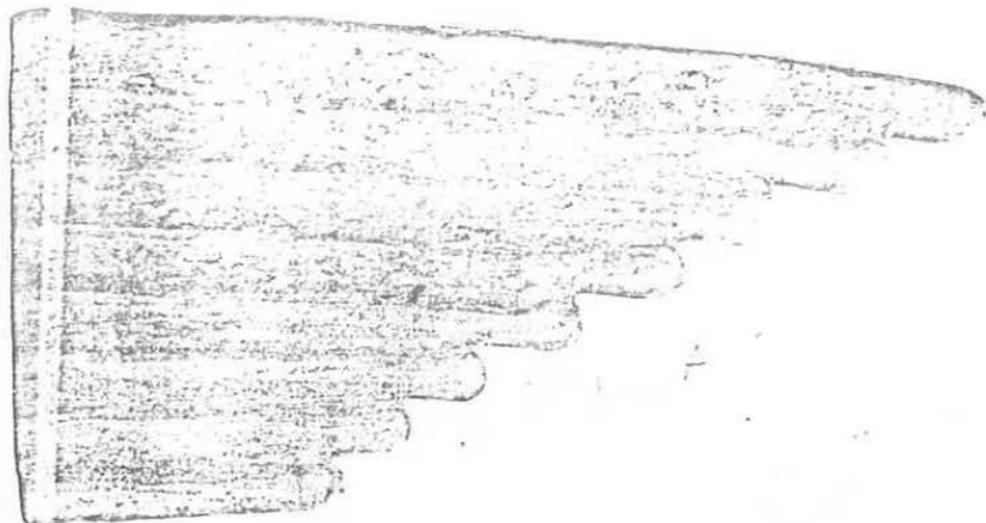
FIG. 42



TABLADA DE LURIN

Fig.42

CAJAMARQUILLA



CAJAMARQUILLA

avilla

longitud = 24

ámbito = 13 cm

8 tubos.

F<sub>3</sub>, G<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, C<sub>14</sub>, D<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, E<sub>5</sub>



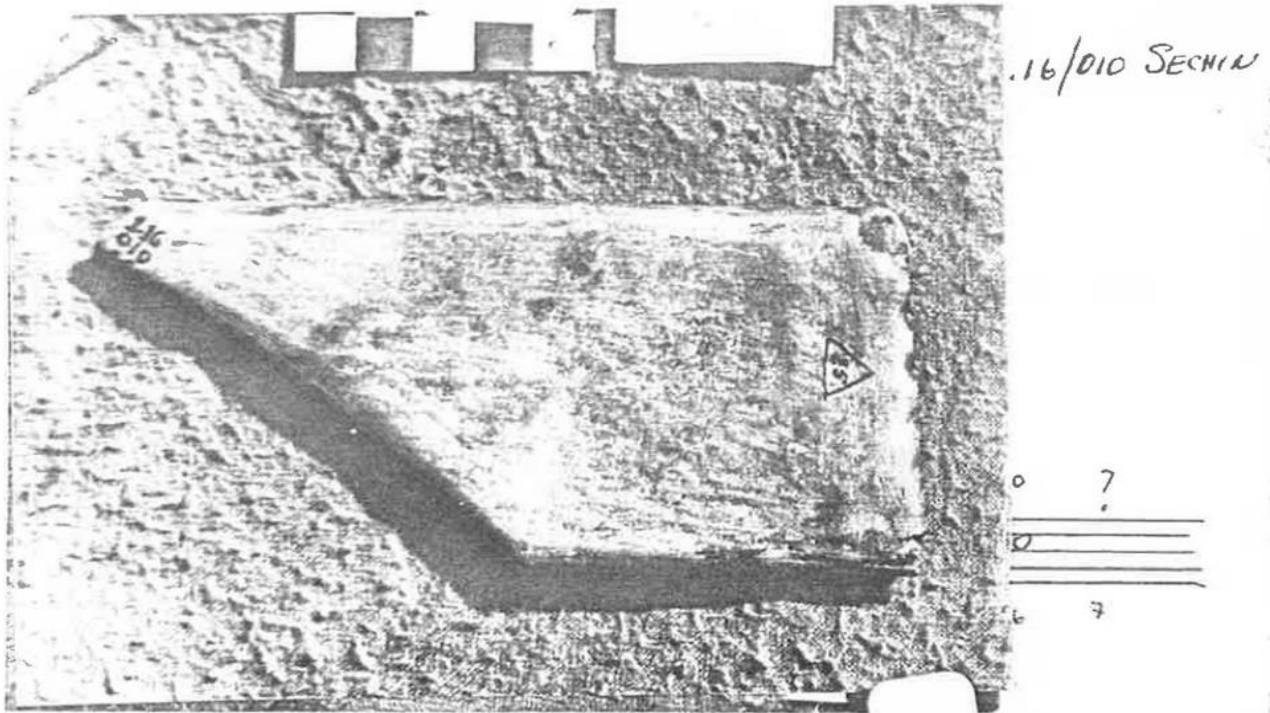
CAJAMARQUILLA

avilla  
fragmento  
L = 13 cm.

D<sub>4</sub>, F<sub>1</sub>, A<sub>6</sub>, C<sub>5</sub>

Fig. 43

CASMA



P-175

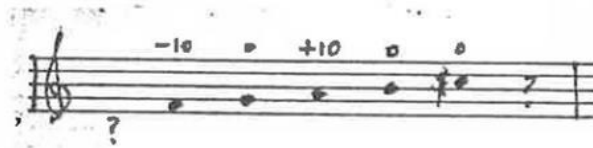


Fig. 44

Fig. 45-A



UNA UNM

Fig. 45-B

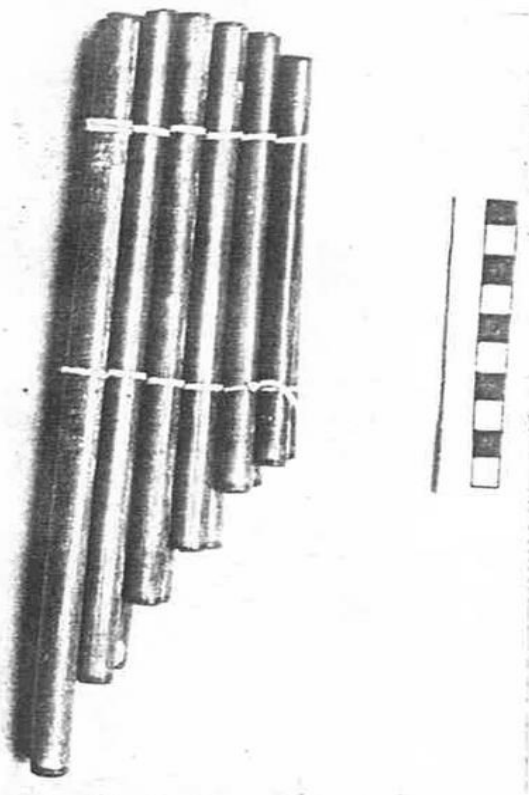
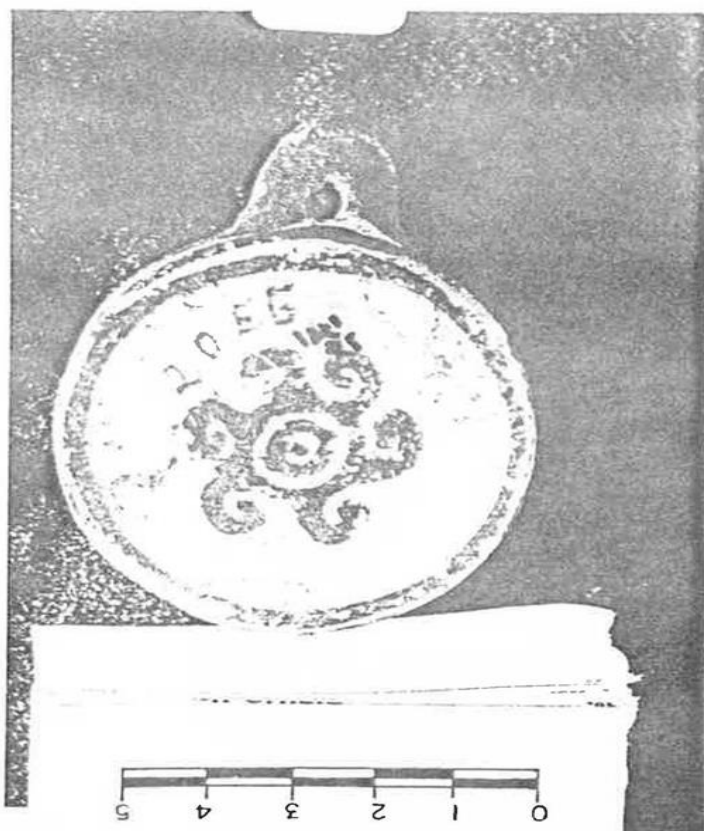


Fig. 46

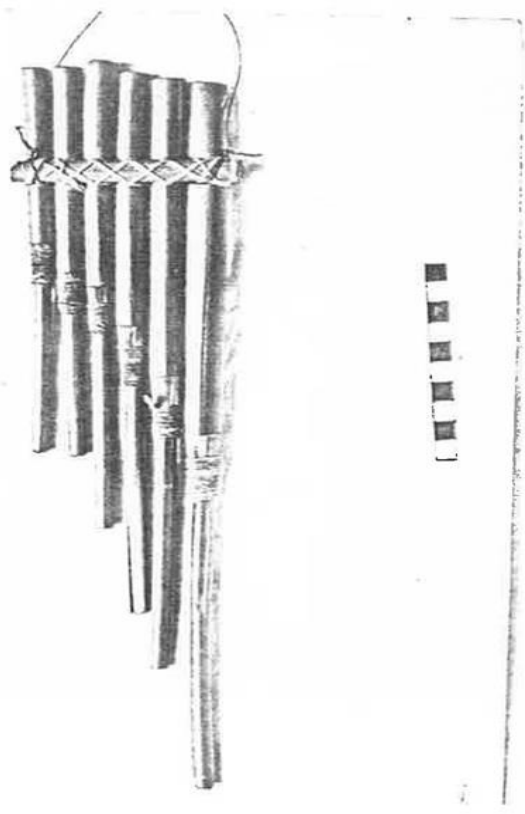


Fig - 47

CHAWOY



A



B

Fig. 48



Fig 48-C

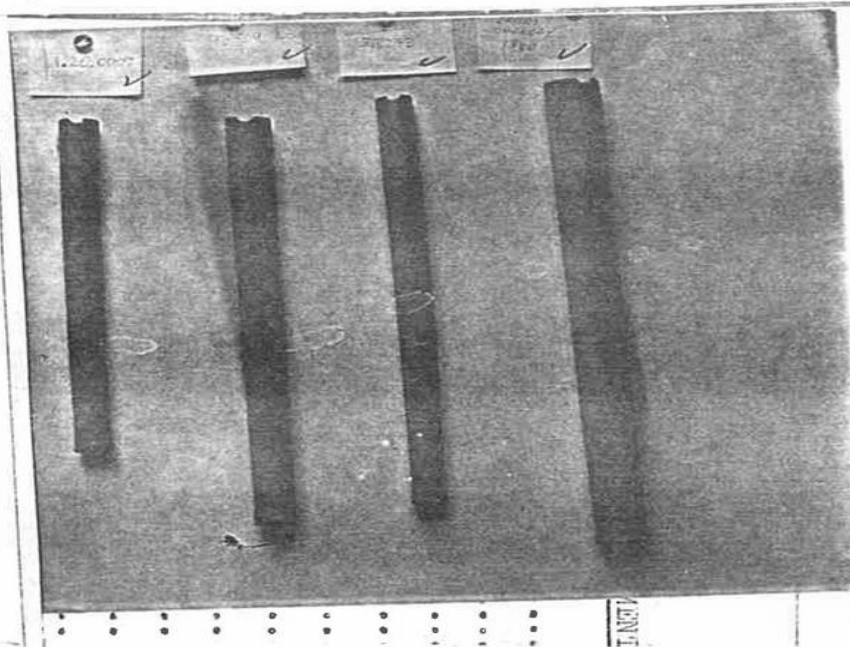


Fig. 49-A

CHANCAY  
Lauri

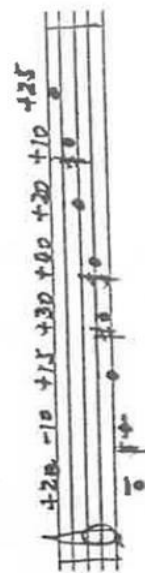
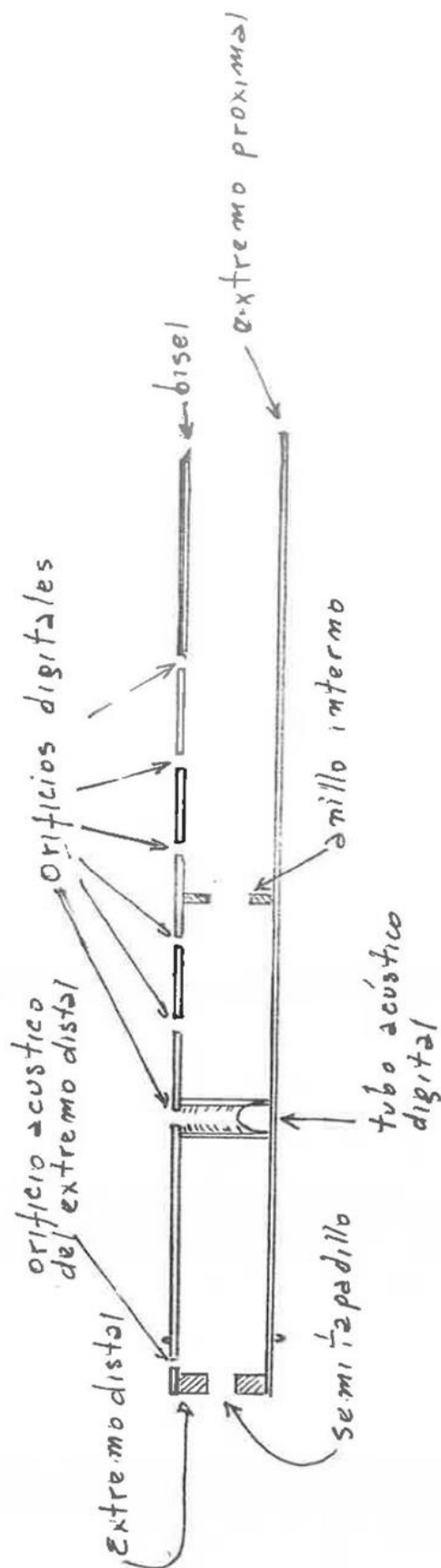


Fig. 49-B

CHANCAY

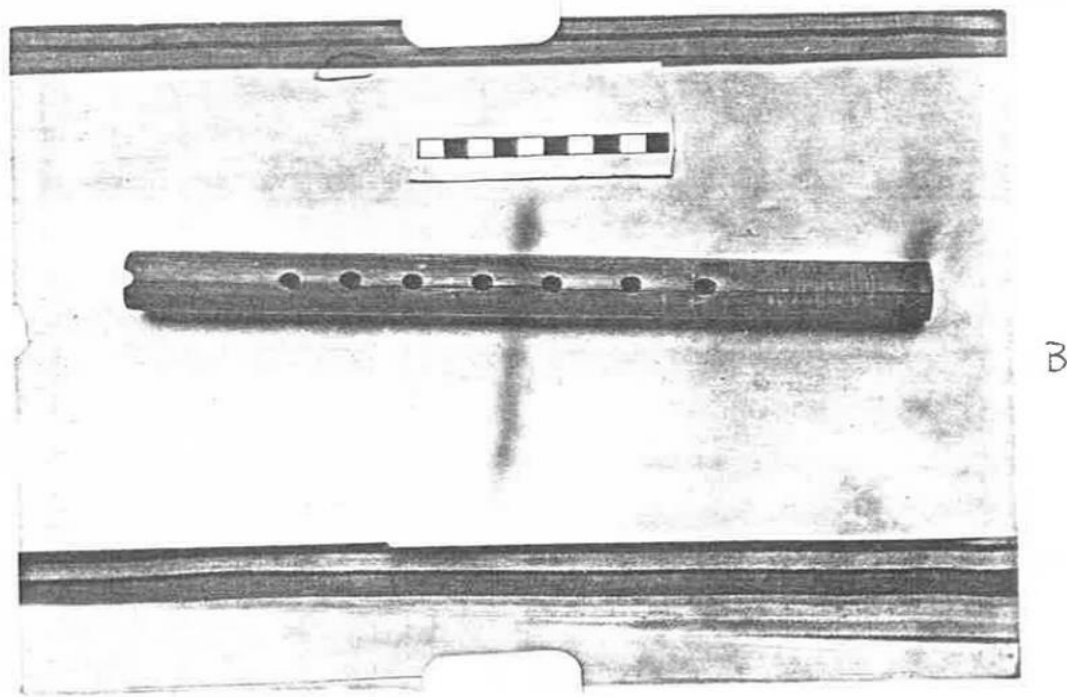
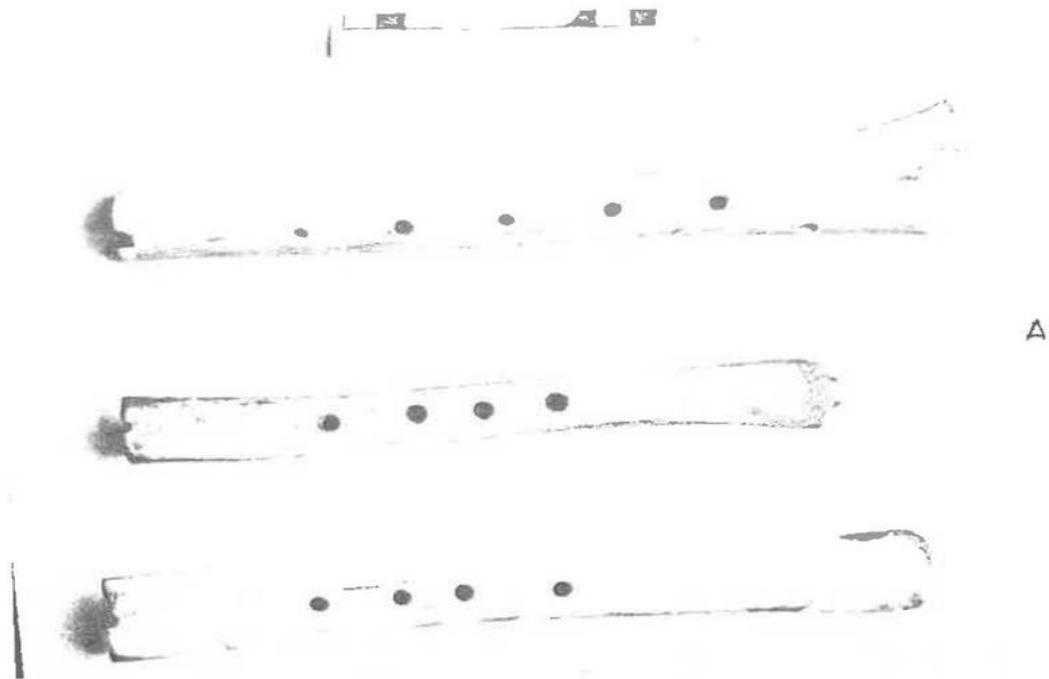


Fig. 50

bién en esta zona halló flautas de hueso muy antiguas. Pero todos estos instrumentos deben tener antecedentes aún más antiguos, ya destruidos por el tiempo.

En cambio, las trompetas de madera halladas en esta zona, según los datos obtenidos, son de Cajamarquilla (600 d. C.) y Pachacamac (1000 d. C.)

### 2.2.3 Instrumentos Peruanos de la Costa Sur

En el departamento de Ica se desarrollaron importantes centros culturales; uno de muy antigua data, Ocucaje (1000 a. C.), otro en Paracas (800 a. C.), y en el valle de Nasca (100 d. C.). Sin embargo, a la luz de la organología, Ocucaje, Paracas y Nasca constituyen un mismo pueblo. Otros estudios de estas culturas efectuados por otras disciplinas llegan a la misma conclusión.

#### La organología Ocucaje - Paracas - Nasca - Chincha

Los Nasca produjeron una considerable cantidad de antaras, tambores y silbatos, pero se conoce poco de la producción de otros instrumentos, tales como trompetas y quenás. De los Paracas, casi nada se sabe, sólo que confeccionaron algunos silbatos, antaras y tambores de cerámica, y antaras y quenás de hueso de ave. En cambio, se han hallado en Ocucaje trompetas de la fase 9 (Pezzia, 1968: 151), y tambores de cerámica. Algunos instrumentos idiófonos de adorno, ta

les como collares de conchas recortadas y labradas pertenecen a la cultura Paracas y una antara de cerámica fue hallada en cabeza Larga.

También es preciso anotar que Paracas recibe fuerte influencia de Chavín. Esto ha sido comprobado totalmente a través de la cerámica de Ocucaje y Paracas. Sin embargo, los instrumentos musicales no demuestran estos contactos. Como ejemplo, tenemos los tambores de Ocucaje, de cuyo perfil no hay antecedentes ni en la costa ni en la sierra norte, tampoco en otros lugares del área andina. De igual forma, el modelo norteño bicóncavo del mismo período (que no es precisamente chavinense, pero sí del período formativo), no se ha encontrado en el departamento de Ica, sino más al norte, en Tablada de Iurín.

Tampoco los modelos de antaras propios de la zona central y sur andina tienen relación con las del norte ni existen entre los silbatos de ambas zonas similitudes morfológicas sustanciales.

Pero hay una excepción a esta incomunicación o resistencia de los sureños a incorporar o desarrollar modelos orgánicos que no fuesen los suyos. Es el caso de las botellas silbadoras norteñas de Guañape cuyo perfil y cuyo mecanismo hidráulico acústico fue copiado por los de Ocucaje. Sin embargo, esta aceptación de los ocucajinos es transitoria, pues se diluye en las fases siguientes para dar paso a la iconografía que anuncia el estilo de Nasca (Fig. 51 D).

En gran parte del período formativo, la presencia del norte en la plástica sureña es indudablemente constante. En cambio, no ocurre lo mismo en cuanto a lo organológico, y tampoco debió ocurrir, consecuentemente, en lo musical y coreográfico, salvo que se considere que las botellas silbadoras, modelo Guañape, son instrumentos musicales.

### Idiófonos

Se conocen pocos idiófonos de Paracas y de Nasca; entre ellos, los collares de conchas recortadas.

### Membranófonos

Los más conocidos son los tambores de Ocucaje y Nasca. Lo peculiar de estos tambores es su perfil en forma de cántaro, y sus diversos tamaños desde unos cuantos centímetros hasta cerca de 1.50 m. Otra de sus peculiaridades es que en su extremo distal tienen una prolongación a manera de corto apéndice horadado en su punta (Fig. 52 A, B, C, D). Este orificio permite que el tambor tenga sonoridad.

Pero la iconografía de los de Ocucaje es incisa y policroma, a diferencia de la de Nasca que sólo es policroma.

Fig. 50-C

CHANCAY



51-B

PARACAS

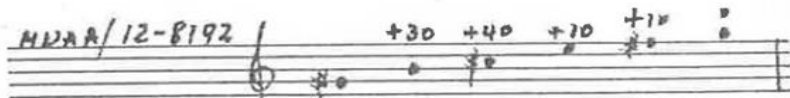
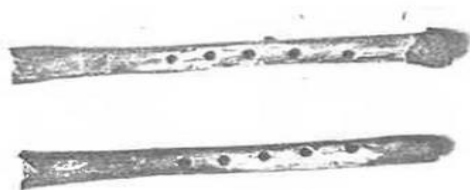


HLV

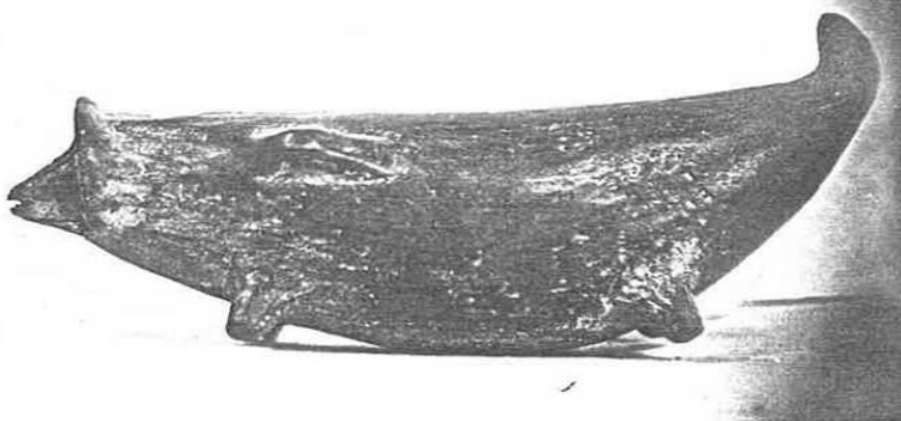
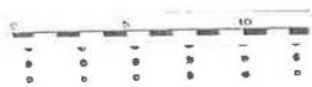
222

51-A

PARACAS



PARACAS



51-C

Fig. 51

PARACAS  
Ocucaje-2



Fig 51-D



Fig. 52-A

NASCA

NASCA



D

Fig. 52-

### Aerófonos

Las antaras los silbatos y trompetas son los aerófonos más importantes de esta zona. Los silbatos son pequeños, monofónicos o bifónicos con aeroducto, y también polifónicos - sin aeroducto (ocarinas) (Fig. 51 A, B, C; 53 A, B, C; 58 B, C).

### Las Antaras

Las antaras tienen dos modelos básicos, el de perfil te reforme o modelo Paracas y el cuneiforme, o modelo Nasca. Estos dos modelos, además, tienen perfil tubular propio. El de Paracas es cilíndrico fusiforme y el de Nasca cilíndrico (Fig. 54).

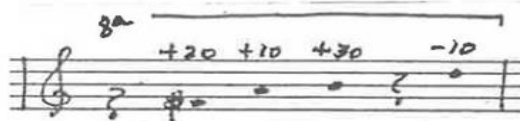
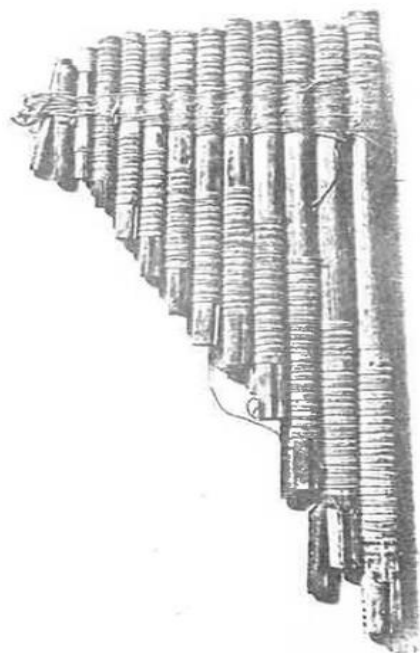
El modelo Paracas es más antiguo que el de Nasca. Sin embargo, los nasquenses continuaron desarrollándolo ininterrumpidamente, sin alterar su perfil tubular; sólo le agregan su iconografía. En cambio, su propio modelo es, en su forma clásica, generalmente monocromo, o con franjas o líneas de unos cuantos colores (Fig. 55 A: Secuencia Paracas-Nasca).

Se desconoce cuál fue el uso que dieron a las antaras - cuneiformes, pero en algunas representaciones escultóricas - se pueden apreciar en ceremonias o fiestas, en ritos fúnebres, tañidas en conjunto, tal vez complementarias (Fig. 57). Debieron usar el modelo Paracas individualmente, para interpretar las líneas melódicas de canciones, pero sus variadas

A

CHINCHA ?  
Ica

B



C

7.16

10cm

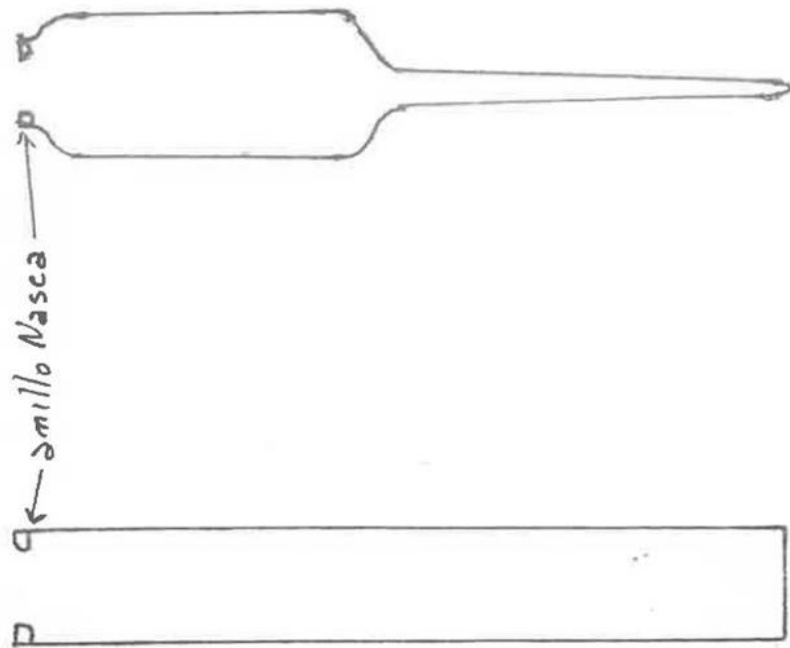


Fig. 53

Tubo cilíndrico fusiforme con amillo Nasca en la embocadura.

Tubo cilíndrico

Tubo cilíndrico fusiforme



Modelo Paracas Nascoide

Modelo Nasca

Modelo Paracas

Fig. 54

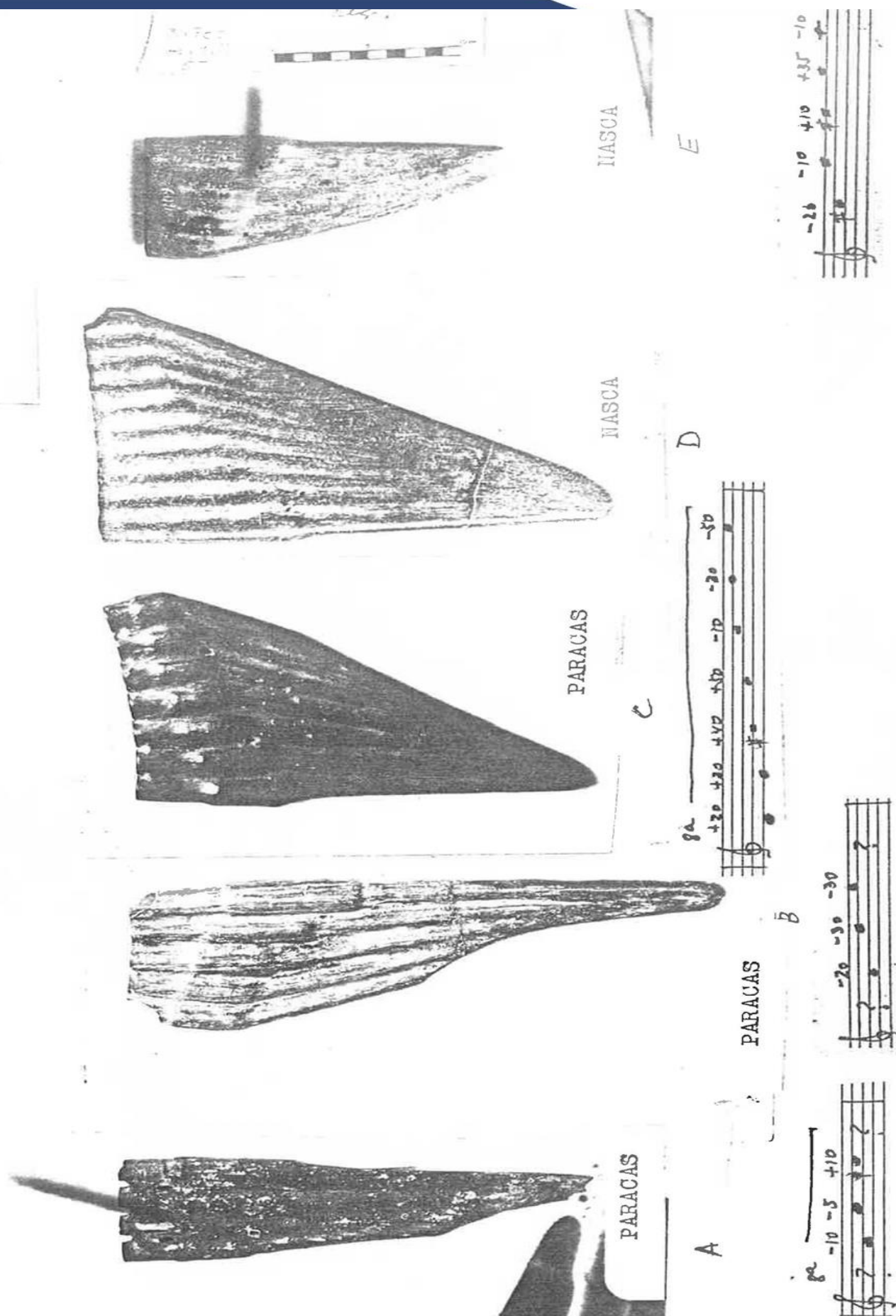


Fig. 55

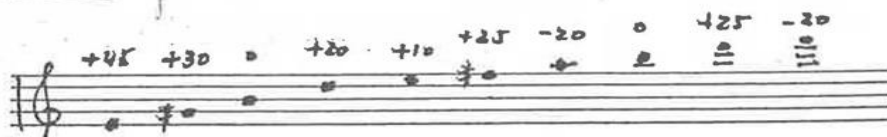
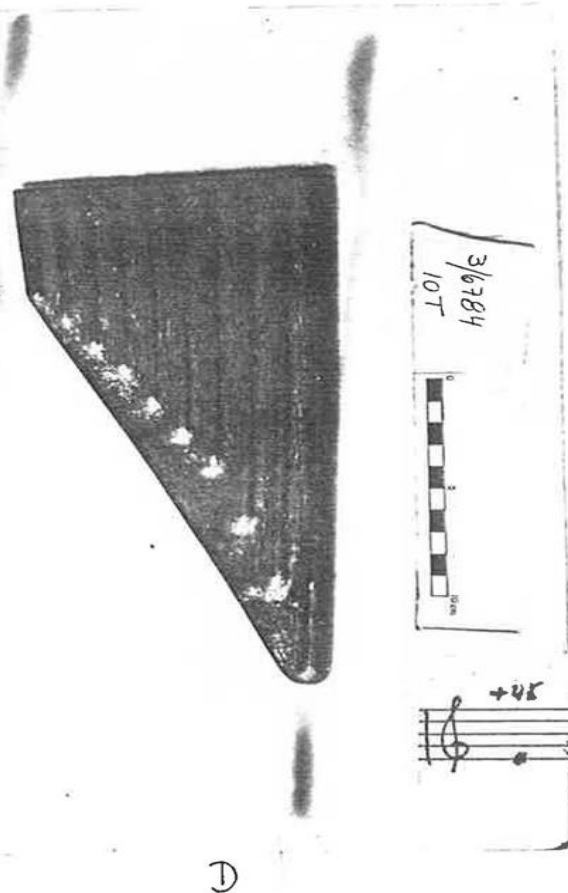
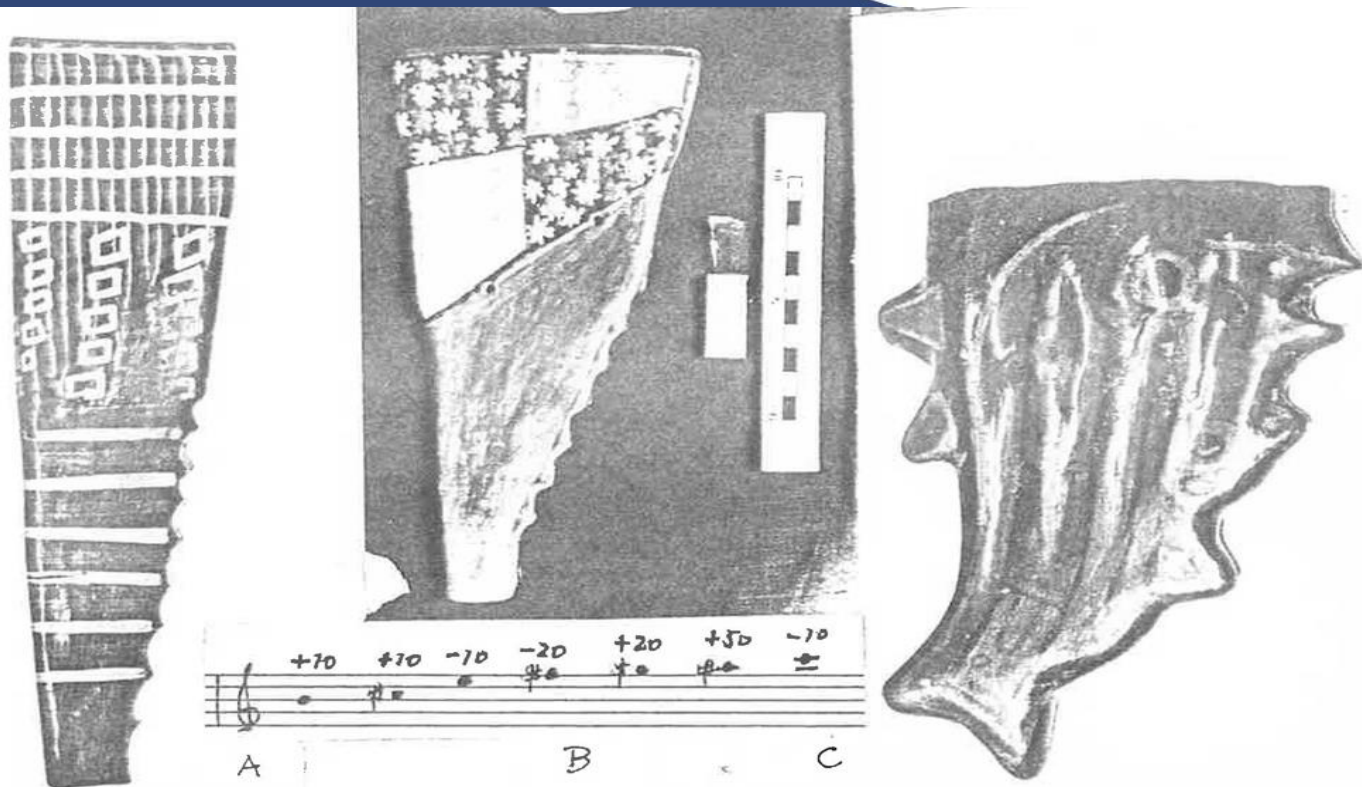
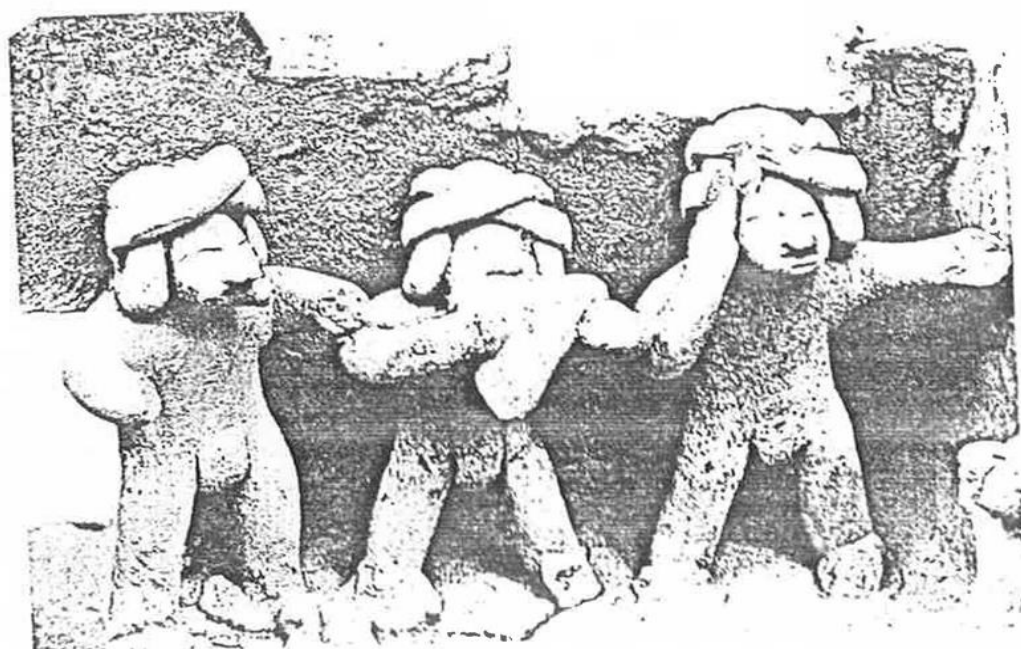
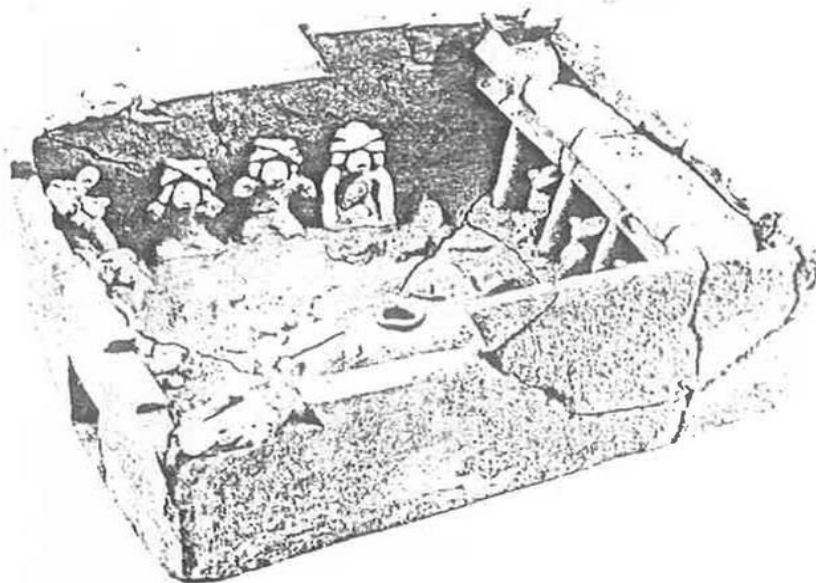


Fig. 56

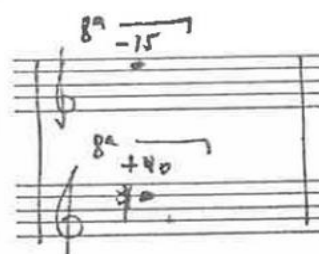
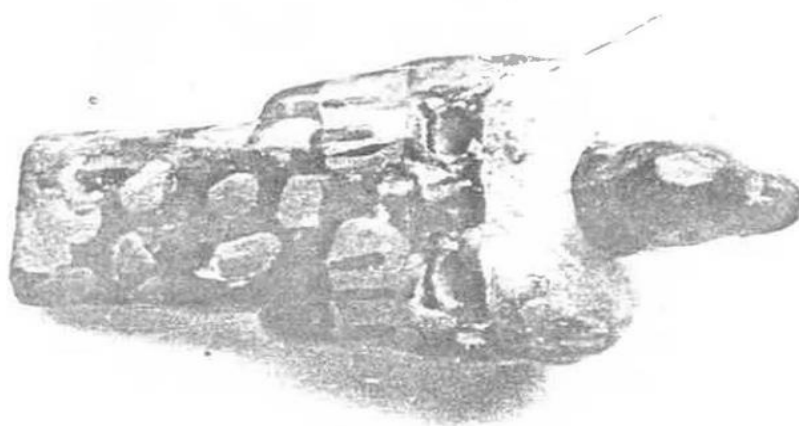
NASCA



*Fig. 57*



A



B



C



Fig. 58

formas, su perfil y la iconografía policroma Nasca parecen indicar que las destinaron para el uso de las altas clases sociales o para ritos especiales. En cambio, las del mismo modelo tubular Paracas, pero monocromas y pequeñas, debieron tener fines prácticos, destinadas a uso individual o para manifestaciones musicales de los estratos sociales inferiores (Fig. 56 A, B, C, D; 57).

### Las Trompetas

Los Nasca, a diferencia de los Moche, construyeron trompetas cónicas y policromas, pero la poca cantidad de éstas indica que tuvieron poca afición por ellas o que fue un instrumento de uso limitado a ocasiones especiales (Fig. 58 A).

#### 2.2.4 Instrumentos de la Sierra Central

Entre 600 d.C. y 1000 d.C., desde un lugar de Ayacucho, los Wari desempeñan un papel protagónico en la historia andina: logran imponer sus criterios sobre reinos tan importantes como el de los Moche y el de los Nasca (Mapa ).

##### 2.2.4.1 Wari (600 d.C.)

No sólo fueron guerreros y conquistadores que ocuparon un extenso territorio del litoral y de la cordillera de los Andes centrales, sino que también supieron introducir sus

ideas y estilos de su arte en pueblos que dominaron.  
(fig. 59 A-D).

En relación a sus instrumentos sabemos poco, pues casi han desaparecido, debido a que gran parte de ellos los hicieron de material orgánico pese a que la cerámica fue un material que hasta ese instante Mochica y Nasca lo empleaban a la perfección, ( fig. A,B). Es probable que los ceramistas aplicaran sus conocimientos de acústica en materiales tales como la caña, la madera o el metal o que los expertos en estos materiales aprendieran de aquellos para reemplazar algunos instrumentos musicales que solo confeccionaban con arcilla.

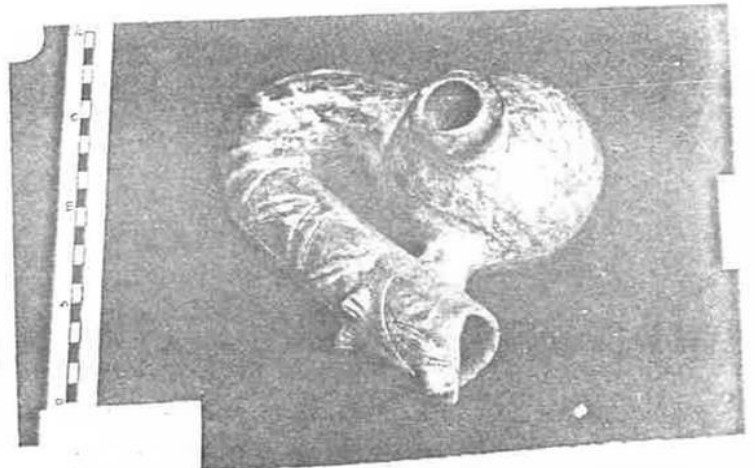
Pero antes de los wari hubo otras culturas en Ayacucho como la llamada Huarpa, que trabajó la cerámica e hizo instrumentos (fig. 61) al igual que en Morado Chayuc, ( fig. 62 A-F).

Lo cierto es que los wari no se caracterizaron por su riqueza organológica en cerámica, sobre todo si se la compara con la de las culturas que los antecedieron. Tampoco los pueblos dominados por los wari, ni los que le siguieron a estos, muestran una actitud diferente. Parece como si con los wari la producción de objetos musicales en cerámica se hubiese abandonado, pues aun en el caso de los Chimú, que logran liberarse de los wari, la cantidad y la variedad de sus instrumentos no se equipara con los que se produjeron an-

WARI - COSTA NORTE



A



B



C



D

Fig. 59

WARI

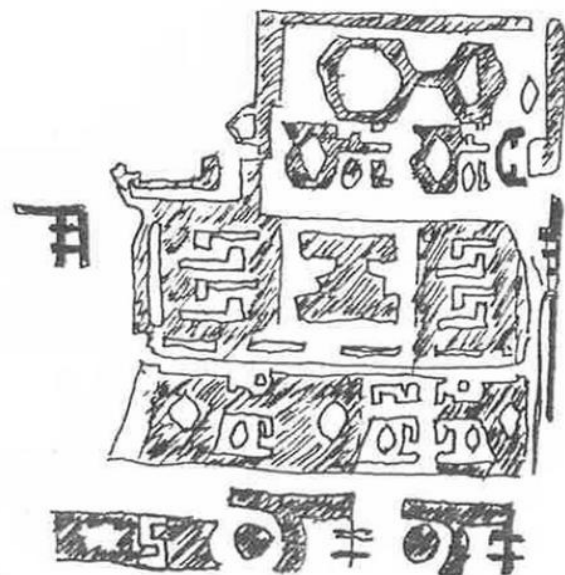
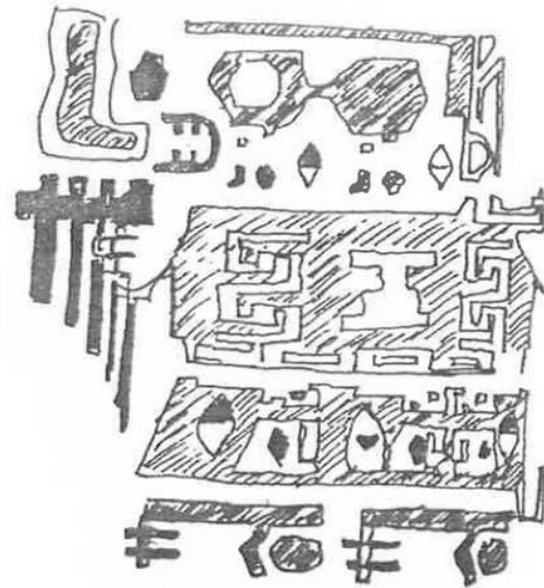
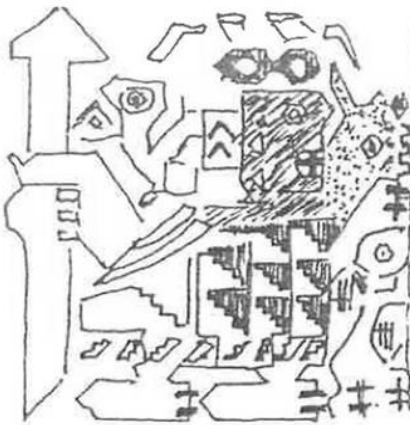
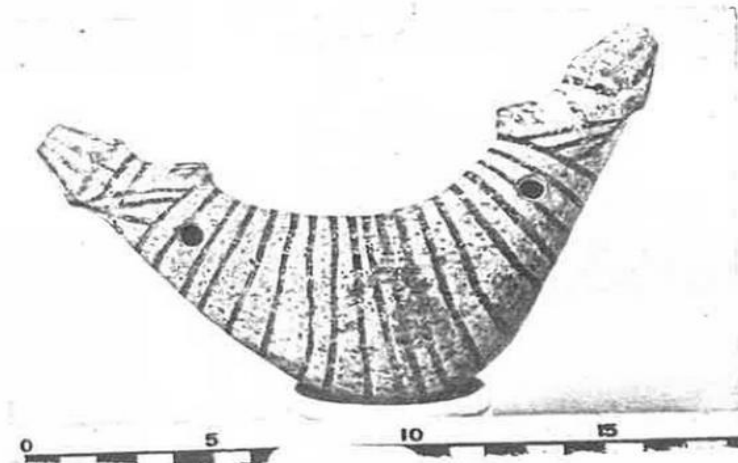


Fig. 60-A

WARI



B



WARI  
Conchopata

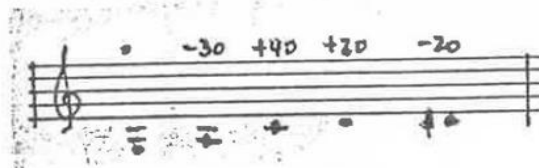
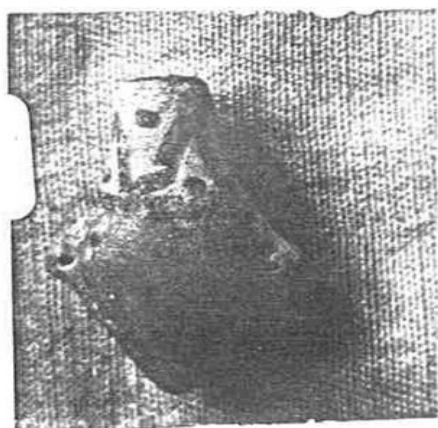


Fig. 61

WARI  
Morado  
Chayuc



MORADO  
6772



MORADO  
6774

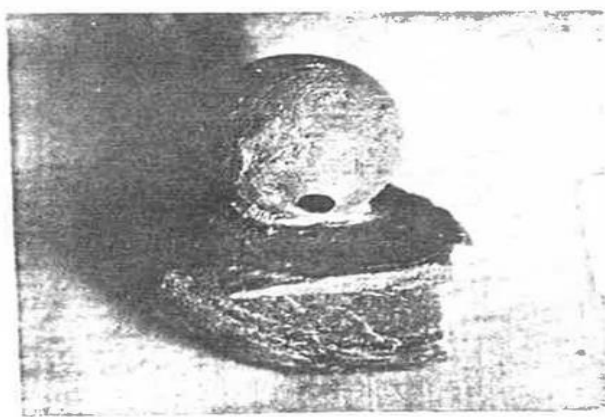


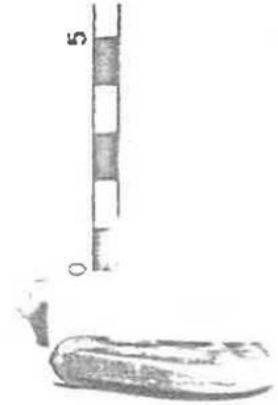
Fig. 62

WARI



LA -

CHALCA



LB -

Fig. 63

teriormente en cerámica en la misma zona. También en el mismo territorio, se desarrollaron otros estilos como en Okros, (fig. 63A) y Chanca, (fig. 63 B).

Pero el desinterés por la cerámica para construir instrumentos musicales que se observa durante el periodo Wari continúa hasta el periodo Inca. Lo cual no parece ser casual sino consecuencia del desarrollo de la metalurgia que reemplazó innumerables objetos antes solo hechos en otros materiales. Desgraciadamente la mayor parte de estos nuevos objetos fueron hechos en oro y plata por lo tanto destruidos por los invasores hispanos, como lo relatan las crónicas y documentos de la época.

#### 2.2.5 Instrumentos de la Sierra sur del Perú

##### 2.2.5.1 Pukara (200 a.n.e.)

De los instrumentos de Pukara del periodo Formativo superior de la región del Altiplano peruano, se conoce muy poco. Sólo algunas trompetas de cerámica de perfil cónico rectilíneo, de tamaño corto y con alto relieve característico que representa la cara de un felino (fig. 64 A-C).

De otros instrumentos, no se tiene aún datos ni iconografía.

##### 2.2.5.2 Tiahuanaco (100 a.n.e.)

A pesar de que Tiahuanaco está en el territorio boliviano (mapa 6), incluimos algunos de sus instrumentos musicales junto a los del Perú, porque notamos que los de esta cul-

tura y los Pukara tienen contactos en su iconografía, en su morfología y en su construcción. Por la vía de la arqueomusicología, Pukara y Tiahuanaco podrían ser un mismo pueblo que desarrolla en dos etapas. Por ejemplo las trompetas que mostramos de estas dos culturas evidencian cambios en base al modelo de perfil cónico rectilíneo y al felino que es la imagen escultórica asociada que caracteriza a ambas trompetas. Modelo semejante a estas trompetas parece ser el que se encuentra en el bajo relieve de la Puerta del Sol, aquí vemos en su extremo derecho e izquierdo a un trompetero que dirige su instrumento hacia el centro del iris que es donde se encuentra la divinidad tiahuanacuense (fig.65 A,B), (Posnanski, 1945). Estos trompetistas tienen sendas trompetas cónicas rectilíneas con el mismo perfil de las de Pukara y Tiahuanaco.

En el orden de las coincidencias, las trompetas de estas dos culturas presentan similitud en su perfil e iconografía policroma del felino de Nasca. Lo cual sugiere la hipótesis de que este perfil y el felino podrían ser el modelo de trompeta para el área surandina costeña, cordillerana y altiplánica y que se diferenciarían del modelo de la sierra y costa norte porque sus trompetas imitan a la estructura del caracol marino ya presente desde la época Chavín. Las variantes de estas estructuras se dan en las trompetas curvas y hasta de tres tramos. Todas presentan una iconografía bastante diferente a las del sur.

PUKARA  
A



TIAHUANACO  
B



Fig. 64

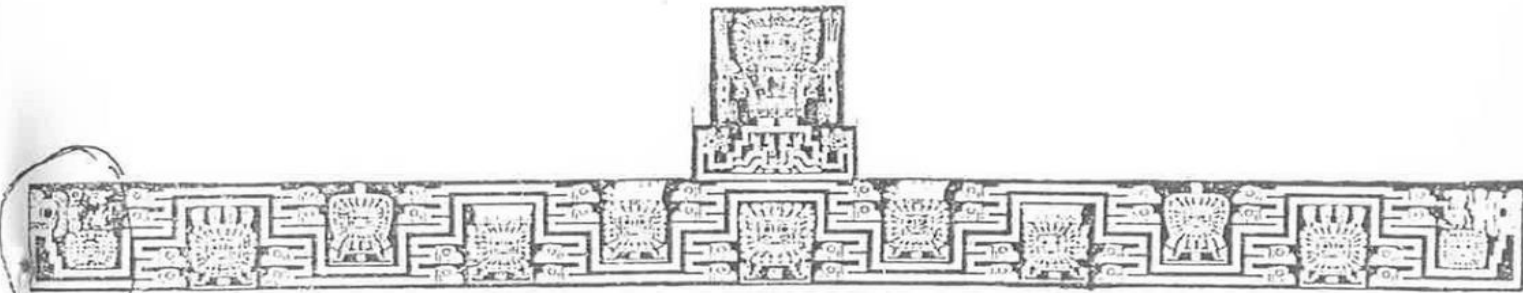


Fig. 65-A

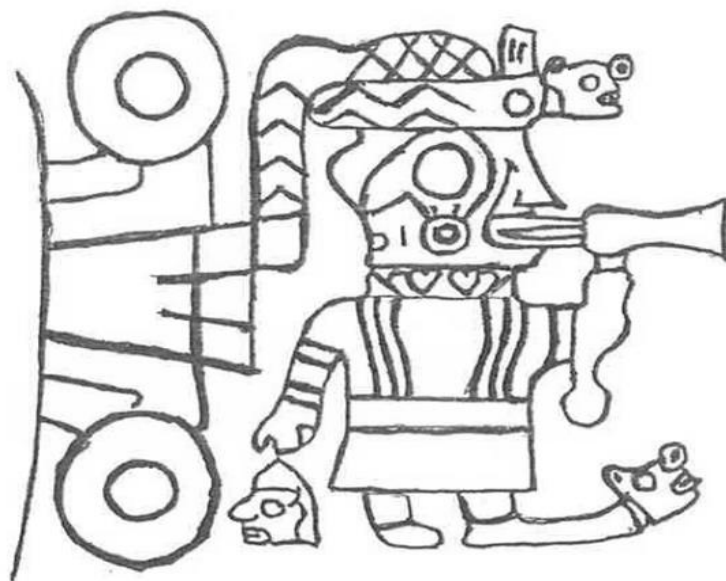
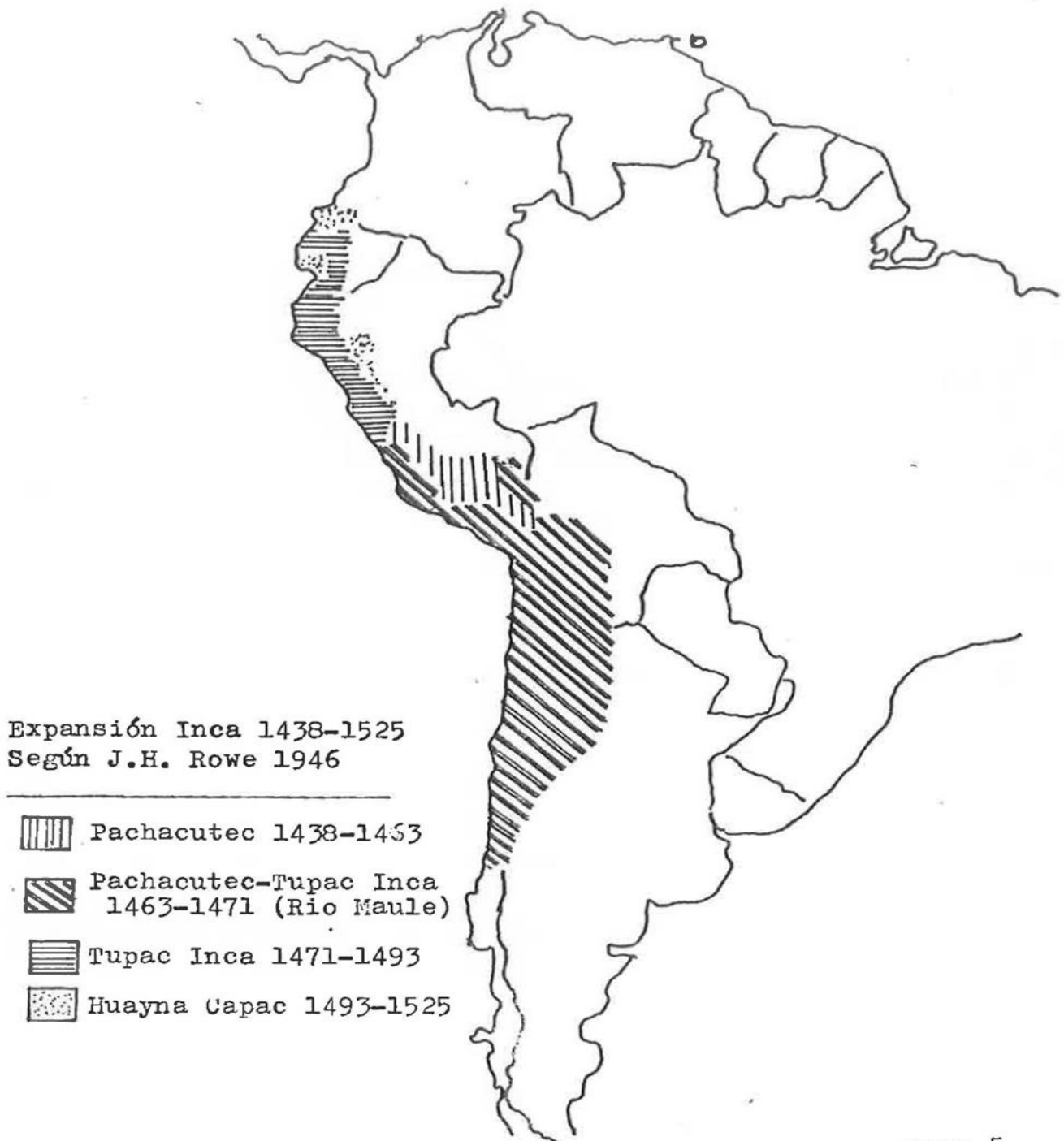


Fig. 65-B

III.- FUENTES HISTORICAS Y ARQUEOLOGICAS:

LOS INCAS



Mapa 5

### 3.1 Algunas costumbres musicales Incas

A pesar . . . que resulta difícil . . . creer, encontramos pocos instrumentos musicales que puedan considerarse propios de los Incas (1300 - 1530 d.C.) Sin embargo, se sabe que en sus depósitos y huacas guardaron para sus fiestas y ceremonias, entre otros objetos, instrumentos musicales de oro y plata.

Cómo fueron esos instrumentos de cuya existencia dan testimonio los cronistas y relatores de la época? Cómo desaparicieron? Intentamos esclarecer tales interrogantes en este Capítulo (Mapa . 5).

He aquí un testimonio: "... tenían los Incas y Capac Apo tambores grandes con que se holgaban y le llamaban pomatinya - y trompeta guayllaquepa - pototo - flautas pingollo - antara - pipo - catauri - uaroro - quena - quena chiuca que había en este reyno mucicas y mucaya de los yungas de cada - aylo para fiestas del Inga y prencipales" (Guamán Poma, 1856: 484).

Con algunos de estos instrumentos, en ocasiones de importancia para el reino, compusieron canciones y música. Se sabe que al nacer Yahuarhuaca Inca, su padre Inca Roca ordenó una gran fiesta en la que plazas y calles se adornaron - con arcos de plumas y el Coricancha fue decorado de igual forma por dentro y por fuera; también "inventaron cantar con ocho tambores y caxas temerarios, los cantos llamados ayma, torma, cayo y vallina, chamayuaricssa, y haylly y cachua..." (Pachacuti, 1927: 171), (Fig. 66).

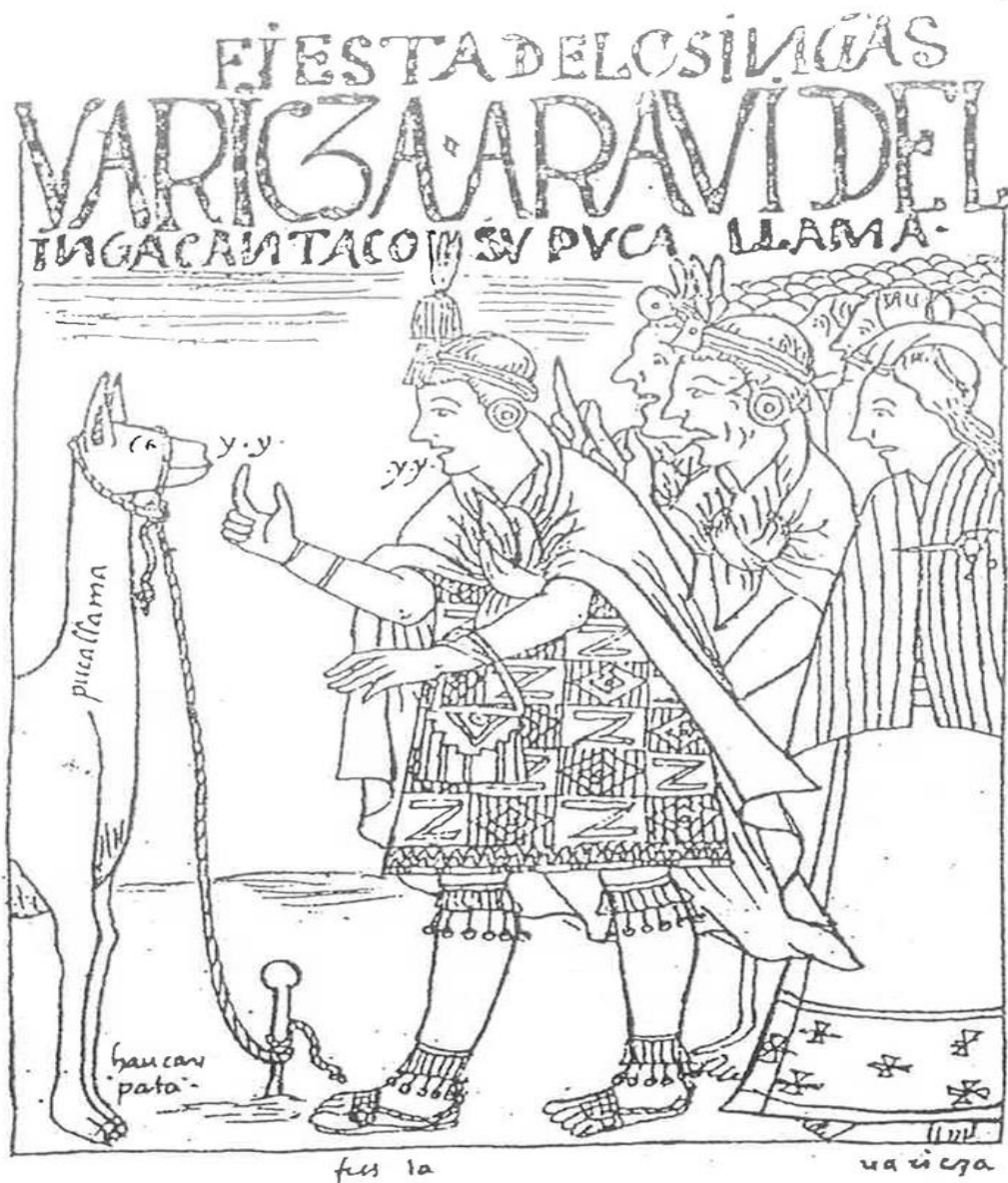


Fig. 66

A los Incas les gustaba el boato y la vida agradable; así cuentan que "... comían con gran aparato y música, ser viánles veinte ñustas señoras muy hermosas y cuatrocientos - pajes ..." (Murua, 1922: 109). Guamán Poma, nos relata en su intrincado español que, cuando el Inca solía pasear, lo a acompañaban "... sus lacayos, y morriones y estandartes y - trompetas y flautas y danzas y taquies y lleva indios chun- chos desnudos por gala de señorear y sales en sus andas quis piranpa con su coya señora acimismo sale a pelear" (Guamán - Poma, 1956: 484).

El triunfo en las guerras de conquista era motivo de re gocijo y grandes fiestas de un mes de duración. Un ejemplo, es que cuando en el Cusco el Inca Pachacútec recibe con gran pompa a su hijo Inca Yupanqui y al tío de éste, hermano de Pachacútec, después de que éstos dominaran a los yauyos, "to das las naciones que vivían en la ciudad, y los curacas que vinieron a hallarse en la fiesta, entraron con sus cuadri llas, cada una de por sí, con diferentes instrumentos de a- tambores, trompetas, bocinas y caracoles, conforme la usanza de sus tierras, con nuevos y diversos cantares, compuestos - en su propia lengua ...". Luego de una ceremonia en el cori cancha, al cual el Inca y los nobles ingresaron descalzos a adorar al Sol por la victoria obtenida, "bolvieron a la plaza principal de la ciudad, donde se solemnizó la fiesta con cantares y bailes y mucha comida y bebida, que era lo más - principal de sus fiestas. Cada nación, según su antigüedad se levantaba de su asiento e iba a bailar y cantar delante - del Inca conforme al uso de su tierra; llevaban consigo sus criados, que tocaban los atambores y otros instrumentos y res

pondían a los cantares; y acabando de bailar aquéllos, se -  
brindaban unos con otros y luego se levantaban otros a bailar,  
y luego otros y otros, y de esta manera durava el baile todo  
el día" (Garcilaso, 1943: II-39).

Una fiesta en la que todos los pueblos que integraban -  
el Tahuantinsuyo manifestaban ante el Inca sus costumbres y  
arte era la festividad del Inti Raymi. En esta ocasión, en  
el Cusco "los curacas venían con todas sus mayores galas y -  
invenciones que podían haver: unos traían vestidos chapados  
de oro y plata, y girmaldas de lo mismo en las cabezas, so-  
bre sus tocados (...) Otros venían vestida la piel de león  
y la cabeza encaxada en la del indio, porque se precian los  
tales descendir de un león (...) Otros venían a la manera -  
que pintan los ángeles, con grandes alas de un ave que lla-  
man cúntur (...), porque se jactan decendir y haver sido su  
origen de un cúntur (...) Otros traían máscaras hechas de -  
posta (sic), de las más abominables figuras que pueden hazer,  
y éstos son los yuncas. Entravan en las fiestas haciendo a-  
demanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual  
traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, -  
tamborinos mal concertados, pedazos de pellejos conque se a-  
yudavan para hazer sus tonterías (...) Otros curacas venían  
con otras diferentes invenciones de sus blasones. Traía ca-  
da nación sus armas, conque peleavan en las guerras; unos -  
traían arcos y flechas, otros lanzas, dardos, tiraderas, por-  
ras, hondas y hachas de asta corta, para pelear con una mano,  
y otras de asta larga, para combatir a dos manos (...) Traí-  
an pintadas las hazañas que en servicio del Sol y de los In-  
cas habían hecho; traían grandes atabales y trompetas y mu

chos ministros los tocaban; en suma, cada nación venía lo mejor arreado y más bien acompañado. que podía, procurando cada uno en su tanto aventajarse de sus vezinos y comarcanos, o de todos, si pudiese" (Garcilaso, 1943: II-47)

Las collas, esposas legítimas del Inca fueron aficionadas a la música y a las fiestas privadas. Por ejemplo, Cuci chinbo, mujer de Inca Roca, era "amiga de cantar y mucica y tocar tanbor hazi fiestas y vanquetes..." (Guamán Poma, 1956: I - 359). Asimismo, Rua Ocllo, mujer de Huayna Cápac, tenía "... mil yndios regocijadores unos dansavan otros baylavan otros cantaban con tambores y mucicas flautas y pingollos y tenía cantores haravi en su casa y fuera de ella para oyr las dichas mucicas que hacían haravi en uaca punco y el pingollo en pincollonapata en cantos y en ulroykata cinguarco..." (Guamán Poma, 1956: I - 364).

Parte de la educación musical se impartió en los acllahuasi, lugares de reclusión de las escogidas. Estas tenían diversas categorías sociales que determinaban las funciones que debían desempeñar. Entre las acllas se escogían "las cantoras y mucicas y mucicos y flauteros tamboreleros que le cantan al ynga y ala Sra. coya - y a los señores capac-apocunas y mugeres y para fiestas y pascuas casamientos y bautismos uarachicos rutocnicos y fiestas del año y meses todo lo que mande los yngas estas donzellas tenían de edad doze años escogidas de buenas bos y dozellitas" (Guamán Poma, 1956: I-458).

Según Garcilaso, los quipucamayos (contadores y calculistas) tomaban cuenta de todo lo cuantificable y los haravicus (poetas e historiadores) otros datos que los quipucamayos no lograban anotar en sus quipus. Estos poetas componían - versos breves en los que relataban la historia o la embajada o la respuesta del Inca. Muchos de estos versos contenían - hechos históricos que memorizaban con el canto para cantarlos o recitarlos en sus fiestas y cuando los incas noveles los - armaban caballeros (Garcilaso, 1943: II - 25)

Para la guerra, "también tenían sus instrumentos bélicos que tocaban para animar a la gente al tiempo de la bata lla; éstos eran atambores pequeños, caracoles grandes de la mar, flautas y trompetillas hechas de huesos y conchas de animales" (Cobo, 1956: 255)

Pero el objetivo de los instrumentos musicales y sonoros para el campo de batalla era producir, sobre todo, un es truendo que ensordecía hasta el pavor. Al respecto, cuando Huáscar se prepara para luchar con Atahualpa, sube al cerro más alto de Aporima (Apurímac?) y desde allí mira que hay - "... gente como harina ó tierra, y todos los cerros y guaicos (sic) y pampas, cubiertos de oro y plata y plumerías de mil colores, que no quedaba tierra sin gente hasta doce leguas - (...) y así, como cada nación o provincias tenía caxas y mu sequerías que tocar y tanto cantos de guerra que cantaban, - estaba para hundirse la tierra; dicen que era para perder el juicio la gente" (Pachacuti, 1927: 227).

Otro ejemplo del empleo del sonido estruendoso como arma psicológica para aterrar al enemigo (método que los incas tal vez perfeccionaron) lo encontramos cuando Atahualpa va a la Plaza de Cajamarca confiado en su poderío, ignorante de la celada que le habían preparado los españoles: "comenzaron a entrar por la plaza hasta trescientos hombres como mozos de espuelas, con sus arcos y flechas en las manos, cantando un cantar nada gracioso para los que oíamos, antes espantoso - porque parecía cosa infernal" (Betanzos, 1924: 30).

Otra versión del mismo momento trágico para el Tahuantinsuyo afirma que Atahualpa, rodeado por su ejército en la Plaza de Cajamarca, tras arrojar la biblia de Valverde, dijo a su gente "que aquellos cristianos, después que con grave desacato suyo habían hecho tantas insolencias y crueldades - pedían Paz con fin de quedar superiores en su Tierra; y luego comenzó un grandísimo estruendo de atambores y bocinas entre la gente que ya estaba dentro de la Plaza..." (Herrera, 1726: V, II-44).

La muerte era motivo de manifestaciones musicales y vocales adecuadas para ese instante: "El primer mes de la muerte del Rey le lloraban cada día, con gran sentimiento y muchos alaridos, todos los de la ciudad (...) Llevaban las insignias del Inca, sus vanderas, sus armas y ropa de su vestida que dejaban de enterrar para hazer las obsequias. En sus llantos, a grandes voces, recitaban sus hazañas, hechas en la guerra y las mercedes y beneficio que habían hecho a las provincias de donde eran naturales los que vivían en aquel -

barrio....". Al respecto, Garcilaso mismo aclara mas adelante que ".... lo mismo hazian los Incas de la parentela real, pero con mucha más solenidad y ventajas, como de príncipe a plebeyos" (op.cit.: II-17)

Guamán Poma explica, por su parte, que antes de enterrar el cuerpo del Inca "....en todo el reino hazen grandes lloros y llantos con canciones y mucicas baylando y danzando lloravan y acavado el mes enterravan y lo llevan a la bóveda que llaman pucullo con grandes prococión y solene todo aquel mes hasta enterrallo...(op.cit. I-450).

Lo que hasta aqui relatamos es algo menos que una síntesis de como usaron los instrumentos, la voz, el recitado y el canto los miembros de la sociedad Inca en su calidad de clase social gobernante, asi como sus colaboradores, las altas clases sociales de los pueblos conquistados que tuvieron costumbres y tradiciones diferentes.

Cuando en territorio andino se hace presente Pizarro, los Incas se encontraban en una etapa de consolidar su poder e integrar la heterogenea población que componia el Tahuantinsuyo. Ademas y como consecuencia de lo anterior existian difíciles conflictos internos y politicos que confrontaban a las familias y clases gobernantes Incas. Esta situación favoreció a Pizarro y sus huestes quienes supieron no solo aprovecharla, sino tambien a su tecnología bélica superior y a que las altas clases sociales desplazadas por los Incas, que creyeron que apoyando a los españoles lograrían recuperar los privilegios y el poder perdidos.

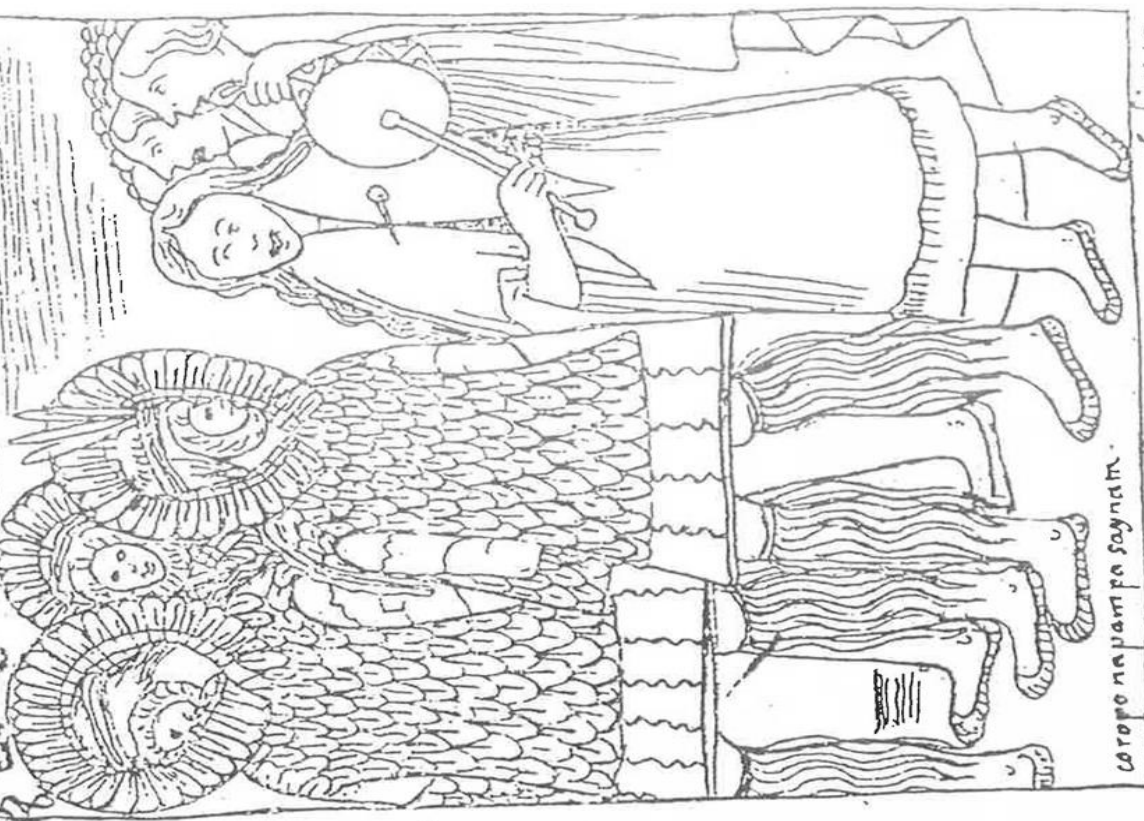
### 3.2 Algunas costumbres musicales de los pueblos del Tahuantinsuyo

Las costumbres musicales de los pueblos del Tahuantinsuyo no fueron las mismas que la de los Incas. Los Incas, hábiles administradores y estadistas, incorporaron a su servicio tecnólogos y artistas de los pequeños reinos y señoríos dominados. Es así que los "mitimays extranjeros para todo el oficio y trabajos y para las demás cosas daban oficiales de metales de oro y plata estano y cobre, indios labradores y canteras aluani ollero carpintero y platero pintores bordadores sederos y cantores flauteros tamboreros mucicos barberos..." Según Guamán Poma, estos mitimaes no pagaban tributo al Inca, ni a la Colla ni a los señores principales; por el contrario, recibían a cambio de sus conocimientos y servicios tres o cuatro mujeres, chacras y ropa. Eran libres toda su familia pero debían servir a los capa-apoconas y a los apoconas y a los guamanin curacas y no a otros señores.

Gran parte de la población Tahuantisuyana estaba dedicada a trabajos de índole agrícola; el canto y la música jugaban un papel importante. Al respecto dice un cronista: "Tienen sus cantares alegres acomodados para cuando aran, los cuales cantan todos a una entonando uno y siguiéndoles los demás; y llevan su compás tan puntual, que el golpe que dan en la tierra con las tacilas no discrepa un punto del compás de su canto; y así como en este van todos a una, lo van también en levantar las tacilas y herir con ella la tierra; (...) sus cantares son agradables y suelen oirse a más de media legua de distancia" (Cobo, Op. cit.: 253).

51

# FIESTA DE LOS COMDESIVOS AAMILLA ZAMARA



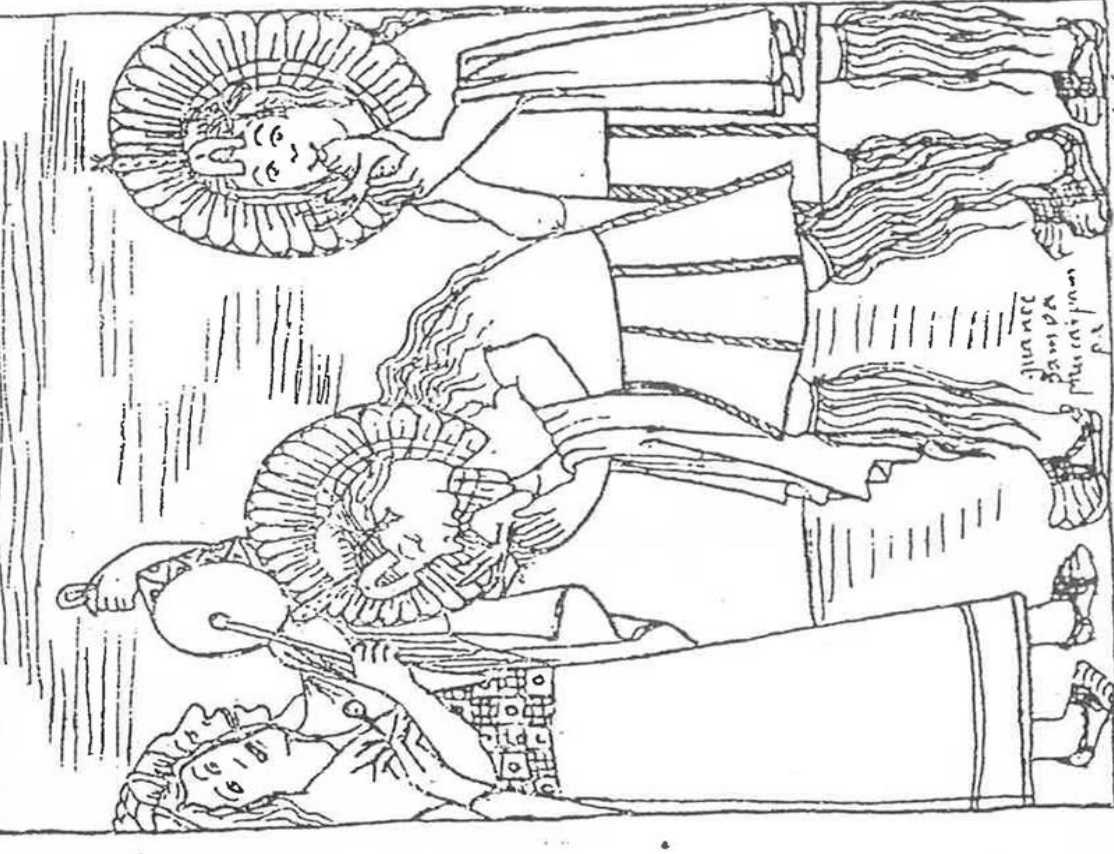
Coropo napampa saynatu

festa

la fiesta

32º

# FIESTA DE LOS CHIMCHAISVIO WAVOTAQWACOM

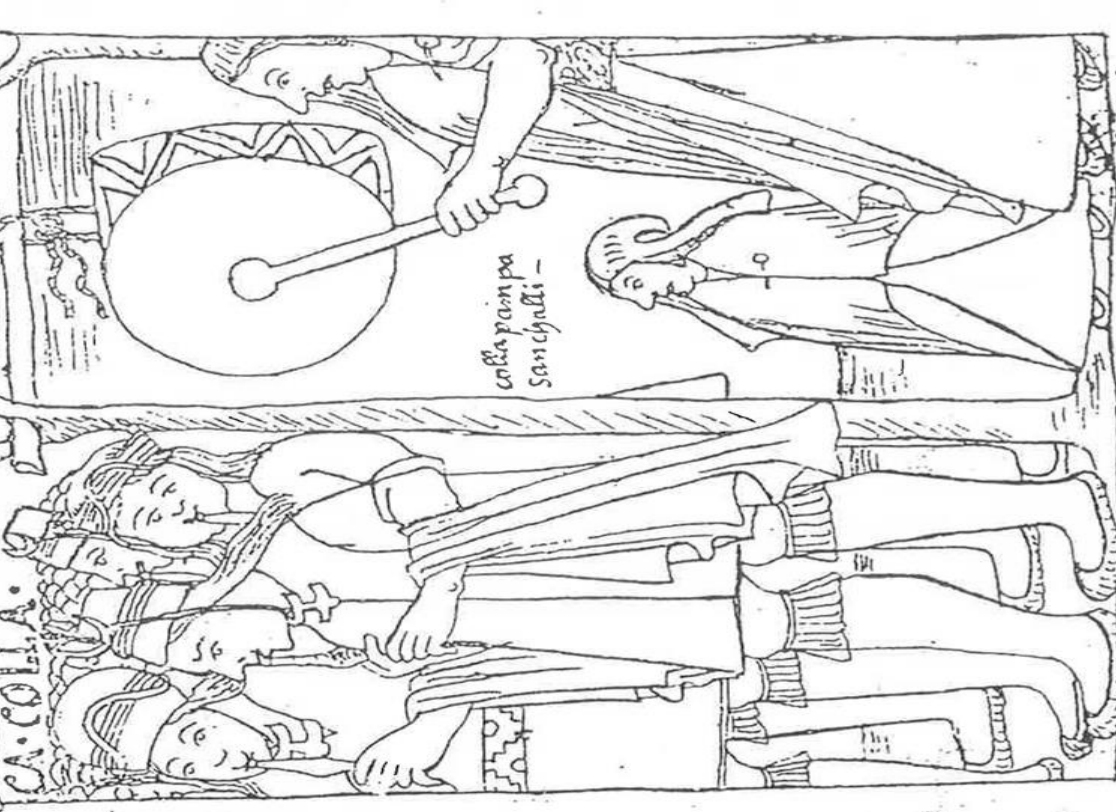


Quarac  
Pampa  
Musici  
pa

festa

la fiesta

# FIESTA DE LOS COLLA SVIOS TAPASCAMALICACA



collapampa  
Sanchalli -

Ca fiesta

fes to

Fig. 67

# FIESTAS DE LOS ANDISIVOS CUCUMARMA



cucupam m h

fes to

fes to

Pero también les agradaba divertirse, aunque en exceso, según el mismo cronista, pues para él : "Eran tan dados a sus taquis, que así llaman a sus bailes y cantares, que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres. Tenían para ello muchos instrumentos músicos, los cuales nunca tocaban sino - en bailes y borracheras, y todos hacían el son suave, y menos artificioso, pues cualquiera que se pone a tocarlos, a la primera lición queda maestro" (Ibid: 270).

En cambio, los señores importantes y poderosos, son descritos así: "En todo el distrito de la ciudad de San Miguel, y en todos los llanos del Perú, fueron los Señores muy temidos, y le servían con gran pompa: usaban músicos y truhanes y tenían muchas mujeres hermosas" (Herrera, Op. cit.: V, I-3).

Hernando Pizarro, quien participó en la captura de Atahualpa, también anota <sup>que</sup> "En todos estos pueblos (se refiere a la costa) nos hicieron muy grandes fiestas de danzas é bayles" (Pizarro, ..1920...: 175).

De Francisco Pizarro, cuando lo reciben en Santa Cruz, un cronista dice que: "En comiendo, los indios más honrados, por hacer más fiestas a los huéspedes, bailaron y cantaron con sus mujeres, admirados los castellanos de verlos tan entendidos" (Herrera, Op. cit; IV, II - 33), (Fig. 67 A - D).

Por otro lado, también hubo música, canto y danzas en los acoratorios o huacas, "Cuando se reúnen", dice Arriaga, "traen todos instrumentos de su idolatría (...) Parece un -

día de Juicio, están todos repartidos en la Plaza por Ayillos, y parcialidades, tienen consigo los cuerpos secos, y enteros de sus antepasados, (entre otras cosas traen) (...) las trompetas de ordinario de cobre y algunas veces de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas, grande suma de tamborines muy bien hechos que apenas hay muger que no traiga el suyo, para taquies y bayles ..." (Arriaga, 1920 - 14). Más adelante continúa que "acabadas beben baylan, y cantan, y danzan, y las mugeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y unas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman succhas, pónense unas cabezas de venado, que llaman guaucu, y de otros instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión..." (Ibid: 53).

Estos relatos que citamos sobre el empleo de los instrumentos en su función social nos permiten imaginar cómo pudieron ser sus ritos, ceremonias y fiestas.

Sin embargo, gran parte de estos objetos los destruyó - el tiempo, otros fueron fundidos al ser de metales preciosos, otros los destruyeron para erradicar la religión andina o - porque cuando los instrumentos musicales no eran de oro ni plata les otorgaron poca importancia destruyéndose por abandono.

Arriaga, experto extirpador de idolatrías, nos explica, sin proponérselo, cómo liquidó nuestro patrimonio organológico. Relata con evidente satisfacción y éxtasis religioso que "Quando el visitador examina a cada uno de por sí escribe lo que cada uno dize que tiene destas cosas, (se refiere

a objetos que para Arriaga son idolátricos, (...) y este día llamados por su orden van exhibiendo lo que dixeron que tenían. Todo lo que se puede quemar, se quema luego, y lo demás se hace pedazos..." (Ibid: 15).

Pero Arriaga cita con precisión lo que deban destruir después de que las entregaban a los visitantes: <sup>son</sup> las "conopas y mamazaras, y axomamas, y paria, y llacsa... y los cuerpos chuchos, y los chacpas y pacto y todos los tambores y los vasos, aquillas, y mates con que daban de comer y beber a las huacas y los cantarillos en que las llevaban y los pellejos y báculos de las parianas y las quepas o trompetas y caracoles y otras cosas que a las huacas y en particular las camisetas cumbi que hubiesen sido de las huacas o maquis y las que no les servían sino sólo para las fiestas de las huacas..." (Ibid: 254).

Por último, este aguerrido extirpador de idolatrías decide expropiar los adornos, en su mayoría de plata y oro, empleados en los ritos; éstos son huamas, tincurpa, camisetas con chapería de plata, huaracas con botones de plata, huacras, especie de collares o alzacuellos. El motivo que esgrime para esta acción lo fundamenta en que los pertinaces idólatras han continuado usando esos adornos durante sus ritos por descuido de los doctrineros y los visitantes, pero para que no vayan a malinterpretarlos, aclara, que esta vez serán "quemallas y no guardallas para que no entiendan que se les quitan para quemarse con ellas" (Ibid: 222).

### 3.2.1 Los instrumentos musicales Incas y del Tahuantinsuyo

De los instrumentos musicales Incas conocemos poco. La mayor parte de referencias que se tiene de ellos es a través de las crónicas y de otras fuentes. Lamentablemente, casi todas sólo consignan nombres y no incluyen la descripción de los mismos; por lo tanto, no hay manera de saber qué forma tuvieron algunos de esos instrumentos.

Pero de toda esta información se desprende que unos eran usados por los Incas y tal vez por las altas clases sociales provincianas del Imperio; y que otros eran empleados por los pueblos que por intermedio de esas altas clases gobernaron el Tahuantinsuyo. Los instrumentos de unos y otros debieron diferenciarse, tanto, en su morfología, en su material y en su confección, entre otras peculiaridades. Todos los cronistas coinciden, sin embargo, cuando tratan de estos temas, en que el instrumental Inca fue, igual que <sup>sus</sup> otros objetos, de oro y de plata. Suelen citar tambores y adornos, pero seguramente también hicieron trompetas, queñas, flautas traveseras y probablemente antaras de los mismos metales. Este instrumental debió desaparecer junto con los demás artefactos que los Incas guardaron en grandes cantidades en sus depósitos para sus ceremonias y fiestas. Los colonizadores fundieron estos objetos en sus fraguas para convertirlos en lingotes según relatan crónicas y documentos.

Por otra parte, los datos de los cronistas sobre instrumentos musicales parecen referirse sólo a los de los pueblos

del Tahuantinsuyo y muy poco al de los Incas. Dentro de este supuesto, se citan los siguientes:

### 3.2.1.1 Idiófonos

Estos instrumentos tuvieron variada utilización. Cobo (Op. cit, XCII: 271) dice que además "de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de cascabeles que son de dos o tres maneras. Los Incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frisoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y llamábanse estos cascabeles zacapas chanrara son otros que hacían de cobre y plata como campanillas. Los más comunes eran los que llaman churu, los cuales eran de caracoles de la mar larguillos, y de varios colores. casi todas estas diferencias de cascabeles han dejado ya por los nuestros, que les suenan mejor y son notablemente aficionados a ellos".

Es importante anotar que estos idiófonos debieron ser - los mismos o parecidos a los que usaron las huestes de Pizarro cuando capturaron a Atahualpa: "Los españoles descargaron sus arcabuces sobre los indios, que en seguida fueron atacados por jinetes cuyos caballos estaban cubiertos de cascabeles. Este sonido desacostumbrado llenó de espanto a los indios" (Salboa, 1920: 177).

Hubo también idiófonos para ritos mágico-religiosos o - de hechicería, como los de Huamachuco que tenían unas redecillas llenas de unos cascabeles y también unos cencerros grandes de cobre; y en tocando cualquiera de estas cosas e instru

mentos ya dichos; luego venía el demonio" (Calancha, Antonio de la: 1972 I).

Otros idiófonos son los vasos sonajas de indudable uso ritual como, por ejemplo, el hallado en Macchu Picchu (Fig. 68 A).

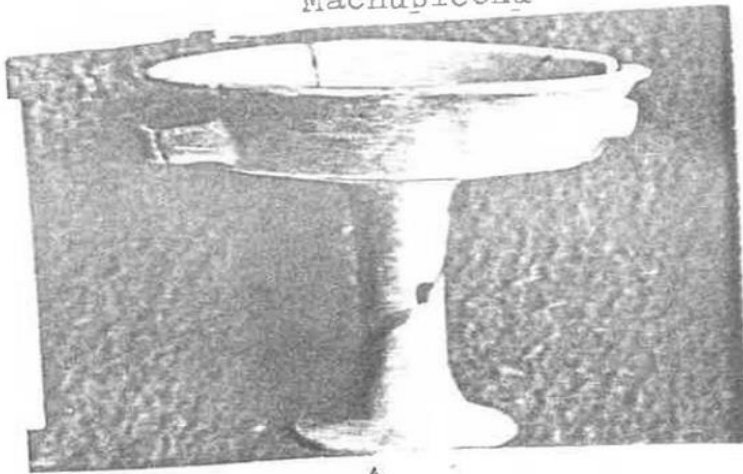
Por último, ciertos idiófonos expresaban el triunfo total sobre el enemigo o el traidor y los rebeldes, de quienes dice Guamán Poma (op. cit: I - 458): "Hazían mates de vevery chicha de la cavasa y flutas de los guesos y de los dientes muelas 'gargantillas" (Fig. 68 B).

### 3.2.1.2

#### Membranófonos

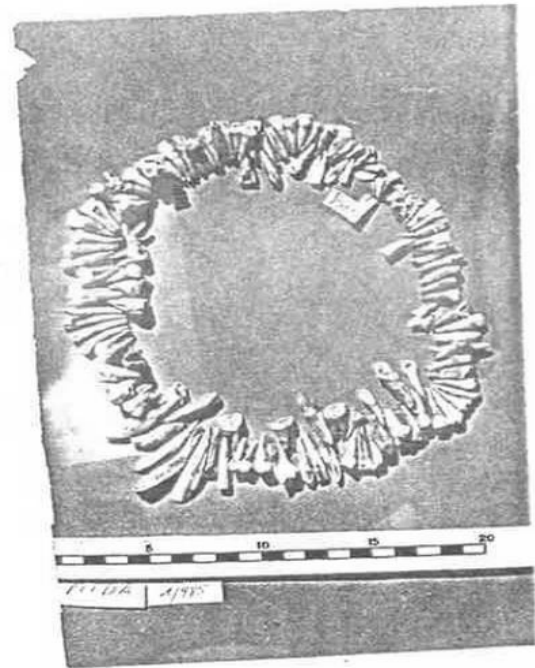
De los tambores, Bernabé Cobo (op. cit: 27)) cuenta: - "El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman Huáncar: hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco ta pado por ambos cabos con cuero de llamo, como pergamino delgado seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, - pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una ca jeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tambo rinos. Tócanlos con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y tam bién suelen pintar y engalanar los atambores. Tócanlos así hombres y mujeres; y hay bailes al son de uno sólo y otros - en que cada uno lleva su atambor pequeño, bailando y tocando conjuntamente. También usan cierta suerte de acufes (pandero) nombrados huancartinya".

INCA  
Machupicchu



A

INCA  
Sacsahuaman



B

Fig.68



Fig. 69

Herrera (op. cit: V-IV-93) por su parte relata que en noviembre se efectuaba en el Cusco una fiesta en que "...estaban de tercio a tercio unas señoras bien ataviadas, las -  
quales tañían un gran Atambor en medio, de la forma de los -  
de Castilla, el qual tocaba la señora Principal, i en tocan  
do (que era muy despacio) se levantaban todos los Pescadores  
con gran orden (...); y de esta manera asidos unos a otros -  
de las manos, aunque sean dos, o tres mil, o maior número, -  
no salía uno de compás, ni quedaba atrás, ni iba adelante un  
pie, cosa admirable de ver, que toda esta multitud de Pesca  
dores bailaba al son del golpe, que daba la señora del Atam  
bor..."

Los tambores fueron, indudablemente, los instrumentos -  
más populares, tal vez por la facilidad para confeccionarlos.  
También algunos cronistas que tratan estos temas concuerdan  
en que era común que cada mujer tuviese uno en ritos y cere  
monias. Aunque en otros casos, a las mujeres se les ve ahu  
yentando a las aves depredadoras de los sembríos con el rui  
do de pequeños tambores. (Guamán Poma, grabado), (Fig. 69).

El material básico de construcción de un tambor es la -  
piel tamplada y secada en el bastidor, que es la caja. Por  
esto, que algunos tomaron el nombre del animal cuya piel ha  
bía servido de membrana. Por ejemplo, los tambores para los  
cuales templaron la piel de un puma, recibieron el nombre de  
pomatinya (poma = puma). De igual manera, runatinya (runa =  
hombre) servía para denominar a los tambores contruidos con  
piel humana. Los Incas, a "los capitanes, sinchicunas y cu  
racas enemigos que los resistían o sospechaban que se iban a

rebelar, los mataban y dejaban la cabeza y los brazos enteros, sacándoles los huesos de dentro e hinchiéndolos de ceniza; y de la barriga hacían atambores; y las manos y la cabeza les hacían poner sobre el propio atambor, porque en dándole el viento en ellos, se tañían ellos propios" (Mesa, 1920: 129).

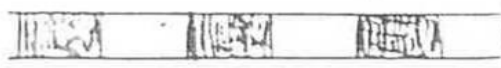
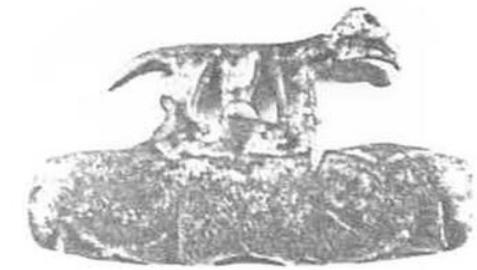
### 3.2.1.2

#### Aerófonos

Los aerófonos anteriores a los incas como los instrumentos de las otras clasificaciones continuaron empleándose en el Tahuantinsuyo. La diferencia entre los de estos y los de los Incas radicaba en que los materiales predilectos de los Incas eran el oro y la plata, materiales que trabajaron con gran perfección sus técnicos y especialistas. El material orgánico pasó a ocupar una categoría inferior en organología, salvo excepciones.

Dejando de lado estas diferencias, los instrumentos debieron ser los mismos en lo estructural y en lo acústico, - salvo algunos que fueron propios de ciertos pueblos, y estuvieron hechos de cráneos y mandíbulas de animales, caracoles y otros materiales de uso ancestral y para finalidades específicas. Tomando <sup>esto</sup> en cuenta, sus instrumentos son silbatos, quenás, pingollos (flautas traveseras), antaras, trompetas, en diversas formas y materiales hechos y utilizados por los Incas y por los pueblos que gobernaron, (Fig. 70 A, B, C); - (Fig. 71 A - E); (Fig. 72); (Fig. 73 A, B y C).

INCA



L A J



B



J  
C  
J

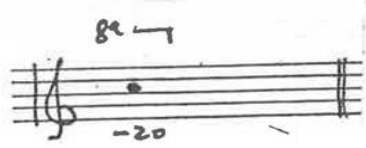
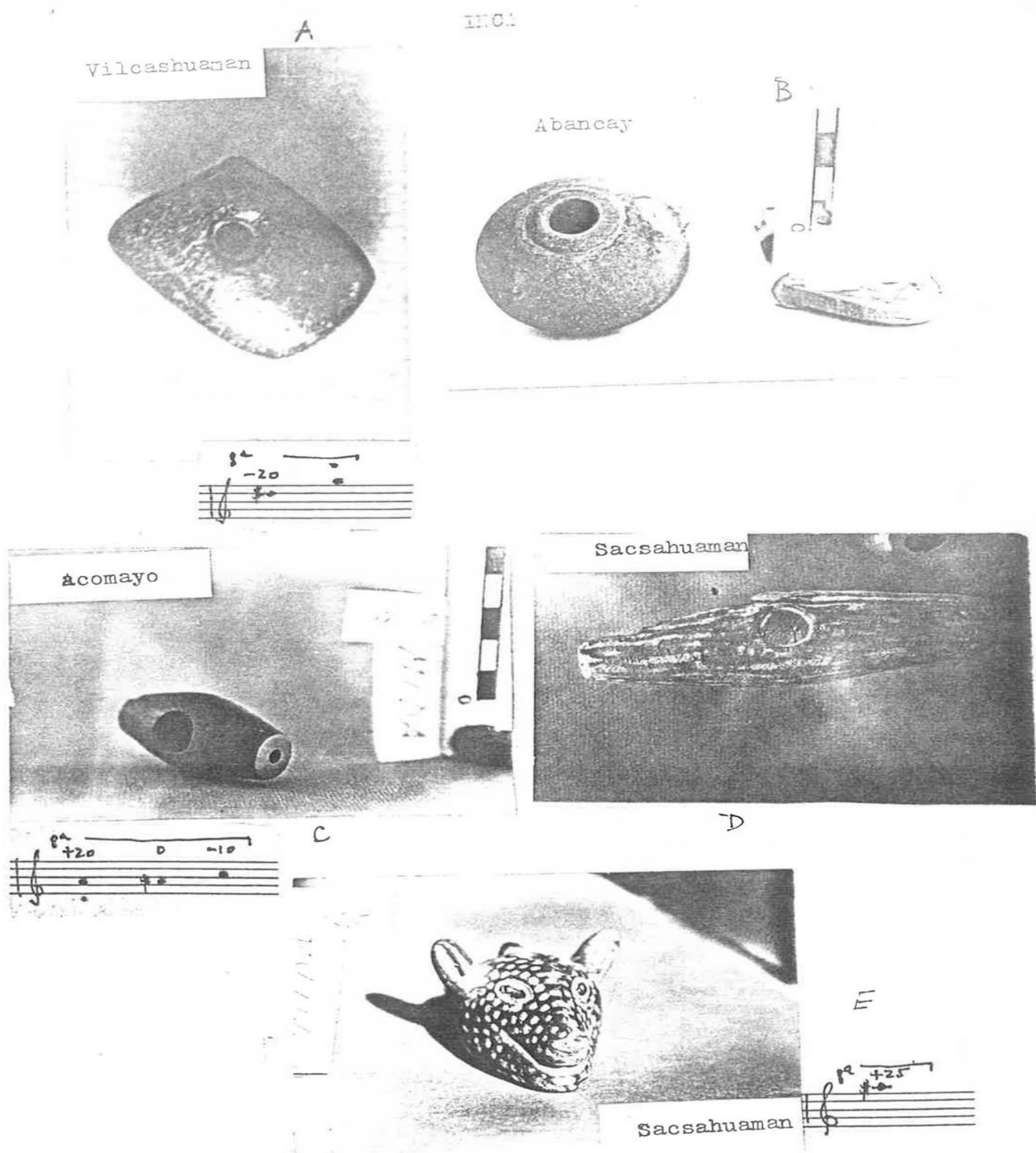


Fig. 70



INCA

Sacsahuaman

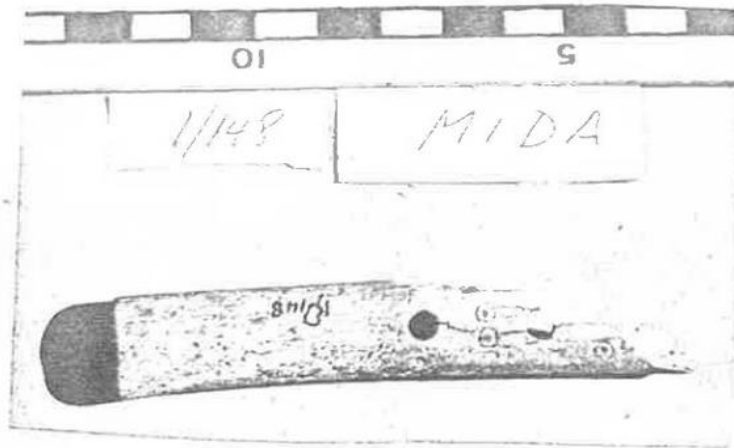
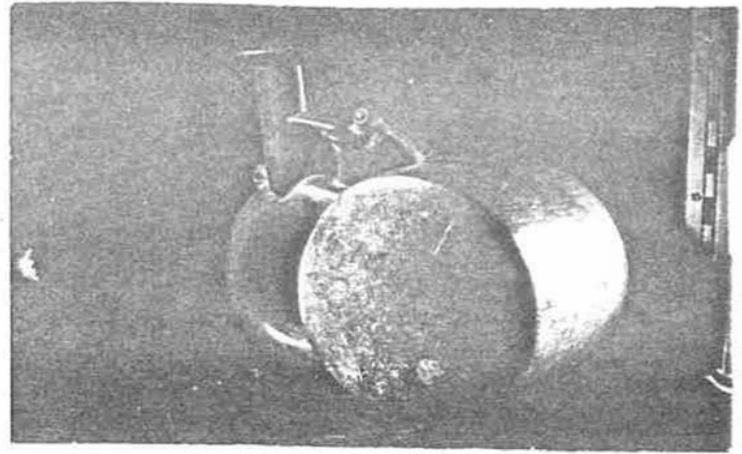


Fig. 72

CHIMU-IRCA



A



B



C

Fig. 73

IV.- ARQUEOMUSICOLOGIA

e

HISTORIA

#### 4.0.0 Lo que nos enseña la arqueomusicología y la historia

Todo o hasta aquí relatado de los Incas, por quienes observaron y documentaron sus apreciaciones objetivas y subjetivas (cuando no acomodadas o distorsionadas) atraviesa el tamiz de una sociedad católica, obstinada en imponer su religión y ambiciosa de apoderarse de territorios y de riquezas en nombre del Rey de España; y la actitud de nativos confundidos que terminaron arruinando su propia sociedad por salvar su estatus en el nuevo orden social impuesto por los hispanos. Para unos la presencia de Pizarro representa la conquista de territorios y la apropiación de todas sus riquezas con el atenuante del idioma y la religión católica. Para otros es solo una invasión y sojuzgamiento de un territorio ajeno. Las voces de denuncia o de aceptación de la invasión o de la conquista nos señalan las contradicciones y ambigüedades que esos trágicos sucesos produjeron y aún producen. Dos importantes cronistas e historiadores nuestros son un ejemplo: Guamán Poma de Ayala, agudo observador quechua hablante, orgulloso de su linaje autóctono, se ubica en el medio. Por otro lado, Garcilaso de la Vega, mestizo, hispano hablante de lenguaje académico, su madre perteneció a la alcurnia Inca y su padre a la aristocracia hispana. Garcilaso idealiza al Imperio Inca desde España a donde va a reclamar lo que le correspondía por línea paterna, lo cual nunca logró.

Otros en cambio rechazan la dominación de los hispanos; son los que lucharon como pudieron, dentro de condiciones sociales, económicas y culturales difíciles y estrechas. El imperio Inca, una vez hecho ruinas no constituyó problema alguno para los castellanos. Tan solo la ideolo-

gía andina puso en peligro la estabilidad de la colonia. El combate contra sus costumbres, su religión y contra <sup>los</sup> objetos andinos fue, pues, incansable e implacable. Es por eso que Arriaga, a quien muchas veces hemos citado, denuncia desesperado que el motivo por el cual los hechiceros no desaparecían, a pesar de las medidas tomadas contra ellos, radica "en la libertad de curacas y caciques en sacar lo que les parece y el cuidado y solicitud de honrar y conservar los hechiceros, esconder sus huaca, hacer fiestas, saber las tradiciones y fábulas de sus antepasados y contallas y enseñallas a los demás. Y si ellos fuesen los que debían ser, sería el único medio para desterrar la idolatría porque ellos hacen de los indios cuanto quieren, y si quieren que ellos sean idólatras, serán idólatras y si cristianos, cristianos porque no tienen más voluntad que las de sus caciques, y ellos son el modelo de cuanto hacen" (Arriaga, op. cit.: 222).

Cuando a una sociedad organizada le destruyen su orden social, económico y productivo, lo último que se intenta arrasar, o cambiar totalmente, es su cultura y sus costumbres. En el caso nuestro, sólo lograron destruir el patrimonio material: en cuanto a manifestaciones musicales, nos dejaron sin instrumentos ya que gran parte de ellos estaban profundamente relacionados con la cultura y la religión tanto oficial como popular y, en consecuencia, se vieron condenados a la destrucción.

Desde que el Estado Inca y todas las naciones que comprendían el enorme territorio del Tahuantinsuyo se enfrentaron con la cultura, la tecnología, y el régimen colonial occidental, desapareció irremediabilmente una cantidad enorme de objetos de nuestra historia. Pero la historia enseña que una cosa son los objetos y otra la música, las danzas, las costumbres y la personalidad de los pueblos. Y estos pueblos y todo lo que les es propio están allí, con sus multitudes que las practican, avanzando, mientras dicen como Arguedas "¿Somos todavía !" (...) "hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos".



V.- CONCLUSIONES

## 5.0 CONCLUSIONES

- 1.- Los instrumentos andinos antiguos los construyeron en base a una tecnología y técnicos especializados que alcanzaron un alto grado de conocimientos.
- 2.- Luego de la colonización hispana algunos instrumentos andinos antiguos han sobrevivido al mestizaje musical o al abandono de su uso: es el caso de la quena y la antara.
- 3.- Las áreas geográficas de algunas antiguas culturas se mantienen en la actualidad en base a la tradición oral musical, usos y costumbres.
- 4.- La unidad cultural-geográfica de las culturas andinas antiguas se fragmentó por la división política que obedeció y aún obedece a factores que no consideran las características culturales usos y costumbres de los habitantes del lugar. Así tenemos en nuestro país regiones culturales divididas en provincias que pertenecen a distintos departamentos como es el caso de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica-
- 5.- Un caso similar al anterior pero que alcanza a dos países es la población u cultura Aymara que se asienta en el departamento de Puno y en el Altiplano boliviano.
- 6.- Las modificaciones que se observan en la cultura y quehacer musical popular de origen andino se centra en el instrumental que integra sus conjuntos y en la afinación de sus instrumentos tradicionales. Es así que ya no nos sorprende que la quena y la antara por lo general estén afinados en el sistema temperado. Asimismo los conjuntos musicales incluyen instrumentos que no proceden de la tradición andina como casi todos los instrumentos aerófonos y cordófonos.
- 7.- Por último la electroacústica y la electrónica también han sido incluidos; así como manifestaciones musicales

de renovadas características practicada y creada por la juventud urbana de origen provinciano que se han puesto en contacto con otras culturas populares de regiones lejanas.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIAGA , Joseph Pablo de  
1920 - La extirpación de la idolatría en el Perú. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. t. I (2a. serie). Imprenta y librería Sanmartí ca. Lima.
- ACUNA B. , Constantino  
1984 - "Chavín hay que salvarlo. Debemos evitar abandono de valioso centro arqueológico de Ancash". En; - El Comercio, p. C. 1, 12 de agosto de 1984. Lima.
- BAESSLER , Arthur  
1902 - Ancient Peruvian Art. Contribution to the Archaeology of the Empire of the Incas, from his collection by Arthur Baessler, translated by A. E. Neane Berlin, A. Asher & Co.; New York Dodd Mead and Co.
- BETANZOS , Juan Diez de  
1924 - Suma y narración de los Incas. (1533-1552) Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. t. VIII (2a. serie). Imprenta y librería Sanmartí y Ca. Lima.
- BOLANOS C.; GARCIA F.; SALAZAR A.  
1978 - Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Oficina de Música y Danza, INC. Lima.
- BELLENHER , Xavier  
1980 - "Les instruments dans leur contexte historique-geographique". En primera parte de Les instruments de musique dans les pays andins (Equateur, Perou, - Bolivie) Bull. Inst. Fr. Eth. And. 1980, IX, n° 3-4; 107 - 149.
- BOLANOS, César  
1985 "La música en el antiguo Perú". En: La música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima.

CALANCHA , Antonio de la  
1972 - Crónicas agustinas del Perú. I. Biblioteca Misio-  
naria Hispánica. t. XVII. Gráficas Horizonte.  
Madrid.

Catálogo

1979 - Oro de Colombia. Museo del Oro del Banco de la Re-  
pública de Colombia. Exposición en la Galería Ban-  
co Continental. Miraflores. Lima, Perú. Nov. -  
1978 - Feb. 1979.

Catálogo

Banco Popular, Museo Arqueológico. Casa del Mar-  
qués San Jorge. La cerámica en América. Litogra-  
fía Arco. Enero 1974. Bogotá, Colombia.

Catálogo

1972 Pre-Columbian Instruments. Texto adjunto al disco  
Ethnic Folkways Records. Album N° FE 4177. Folk  
ways Records and Service Corp. New York, 1972.

CIEZA DE LEON, Pedro

1880 - Crónica del Perú II. Biblioteca Hispano-ultra-mari-  
na. Imprenta de Manuel Ginés Hernández. Madrid.

COBO , Bernabé

1956 - Historia del nuevo mundo. II. Biblioteca de auto-  
res españoles. t. XCII (92). Gráficas Orbe. Ma-  
drid.

CODINHA , María Eugenia

1984 - Instrumentos musicales y sociedad pre-hispánica de  
la costa central peruana en el período intermedio  
temprano. Memoria para optar el grado de Bachiller  
en Ciencias Sociales con mención en Antropología.  
Lima.

DAWSON , Lawrence

- 1964 - "Slip casting: a ceramic technique invented in ancient Peru". En: Nawpa Pacha, N.º 2. Institute of andean studies. Berkeley, California.

D'HARCOURT, Raoul

- 1924 - Les formes du tambour a membrane dans l'ancien Perou. Musée de l' Homme. Paris.

D'HARCOURT, Raoul et Marguerite

- 1925 - La musique des Incas. Librairie Orientaliste - Paul Geuthner. Paris.

FORTUN , Julia Elena

- 1970 - "Aerófonos prehispánicos andinos". Primera parte, En Folklore Americano, N.º 16 (1969 - 1970), Años - XVII - XVIII, PP 49-77. Lima, Perú.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

- 1943 - Comentarios reales de los Incas. 2t. Emecé - Editores. Buenos Aires.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1936 - Nueva Crónica y Buen Gobierno. Instituto d' Ethnologie. Université de Paris. Paris.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1956 - Nueva crónica y Buen Gobierno. Interpretada por - el Tnte. Coronel Luis Bustos Gálvez. 3 v. Dirección de Cultura Arqueología e Historia del Ministerio de Educación Pública del Perú. Lima.

HERRERA , Antonio de

- 1726 - Historia general de los reynos de los castellanos, en la isla y tierra firme del mar-oceano. Nicolás Rodríguez Franco. Madrid.

- HOLM , Olaf  
1977 - "Lanzas Silbadoras". En: Estudios arqueológicos. pp. 71-88 Ediciones de la Universidad Católica. Quito - Ecuador.
- IZUMI , Seiichi y SONO, Toshihiko  
1963 - Andes 2 Excavations at Kotosh Peru 1960 = Kadokawa Publishing. Tokio
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1951 - "Instrumentos Musicales Peruanos". En: Revista del Museo Nacional, t. XIX, p. 37-190. Lima 1950-51.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo  
1972 - "Los Estudios sobre Chavín". En: Revista del Museo Nacional. T XXXVIII 6- -92 INC! Lima.
- MARTI , Samuel  
1978 - Música Precolombina. Ediciones euroamericanas Chile. Segunda edición. México.
- LUMBRERAS , Luis Guillermo  
1976 - Acerca de la función del sistema hidráulico de Chavín. Serie: Investigaciones de campo - N° 2. M.J. A.A. Lima.
- MEAD , Charles W.  
1924 - "The musical instruments of the Inca". En: Anthropological papers of the American Museum of Natural History. Vol. XV, part III, pp 311-347. American Museum Press. New York.
- MEGGER , B; EVANS, C.  
1977 - "Las Tierras bajas de Sudamérica y las Antillas". En: Estudios arqueológicos. pp. 11-69 Ediciones de la Universidad Católica. Quito - Ecuador.

- MEZA , Alonso de  
1920 - "Informaciones al virrey Toledo". 1533-1575. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. t. IV (2a. serie) Imprenta y librería Sanmarti y Ca. Lima.
- MOLINA , Cristóbal de  
1968 - Relación de las muchas cosas acaecidas en el Perú. Biblioteca de autores españoles. t. CCIX (209) pp. 57-95. Gráfica Lorte. Madrid.
- MUELLE , Jorge C.  
1936 - "Chalchalcha". En: Revista del Museo Nacional. t. v. N.º 1. pp 65-88. Lima.
- MURUA , Martin Fray  
1922 - Orígenes de los Reyes del gran Reino del Perú. (s. XVI). Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. t. IV (2a. serie). Librería e imprenta Sanmarti y Ca. Lima.
- PEZZIA ASSERETO, Alejandro  
1968 - Ica y el Perú precolombino. t-I Arqueología de la provincia de Ica. Empresa editora Ojeda. Ica, Perú.
- PARDUCCI , Resfa  
1982 - Instrumentos musicales de viento del litoral ecuatoriano prehispanico. Comisión permanente para la defensa del patrimonio cultural. Lit. e imprenta de la Universidad de Guayaquil. Ecuador.
- PEREZ DE ARCE, José  
1982 - La música en el arte-precolombino. Catálogo para la exposición en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Ilustre Municipalidad de Santiago. Chile.

- PIZARRO , Hernando  
1920 - A los señores y oidores de la audiencia real de su majestad. Relación de Hernando Pizarro acerca de la conquista. (1533-1575). Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. t. III (2a. serie) Imprenta y librería Sanmartí y Ca. Lima.
- POLLARD ROWE, Ann  
1979 - "Textile evidence for Huari usic". En: Textile Museum Journal. Vol. , 1979. Washington.
- PORRAS , Pedro  
1980 - Arqueología del Ecuador. Imprenta editora Galloca pitán. Otavalo, Ecuador.
- POSMANSKY , Arthur  
1945 - Tiahuanacu, the cradle o american man. Vol. I-II-III. J. Augustin Publisher, New York.
- SANTACRUZ PACHACUTI, Joan  
1927 - Relación de antigüedades deste Reyno del Perú. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. t. IX (2a serie). Imprenta y librería Sanmartí y Ca. Lima.
- SCHAVELZON, Daniel  
1981 - "La mas antigua figura silbato de América". En: Arqueología y arquitectura del Ecuador prehispánico. pp 118-119. Universidad Autónoma de México.
- SILVA FUENTES, Jorge E.  
1978 - Instrumentos musicales pre-Colombinos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Gabinete de Arqueología. Serie Investigaciones N.º 2. Lima.

S/A

1975 - Flautas u ocarinas tubulares del desarrollo regional litoral del Ecuador. Exposición presentada - por la sección de Antropología cultural del núcleo de Guayas de la casa de la cultura Ecuatoriana. Ecuador.

TELLO , Julio C.

1931 - "Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano". En: Viracocha. vol. I - Nº 1, - pp. 87-112.

1937 - El Strombus en el arte Chavín. Editorial Atena. Lima.

TELLO , Julio C. y MEJIA XESSPE, Toribio

1979 - Paracas II. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y The Instituto of Andean Research de Nueva York. Lima, Perú.

UCLA

1973 - Music in the Visual Arts. An exhibition in the Museum of Cultural History Galleries, organized by the University of California, Los Angeles (UCLA).

VALCARCEL , Luis E.

1964 - Historia del Perú antiguo. Editorial Mejía Baca. Lima. Impreso en Argentina.

ZEMP , Hugo

1979 - "Aspects of 'Are' Are musical theory". En: Ethnomusicology. Jan. 1979, pp 5-37, vol. XXIII, Nº 1.

OBRAS INEDITAS

BOLANOS , César

1978 - Investigación del material arqueológico-musical - del M.N.A.A. Para la exposición "Música y Danza - en el Antiguo Perú", en el mismo Museo.

Investigación del material arqueológico-musical de los museos y colecciones de Lambayeque, Pacasmayo, Chepén, Trujillo, Ayacucho, Cusco. Programa Regional de Musicología, P. U. - UNESCO. Lima.

Investigación del material arqueológico-musical de algunos museos y colecciones de Quito y Otavalo, - Ecuador. Programa Regional de Musicología, PNUD - UNESCO. Lima.

Las flautas de Pan Prehispánicas y las antaras Nasca. Manuscrito. Lima.

1984 - Entrevista a la arqueóloga Isabel Flores sobre sus excavaciones en la huaca Pucllana.

## DAPOS DE LAS FIGURAS QUE ACOMPAÑAN AL TEXTO

## E C U A D O R

## Figura N°.

- 1-A Silbato con dos orificios digitales. Cerámica Guangala. MBC (1-43-70) El Hurón. Prov. Manabí.
- 1-B Ocarina con cuatro orificios digitales. Cerámica Guangala. MBC (G-25-36-70) Valdivia. Prov. El Guayas.
- 1-C Ocarina Guangala con cuatro orificios digitales. Cerámica Guangala. Jaboncillo MBC (G-6-18-74).
- 1-D Ocarina con cuatro orificios digitales. Cerámica Guangala. Prov. Manabí. MBC (1-3-72).
- 2-A Silbato doble con un aeroducto y cuatro orificios digitales. Cerámica. Bahía, Prov. Manabí. MBC (B/1-85-70).
- 2-B Silbato monofónico, con aeroducto. Cerámica. Bahía. Miguelillo, Prov. Manabí. MBC (B/8-4-77).
- 2-C Tambor. Botella escultórica de cerámica. Bahía. Manabí. MBC(B/152-47-66).
- 2-D Botella silbadora de doble cuerpo con una escultura antropomorfa tañendo una flauta de Pan. Bahía. (Porrás; 1980:151).
- 2-E "Botella silbato" (botella silbadora?). Bahía. (Porrás; 1980:151).
- 3-A Litófono (campana de piedra basalto). Bahía. Las Chacras, Manabí. MBC (B/6-52-60).
- 3-B Litófono (varilla de piedra basalto). Bahía. El Resbalón. MBC (B15-2-69)
- 4-A Trompetero. Escultura de cerámica. Jama-Coaque. La Balsita, Prov. Manabí. MBC (J/18-47-70)
- 4-B Antarista y vaso. Cerámica escultórica. Jama-Coaque. MBC (JC/17-47-70)

- 5           Antarista, tañendo antara en escalera convergente.  
Jama-Coaque (MCHAP; 1982:1)
- 6-A        Tambor-sonajero (?) de cerámica. Tolita. MBC (1043-  
2-60)
- 6-B        Tambor semiótico (?) de cerámica. Tolita. MBC (LT/  
74-16-69)
- 7-A        Silbato, sin aeroducto, con un orificio digital. Cerá-  
mica escultórica (lagenaria). Piartal (Carchi-Nariño),  
San Gabriel, Carchi. MVF (L-339)
- 7-B        Ocarina con tres orificios digitales. Dibujos incisos  
en alto relieve. Zoomorfo (lagarto?) sobre la escota-  
dura sifonal. Cerámica escultórica. Capuli. (Carchi-  
Nariño) MAVJ (s/n).
- 7-C        Silbato sin aeroducto, con dos orificios digitales.  
Cerámica escultórica. Piartal (Carchi-Nariño)MAJV(s/n).
- 7-D        Silbato, sin aeroducto, con un orificio digital. Cerá-  
mica escultórica. Piartal (Carchi-Nariño) MAVJ (s/n).
- 7-E        Silbato sin aeroducto, con dos orificios digitales.  
Dibujos incisos y escultura zoomorfa (mono?) sobre la  
escotadura sifonal. Piartal (Carchi-Nariño)MAJV (s/n).
- 8           Flauta de Pan con cuatro tubos. Piedra basalto. Carchi  
Prov. de Carchi. MBC (NC/11-11-67)
- 9-A        Flauta travesera con dos orificios digitales. Cerámica.  
Cuasmal. Canchaguano, San Gabriel. Carchi. MVF (A-343)
- 9-B        Flauta travesera con dos orificios digitales. Cerámica  
Tuncahuan. El Angel. Carchi. MVF (A-342)
- 9-C        Flauta travesera con dos orificios digitales. Cerámica.  
Cuasmal. Pimampiro, Ibarra. Prov. Imbabura. (Hda. la  
Mesa). MVF (A-350)
- 10-A       Silbato con dos orificios digitales. Escultura zoomorfa  
(perro?). Cerámica. Cuasmal o Tuza. MVF (A-413)
- 10-B       Silbato con dos orificios digitales. Escultura antro-  
pomorfa con atributos femeninos. Cerámica. Cuasmal.  
MVF (A-412)
- 10-C       Silbato con un orificio digital. Cerámica escultórica.  
Cuasmal. Rumichaca. MBC (C/11-99-70)

- 10-D Silbato con dos orificios digitales. Cerámica escultórica. Cuasmal. Carchi. MBC (C/2662-2-60-Chiles 1923)
- 10-E Silbato con un orificio digital. Caracol con cabeza antropomorfa al extremo de la escotadura sifonal. Cerámica. Cuasmal, Pimampiro Ibarra, Imbabura. MVF (A-411)
- 11-A Silbato con un orificio digital. Cerámica. Cuasmal o Tuza. Carchi. MAVJ (s/n)
- 11-B Silbato sin orificios digitales. Caracol de cerámica. Cuasmal o Tuza. (Capuli?) Carchi. MAVJ (s/n)
- 11-C Silbato con un orificio digital. Caracol con mono en la escotadura sifonal. Cerámica. Cuasmal. Pimampiro. Ibarra. Imbabura. MVF (A-414)
- 11-D Silbato con un orificio digital. Cerámica. Tuza (Carchi-Nariño). MAVJ (s/n)
- 11-E Silbato con un orificio digital. Cerámica escultórica. Tuza (Carchi-Nariño). MAVJ (s/n)
- 12-A Ocarina con cuatro orificios digitales. Cerámica. Tuncahuan. MBC (1-31-78)
- 12-B Trompeta. Cerámica escultórica; caracol. Tuncahuan. El Angel. Tulcan. Carchi. MBC (NC/3-58-76)
- 13-A Silbato con tres orificios digitales. Cerámica. Tal vez proceda del Angel (D'Harcourt 1925: Lam. XXIX-3,4). MAVJ (s/n)
- 13-B Silbato con cuatro orificios digitales. Cerámica. Tal vez proceda del Angel (D'Harcourt 1925: Lam. XXIX-3,4). MAVJ (s/n)
- 13-C Silbato con dos orificios digitales. Cerámica. Tal vez proceda del Angel, el Carchi. (D'Harcourt:1925 : Lam. XXIX-3,4). MAVJ (s/n)
- 14 Dardo Silbador de cobre. Puruha (?). MBC (90-4-60; 92-4-60)
- 15-A Dardo silbador de cobre. Tacalshapa. MBC (?)
- 15-B Sonaja. Cerámica escultórica zoomorfa. Tacalshapa. Ingapirca . MBC (Tsh/808-2-60)

## P E R U

- 16-A Silbatos monofónicos con aeroducto. De barro. Kotosh. Huánuco. (Izumi-Sono, 1963; Plate-155)
- 16-B Silbato sin aeroducto con un orificio digital, escultórico: figura antropomorfa. De barro. Kotosh. Huánuco. (Izumi-Sono, 1963; Plate 152)
- 16-C Silbato de hueso y quena de hueso con dos orificios digitales. Kotosh. Huánuco. (Izumi-Sono, 1963; Plate-163)
- 17-A Trompetista. Dibujo del bajo relieve de una loza de piedra de la Plaza Circular del Templo de Chavín de Huantar. Ancash. Dibujo de una fotografía del archivo de I.G. Lumbreras.
- 17-B Esquema conceptual del sistema hidráulico-sonoro del Templo de Chavín de Huantar. (L.G. Lumbreras; 1976:17)
- 17-C Plano del complejo arqueológico de Chavín de Huantar. (Acuña; 1948: C-1)
- 18-A Ocarina con cuatro orificios digitales. Figura antropomorfa. Cerámica. Cupismique. Alv. (222)
- 18-B Silbato sin aeroducto con dos orificios digitales. Cerámica escultórica: zoomorfa (llama?). Cupismique. Alv. (142).
- 18-C Silbato sin aeroducto con dos orificios digitales. Cerámica escultórica (fitomorfa?). Chavín (?) Valle Alto. Jequetepeque, probablemente Chungal. Rod. (s/n)
- 18-D Silbato con un aeroducto, una cámara y dos orificios digitales. Cerámica escultórica antropomorfa. Tenbladera. Alv. (81)
- 18-E Silbato bifónico con un aeroducto. Cerámica escultórica antropomorfa. Chavín (?). Valle Alto, Jequetepeque. Rod. (s/n)
- 18-F Silbato sin aeroducto, sin orificios digitales. De piedra. Chavín. MB (879)
- 19-A Botella silbadora de cerámica con dibujos geométricos incisos y cara escultórica zoomorfa. El silbato está insertado en un extremo del asa puente. Guañape. MB (5509)

- 19-B Botella silbadora. Silbato inserto en un extremo del asa puente. Cerámica escultórica. Guañape. MB (4004)
- 19-C Botella silbadora. Silbato inserto en un extremo del asa puente. Cerámica escultórica con una cara zoomorfa y dibujos incisos. Guañape. MB (5507)
- 19-D Sistema hidráulico sonoro de una botella silbadora modelo Guañape.
- 19-E Sonaja de cerámica. Cupismique. Alv. (61)
- 19-F Quena de hueso con tres orificios digitales. Extremo proximal con incisiones geométricas. Cupismique. Alv. (160)
- 20-A Flauta travesera de cerámica, con dos orificios digitales Salinar. Valle de Chicama. Cass (s/n)
- 20-B Silbato sin aeroducto, con dos orificios digitales. Cerámica escultórica zoomorfa. Salinar. Valle de Chicama. Alct. (s/n)
- 20-C Silbato con dos aeroductos y dos cámaras. Cerámica escultórica zoomorfa (lechuza?, loro?). Un silbato es la cabeza, el otro el cuerpo. Salinar. Cass. (s/n)
- 20-D Silbato sin aeroducto, con dos orificios digitales. Cerámica escultórica, forma lenticular. Salinar. Cass. (s/n)
- 20-E Silbato sin aeroducto, con dos orificios digitales. Cerámica escultórica (fitomorfa?) Salinar. Valle de Jequetepeque. Rod. (s/n)
- 20-F Trompeta rectilínea de cerámica. Salinar. Procede del Valle de Virú. Alv. (392)
- 21-A Dos trompetas y dos cuencos con trompetas. Cerámica Virú. Cass. (s/n)
- 21-B Trompetas de cerámica, de tres tramos rectilíneos. Virú. Cass. (s/n)
- 21-C Trompeta-vasija. Cerámica. Virú. Cass. (s/n)
- 21-D Trompeta caracol. Cerámica escultórica. Virú. Valle de Virú. Cass. (s/n)

- 21-E Silbato con aeroducto. Cerámica escultórica ornitomorfa. Virú. Cass. (s/n)
- 21-F Quenas de hueso (dos) unidas por un cordón, con cinco orificios digitales. Se observan otros orificios que probablemente estuvieron mal ubicados y por lo tanto fueron obturados. Obturación que se ha desprendido. Virú. (213 y 214) Alv.
- 21-G Sonaja de cerámica con seis orificios en cruz. Virú. Cass. (s/n)
- 21-H Quenista. Cátaro escultórico. Virú. MUT (U/6636)
- 21-I Trompeta curva, de cerámica. Virú. Cass. (s/n)
- 22-A Idiófonos de entrechoque de metal. Vicus. MB (7144)
- 22-B Templado de las membranas de un tambor Vicus. Dibujo.
- 22-C Tambor bicóncavo de cerámica con asa escultórica (felino) Vicus. MB (5574)
- 22-D Tambor bicóncavo, de cerámica. Vicus. MB (5548)
- 23-A Trompeta de metal Vicus con engrapes. Dibujo: corte longitudinal que muestra la envoltura para sellar las juntas.
- 23-B Trompeta caracol de cerámica (fragmentado el borde exterior). Vicus. M.N.A.A. (41445)
- 24-A,B,C,D,E Botellas silbadoras escultóricas de uno y doble cuerpo con acueducto. Vicus. A:MB/5251; B:MB/5014; C:MB/5048; D:MB/5053; E:MB/5049.
- 24-F Botellas silbadoras. Dibujo: corte longitudinal que muestra los sistemas hidráulico acústico de dos modelos de botellas Vicus. (Bolaños. 1985: 19;25)
- 25 Tañedor de flauta de Pan W, o antaras W, con tubos ordenados en doble escalera convergentes. Cerámica escultórica. Vicus. M.N.A.A.
- 26-A Plato-sonaja de cerámica con una escena coreográfica acompañada por instrumentistas. Mochica. Valle de Virú. Cass. (s/n)
- 26-B Plato-sonaja de cerámica. Mochica. Rod. (s/n)

- 26-C Vaso-sonaja. Cerámica escultórica: antropomorfa. Mochica. Rod. (s/n)
- 26-D Vaso-sonaja. Cerámica escultórica: antropomorfa. Mochica. MUT (2955)
- 26-E Vaso-sonaja. Cerámica escultórica: zoomorfa. Mochica. Alct. (s/n)
- 26-F,G,H,I,J Sonaja de vaso y mango. Cerámica escultórica antropomorfa y zoomorfa. Mochica. Alv. (52;296;100;164;51)
- 26-K Sonaja de vaso y mango. Cerámica escultórica (fitomorfa). Mochica. MUT (1492)
- 26-L Guerrero con Chalchalcha tañendo una quena. Escultura en cerámica. Mochica. M.N.A.A.
- 27-A,B,C,D Tamborileros. Cerámica escultórica Mochica. A:(MUT-7017); B:(M.N.A.A.); C:(M.N.A.A./1/2796); D (M.N.A.A.)
- 27-E Tamborilero. Cerámica escultórica zoomorfa. Mochica. Rod (s/n)
- 28-A Trompeta recta de cerámica. Pabellón escultórico (cabeza zoomorfa). Mochica. Santa Clara, Valle de Chicama. Alv. (263)
- 28-B Trompeta curva de cerámica. Pabellón escultórico (cara de felino). Mochica. Alct. (s/n)
- 28-C Trompeta curva de cerámica. Pabellón escultórico (cara de ofidio). Mochica. Alct. (s/n)
- 28-D Trompeta curva de cerámica. Mochica. Valle de Virú. Cass. (s/n)
- 28-E Trompeta curva de cerámica. Pabellón escultórico antropomorfo: prisionero. Mochica. Valle de Virú. Cass. (s/n)
- 28-F Trompeta curva de cerámica. Pabellón escultórico antropomorfo: guerrero, Mochica. Valle de Virú. Alv. (s/n)
- 28-G Trompeta recta de cerámica. Pabellón escultórico antropomorfo: instrumentista tocando antara con una prolongación que parece sostener un sonajero. Mochica. Moco-yope. Valle de Chicama. Alv. (246)

- 28-H a) Trompetas rectas de cerámica. Mochica. Alv. (274)  
b) Trompeta recta de cerámica. Vicus (probablemente) Alv. (50)
- 28-I Trompeta caracol de cerámica. Mochica. Alct. (s/n)
- 29-A Silbato con aeroducto. Cerámica escultórica antropomorfa: trompetista. Mochica. Alv. 170.
- 29-B Detalle del silbato 29-A
- 29-C Silbato con aeroducto. Cerámica escultórica zooantropomorfa (lechuza): instrumentista con trompeta de caracol. Mochica. Alct. (s/n)
- 29-D Silbato con aeroducto. Cerámica escultórica antropomorfa: guerrero con porra y chalchalcha. Mochica. Alct (s/n)
- 29-E,F Silbatos con aeroducto. Cerámica escultórica antropomorfa. Mochica. Alct. (s/n)
- 29-G,H,I,J Silbatos monofónicos sin aeroducto. Cerámica escultórica zoomorfa. Mochica. G (Alct. s/n); H (MUT5838); I (Cass. s/n); J (MUT 4912)
- 29-K Silbatos con aeroducto, monofónicos. Cerámica escultórica. L: Mochica. (MUT 2584)
- 29-L Silbato con un aeroducto y doble cámara. Cerámica escultórica serpentiforme con dos pajaritos que albergan cada uno, una cámara. Mochica. Alv. (338)
- 29-M Silbato con un aeroducto y doble cámara. Cerámica escultórica. Mochica. Ascope. Alv. (27)
- 30 Dos botellas silbadoras de doble cuerpo. Cerámica. Mochica. MB/ 972 y MNAA 1/2932
- 31-A Quenista. Cerámica. Mochica. MUT/3975.
- 31-B Danza acompañada por quenistas. Reproducción de un dibujo de una botella Mochica.
- 32-A Antara de seis tubos fusiformes. Perfil plantiforme. Mochica. Valle de Virú. Cass. (s/n)
- 32-B Tres antaras, tal vez complementarias de seis tubos fusiformes, perfil plantiforme. Probablemente Mochica, seguramente Salinar (según el coleccionista). Proceden del Valle de Virú. Alv. (152, s/n, s/n)

- 32-C Antara de tubos cilíndricos, de cerámica. Se desconoce el orden de ellos, tampoco de cuantos tubos consta, por sufrir fractura y deficiente reparación. Mochica. Santa Clara. Valle de Chicama. Alv. (228)
- 33 Antaras complementarias ejecutadas por instrumentistas cadavéricos y otros personajes en actitud de danzar. Detalle de una botella de cerámica Mochica. Cass.(s/n)
- 34-A Instrumentista tañendo una antara con sonajero (?). Detalle del pabellón de una trompeta mochica. Alv(246)
- 34-B Antaristas tañendo antaras complementarias en conjunto con trompetistas. Dibujo tomado de un ceramio Mochica.
- 35-A Trompetita de cobre. Lambayeque. Batán Grande. Alv. (279)
- 35-B Silbato con aeroducto, monofónico. Cerámica escultórica antropomorfa. Lambayeque. Alv. (30)
- 35-C Botella silbadora de cuatro cuerpos con escultura antropomorfa, tocando un silbato. El silbato de la botella se ubica en un extremo del asa puente. Lambayeque. Rod. (s/n)
- 35-D Botella silbadora de cuatro cuerpos con una escultura antropomorfa tocando quena. El silbato de la botella se encuentra a un extremo del asa puente. Cerámica Lambayeque. Rod. (s/n)
- 35-E Botella silbadora de dos cuerpos, con una escultura antropomorfa tocando quena. El silbato de la botella se ubica en un extremo del asa puente. Lambayeque. Rod. (s/n)
- 35-F Detalle de la botella anterior.
- 35-G Botella silbadora de dos cuerpos, una escultura zoomorfa (cuadrúpedo) sobre uno de los golletes. El silbato de la botella se ubica en el cuerpo del animal. Lambayeque. MB (1867)
- 35-H Botella silbadora de dos cuerpos. Uno de estos es una figura zoomorfa (mono?) y sobre ella un pajarito donde se ubica el silbato de la botella. No tiene asa puente. Lambayeque. MB 5490
- 36-A Sonaja de vaso y mango. Cerámica escultórica: rostro antropomorfo. Chimú. Rod. (s/n)

- 36-B Sonaja de vaso y mango. Cerámica. Chimú. Rod.(s/n)
- 36-C,D Sonajas de vaso, sin mango. Cerámica escultórica: figuras antropomorfas. Chimú. MB (1564); MB (1559)
- 36-E Vaso-sonaja. Choclo en altorrelieve. Cerámica Chimú. MUT (3752)
- 36-F Bastón de ritmo, de madera. Chimú. MUT (76)
- 36-G Sonajas con cascabel de metal. Artefacto que debió sujetársele a una vara tal vez de madera para que oficiase de bastón de ritmo. Chimú. MUT (729;730;731)
- 36-H Grifa, sonajero y punzón de cobre. Chimú. MB (7060 y 7063)
- 37 Botella escultórica de cerámica con tamborilero. Chimú MB (977)
- 38-A Botella silbadora de cerámica de dos cuerpos. Uno tiene una escultura antropomorfa sentada; y el otro presenta una escena de danza en alto relieve. Cerámica. Chimú. MUT/3026
- 38-B Detalle de la botella anterior (escena de danza) MUT (3026)
- 38-C Botella silbadora de cerámica, de dos cuerpos sobre uno de los golletes una cabeza escultórica de ave, que disimula el silbato. Chimú. MB (1081)
- 38-D Botella silbadora de cerámica de dos cuerpos. Sobre uno de ellos una cabeza escultórica de un ave (loro?) que oficia de cámara donde se aloja el silbato. Chimú. MB (1234)
- 38-E Botella silbadora de cerámica con dos cuerpos. Uno de ellos un vaso, el otro un ave (loro?) cuya cabeza escultórica oficia de cámara donde se aloja el silbato. Chimú. MUT (1422)
- 38-F Botella silbadora de cerámica con dos cuerpos. Uno de ellos un vaso, el otro, un ave (guanay?) cuya cabeza escultórica oficia de cámara donde se aloja el silbato. Chimú. MUT (1204)
- 38-G Botella silbadora de cerámica con dos cuerpos. Uno de ellos con la escultura de un sapo, y sobre él, un perro. Chimú. MB (4983)

- 39 Ejecutante de flauta travesera. Cerámica escultórica. Chimú. MUT (3509)
- 40 Ejecutantes de antaras complementarias. Detalle de una botella de cerámica. Chimú. MUNMS
- 41 Quenista. Botella de cerámica. Chimú. MB(920)
- 42-A Tambor de cerámica bicóncavo. Tablada de Lurín. MAUC (Tab/05688). Foto: M.E. Codinha
- 42-B Tambor de cerámica bicóncavo. Tablada de Lurín. MAUC (Tab). Foto: M.E. Codinha
- 42-C Tambor de cerámica bicóncavo. Tablada de Lurín. MAUC (Tab/0644) Foto: M.E. Codinha
- 42-D Antara de ocho tubos. Cerámica. MAUC. Tab/0234. Tablada de Lurín.
- 42-E Antara de cuatro tubos. Cerámica. MAUC. Tab/01182. Tablada de Lurín.
- 42-F Antara de ocho tubos. Cerámica. MAUC. Tab/00233. Tablada de Lurín.
- 42-G Antara de cuatro tubos. Cerámica. MAUC. Tab/01761. Tablada de Lurín.
- 43-A, B, C Antaras de Cajamarquilla de ocho y cuatro tubos de cerámica. (D'Harcourt; 1925: Lam.XIX-1,2,5)
- 44 Antara de siete tubos. Cerámica. Casma. Sechín. MSS (1.16/010)
- 45-A Tamborilero. Botella de cerámica. Chancay. MNAA.
- 45-B Sonaja. Cerámica. Chancay. MNAA.
- 46 Antara de seis tubos con resonadores. Caña. Chancay. U.S. (s/n)
- 47 Antera de seis tubos con reguladores para afinarlas. Chancay. U.S. (s/n)
- 48-A Quenista de pie. Cerámica. Chancay. MNAA.
- 48-B Quenista. Cerámica. Chancay. MNAA.
- 48-C Quenista. Cerámica. Chancay. U.S. s/n

- 49-A Quena con siete orificios digitales. Caña. Lauri. Chancay 1980. MNAA.
- 49-B Estructura de la quena 49-A. Dibujo.
- 50-A Quenas con cuatro y cinco orificios digitales. Hueso. Chancay. U.S. s/n.
- 50-B Quena con siete orificios digitales. Caña. Chancay. U.S. s/n.
- 50-C Flauta travesera con dos orificios digitales. Caña. Chancay. U.S. s/n.
- 51-A Quenas con cuatro orificios digitales. Hueso. Paracas. MNAA . 12/8192 y 12/8193.
- 51-B Antara de ocho tubos. Hueso de pelícano. Paracas. Alv/222.
- 51-C Silbato sin aeroducto con un orificio digital. Cerámica. Paracas. MNAA.
- 51-D Botella silbadora de cerámica. Ocucaje (2) modelo Guañape. Dibujo. (Pezzia; 1968: 132)
- 52-A Estructura interna de un tambor (timbal) de cerámica Nasca. Dibujo (Bolaños ; 1985:26).
- 52-B Tambor de cerámica Nasca. MNAA. 3/6683.
- 52-C Tambor de cerámica Nasca. MNAA.
- 52-D Tamborileros. Iconografía de un tambor de cerámica. Nasca. MSM/2835.
- 53-A Antara de trece tubos con resonadores. Caña. Chíncha. MNAA. MO/4652.
- 53-B Antaras de seis tubos con resonadores. Cerámica. Chíncha. MNAA.
- 53-C Quena con seis orificios digitales. Cerámica. Chíncha. MNAA. 7606.
- 54 Morfología de los tubos de cerámica de las antaras de Paracas y Nasca. Dibujo.
- 55-A Antara de cuatro tubos. Modelo Paracas. Cerámica Paracas. MNAA. 71

- 55-B Antara de cinco tubos. Modelo Paracas. Cerámica. Paracas Caverna. Wari Kayán. (Tello-Mejía; 1979:308) MNAA. 12/7009.
- 55-C Antara de siete tubos. Modelo Paracas Nascoide. Cerámica. Paracas.
- 55-D Antara de cerámica de diez tubos. Modelo Paracas Nascoide. Cerámica Nasca. MSM. 1.15826.
- 55-E Antara de cinco tubos. Modelo Paracas Nascoide. Cerámica. Nasca. MNAA. 3/6783.
- 56-A Antara de siete tubos, modelo Paracas Nascoide. Cerámica. Nasca. MNAA. 1/1738.
- 56-B Antara de siete tubos, modelo Paracas nascoide. Cerámica. Nasca. RBP. 42-INC-80.
- 56-C Antara de cinco tubos, modelo Paracas Nascoide. Cerámica. Nasca. MNAA. 3/6763.
- 56-D Antara de diez tubos, modelo Paracas Nascoide. Cerámica. Nasca. MNAA. 3/6784.
- 57 Rito funerario con antaristas. Cerámica escultórica. Nasca. Reproducción (Music in visual Arts; 1973:16)
- 58-A Trompeta. Cerámica. Nasca. MNAA.
- 58-B Silbato bifónico estridente con aeroducto. Cerámica. Nasca. MNAA. 3/6945.
- 58-C Silbato bifónico estridente con aeroducto. Cerámica. Nasca. MNAA. 3/6909.
- 59-A Cuenco-sonaja. <sup>Trípode.</sup> Wari. Costa Norte. MUT (6790).
- 59-B Trompeta-vasija. Tal vez trompeta hidráulica. Wari, Costa norte. MUT (5258).
- 59-C Antarista. Cerámica escultórica. Wari, costa norte. MUT (8010).
- 59-D Antarista. Cerámica escultórica. Wari, Huaca Moro. Costa Norte. Rod. (s/n)
- 60-A Músicos e instrumentos en textiles Wari. (Pollar;1979)
- 60-B Tambor de dos membranas. Caja de varillas de madera. Totalmente forrado en cuero. Wari. MNAA.

- 61 Ocarina con cuatro orificios digitales. Cerámica, Huarpa. Conchopata. MA (505)
- 62-A Vaso sonaja. Cerámica. Wari. Morado Chayuc. Morado s/n.
- 62-B Silbato sin aeroducto sin orificios digitales. Cerámica. Wari. Morado Chayuc. Morado (1559)
- 62-C,D,E Silbatos sin aeroducto, sin orificios digitales. Wari. Morado Chayuc. Morado C:(6786); D: (6784); E:(6774)
- 62-F Silbato de botella silbadora de cerámica modelo Mochica. Se observa el orificio del aeroducto en el fragmento de la botella; donde se encuentra adherido el silbato. Es probable que esta pieza acústica pertenezca a una botella silbadora Mochica, ya que este sistema es ajeno a la zona. Procede de Morado. Chayuc. Morado, Ayacucho (4527)
- 63-A Silbato bifónico, sin aeroducto sin orificios digitales. Cerámica estilo Okros. Procedencia Conchopata. UH(187)
- 63-B Silbato sin aeroducto, sin orificios digitales. Cerámica estilo Arqalla, Hda. Chapi. MA (184)
- 64-A Trompeta de cerámica. Pukara. MNAA.
- 64-B Trompeta de cerámica. Le falta la sección del extremo proximal. Chiripa. Procede de Copacabana. Bolivia. MIDA (922/891)
- 65-A Dibujo de una parte del bajo relieve de la Puerta del Sol, obsérvese los dos trompetistas que escoltan, uno en cada extremo los símbolos del friso. (Posnansky; 1945: II,fig. 5)
- 65-B Dibujo de uno de los trompetistas de la Portada del Sol.
- 66 Dibujo de Guaman Poma de Ayala que describe gráficamente el canto y baile del Inca llamado Uaricza Araui, que se efectuaba dialogando con los balidos de una llama colorada y acompañados por el canto de las coyas y ñustas.
- 67-A,B,C,D Instrumentos y vestidos típicos de las fiestas de los pueblos del Tahuantinsuyo, según Guamán Poma.
- 68-A Vaso sonaja de cerámica. Inca. Procede de Machupicchu. MM (MP-N9-E2-11-B)

- 68-B Muelas y dientes humanos encontrados en Sacsahuaman. Debió pertenecer a uno o varios collares. Inca (?) MIDA (1/985)
- 69 Ocasiones en que emplearon el tambor los incas y los pueblos del Tahuantinsuyo según Guamán Poma.
- 70-A Silbato cilíndrico sin aeroducto con dos orificios digitales en los extremos. De metal. Sobre el cuerpo del silbato una escultura zoomorfa. Inca. MIDA (407)
- 70-B Silbato con doble cámara sin aeroducto. Una cámara abierta y la otra cerrada en sus extremos distales. Construido en una semilla de un fruto tal vez tropical. Inca (?) MIDA (557)
- 70-C Silbato monofónico. Cerámica escultórica antropomorfa. INCA. MIDA (2045)
- 71-A Silbato bifónico, sin aeroducto con un orificio digital fabricado en piedra. Inca. Abancay, Apurímac. MIDA. (49/1447)
- 71-B Silbato monofónico sin aeroducto. De cerámica. Inca. Vilcashuaman. MA (99)
- 71-C Silbato sin aeroducto con dos orificios digitales. Cerámica Inca. Acomayo. MIDA (30/1110)
- 71-D Silbato sin aeroducto sin orificios digitales. De cerámica. Inca. Sacsahuaman. MIDA (1/18)
- 71-E Silbato sin aeroducto, sin orificios digitales. Cerámica escultórica zoomorfa; cabeza de llama (?). Inca. Sacsahuaman. MIDA (1/425)
- 72 Quena. Fragmento del extremo distal. De hueso. Inca (?). Sacsahuaman. MIDA (1/148)
- 73-A Vaso sonaja con alto relieve. De cerámica. Inca. Pacatmanú. Rod. (s/n)
- 73-B Botella silbadora. De un cuerpo. Sobre el asa la escultura de un ave (pajarito?). Inca. Costa Norte. MB (862)
- 73-C Botella con dos cuerpos y asa puente. Sobre uno de los cuerpos una escultura antropomorfa sostiene un caracol que parece usarlo para beber, no para soplarlo como trompeta ya que ésta se tañe por el ápice. Existe aquí un error del escultor o es otra forma de utilizar los caracoles. Inca. Pacatmanú. Rod. (s/n)

MUSEOS Y COLECCIONES A LAS QUE PERTENECEN LAS FIBZAS

MBC	Museo del Banco Central. Quito, Ecuador.
MAVJ	Museo Vasquez Fuller. Otavalo, Ecuador.
Alv.	Colección Teófilo Alarez. Trujillo, Perú.
Rod.	Colección Oscar Rodríguez Razzetto. Pacasmayo, Perú.
MB	Museo de Brunnig. Lambayeque, Perú.
Cass.	Colección Cassinelli. Trujillo, Perú.
Alct.	Colección José M. Alcántara. Trujillo, Perú.
MUT	Museo de la Universidad de Trujillo. Trujillo, Perú.
MAUC	Museo del Departamento de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
MSS	Museo de sitio de Sechín. Casma, Perú.
MA	Museo Histórico Regional de Ayacucho. Ayacucho, Perú.
Morado	Museo de sitio de Wari, zona Morado Chayuc. Excavaciones efectuadas por Isabel. Ayacucho, Perú.
UH	Museo Laboratorio de Arqueología de la Universidad de Huamanga. Ayacucho, Perú.
MI DA	Museo del Instituto Arqueológico del Cusco. Cusco, Perú.
MN	Museo de Machupicchu. Cusco, Perú.
MNAA	Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima, Perú.
US	Colección Ulriche Solari
MSM	Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
RBP	Colección Raúl Barandiarán Pagador.

Fotografías: César Bolaños si no se indica autor.

## I N D I C E

Prefacio	1
<u>Capítulo I</u>	
1.0 Aspectos teóricos	4
1.1 Marco teórico	
1.1.1 Musicología histórica y etnomusicología	5
1.1.2 Qué es y para qué debería servir la musicología	7
1.1.3 Qué es la arqueomusicología	12
1.1.4 La historia de la música: historia de la humanidad.	13
1.2 Marco metodológico	19
1.3 Métodos	25
1.3.1 Generalidades	26
1.3.2 Clasificaciones	27
1.3.2.1 Clasificación de los instrumentos musicales según el uso social	28
1.3.2.2 Clasificación geográfico-cultural de los instrumentos musicales y sonoros, según sus perfiles y estructuras	28
1.4 Técnica	
<u>Capítulo II</u>	
2.0 Fuentes arqueológicas: Instrumentos musicales de Ecuador y Perú	34
2.1 Instrumentos musicales arqueológicos de Ecuador	39
2.1.1 Instrumentos musicales del periodo de Desarrollo Regional.	
2.1.1.1 Guangala	
2.1.1.2 Bahía	40
2.1.1.3 Jama Coaque	42
2.1.1.4 Tolita	43
2.1.2 Instrumentos musicales del periodo de Desarrollo Regional de la Sierra Norte	44
2.1.3 Instrumentos musicales del periodo de Integración en la Sierra	
2.1.3.1 Cultura Cuasmal o Tuza	45
2.1.3.2 Cultura Purhua	47
2.1.3.3 Cultura Tacalshapa	
2.2 Instrumentos musicales arqueológicos del Perú	51
2.2.1 Instrumentos de la costa y sierra norte	
2.2.1.1 Kotosh	
2.2.1.2 Chavín	52
2.2.1.2.1 Chavín: sus instrumentos musicales	
2.2.1.3 Los instrumentos musicales de algunas culturas contemporáneas a Chavín	55
2.2.1.4 Valle de Virú	58
2.2.1.5 Vicús	

2.2.1.6 Mochicas	60
2.2.1.7 Lambayeque	69
2.2.1.8 Chimú	
2.2.2 Instrumentos de la Costa Central	72
2.2.3 Instrumentos de la Costa Sur: Paracas, Wasca, Chíncha	76
2.2.4 Instrumentos de la Sierra Central	
2.2.4.1 Wari	
2.2.5 Instrumentos de la Sierra Sur	82
2.2.5.1 Pukara, Tiahuanaco	
 <u>Capítulo III</u>	
3.0 Fuentes históricas y arqueológicas: Los Incas	86
3.1 Algunas costumbres musicales Incas	
3.2 Algunas costumbres musicales de los pueblos de Tahuantinsuyo	93
3.2.1 Los instrumentos musicales Incas y del Ta- huantinsuyo	97
 <u>Capítulo IV</u>	
4.0 Arqueomusicología e historia: lo que nos enseña la arqueomusicología y la historia	103
 <u>Capítulo V</u>	
5.0 Conclusiones	
 Bibliografía	 109
 Datos de las figuras que acompañan al texto	 117