

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

EL SIKU BIPOLAR ALTIPLANICO
Estudio de los Conjuntos Orquestales
de Sikus Bipolares del
Altiplano Peruano

TESIS PARA OPTAR EL TITULO PROFESIONAL
DE MUSICOLOGO

PRESENTADA POR:

AMERICO ROBERTO VALENCIA CHAGON

LIMA - PERU

1983

"AÑO DEL RECONOCIMIENTO DEL NACIMIENTO DEL LEGENDARIO GARCÓN DONIVAR"

OFICIO N° 1803 -DAAL-INC-83

26 OCT 1983
LIMAYINTE NACIONAL DE CULTURA
SECRETARIA NACIONAL DE MUSICA
2 NOV 1983 - 259
LIMA - PERU

Con fecha 24 de octubre de 1983, se ha expedido la Resolución Directoral N° 0677 del Instituto Nacional de Cultura, cuyo tenor es el siguiente:

"Visto el Oficio N°394-DFA-INC-83, del Director en Formación en Arte por el cual solicita se autorice al señor AMERICO ROBERTO VALENCIA CHACÓN, egresado de la Escuela Nacional de Música para que rinda examen de Grado para optar el Título de MUSICOLOGO.

CONSIDERANDO: Que en los certificados que se adjuntan expedidos por la Secretaría General de la Escuela Nacional de Música, consta que el recurrente ha cumplido satisfactoriamente con el plan de estudios de la especialidad vigente en 1975 de la Escuela Nacional de Música; Que en el Informe emitido por la Jefatura de Estudios de la Escuela Nacional de Música, hace constar que el recurrente se encuentra expedito para rendir el Examen de Grado;

Que por R.D. N°0632-INC-83 del 7.10.83 el recurrente esta comprendido dentro de los alcances de la R.M. N°4407-76-ED por ser alumno ingresante de 1975; De conformidad con el D.S. N°030-82-ED;

SE RESUELVE: Artículo Único.- Autorizar al señor AMERICO ROBERTO VALENCIA CHACÓN, egresado de la Escuela Nacional de Música para que rinda el Examen de Grado para optar el Título de MUSICOLOGO. REGISTRESE Y COMUNIQUESE.

(Fdo.) Dr. JOSE ANTONIO DEL BUSTO DUTHURBURU, Director General del Instituto Nacional de Cultura".

Lo que transcribo a usted para su conocimiento y fines pertinentes.

Atentamente,



[Handwritten signature]
GASTON HUARDON ESPARZA

DAAL-GCE
maiz *

Para la Jefatura de
a Secretaria General



CESAR BEDOYA VERA
Encargado de la Dirección
de la Escuela Nacional de Música



EL SIKU BIPOLAR ALTIPLANICO

Estudio de los Conjuntos Orquestales de Sikus Bipolares
del Altiplano Peruano

Américo Valencia Chacón



a los SIKURIS,
creadores anónimos

a Ezequiel Urbiola,
el indio socialista

a ROBERTO VALENCIA MELGAR,
padre y maestro

INDICE
INDICE

INTRODUCCION	3
<u>Primera Parte:</u> La Flauta de Pan Altiplánica	
I GENERALIDADES DE LA FLAUTA DE PAN	13
II CLASIFICACION DE LA FLAUTA DE PAN	22
Propuesta de clasificación de la flauta de pan peruana	24
Arbol Organológico	26
Conceptos y terminología usada en la confección del árbol organológico	28
III ACUSTICA DE LA FLAUTA DE PAN	30
Breve introducción a la acústica de los tubos resonantes	30
Análisis del fenómeno acústico en un tubo resonante	32
Acústica de los tubos principales	33
Acústica de los resonadores	36
IV CARACTERISTICAS GENERALES DEL SIKU ALTIPLANICO	40
Clasificación de la flauta de pan altiplánica .	40
Nombres	40
Descripción	41
La forma opcional del siku altiplánico: el tabia siku o "siku rectangular"	43
Uso colectivo del siku altiplánico	44
Grupos de sikus:	45
Escala conformada	46
Afinación y tesituras	49

	Dimensiones de los sikus	50
V	LA TECNICA DEL SIKU ALTIPLANICO: EL DIALOGO MUSICAL	63
	El Diálogo Musical	63
	El siku bipolar	63
	Notación musical	67
	Técnicas similares	71
VI	EL SIKU BIPOLAR EN EL ANTIGUO PERU	74
	La Cultura Moche	74
	La Cultura Nazca	78
	El Imperio Incaico	94
<u>Segunda Parte:</u>		
Los Conjuntos Orquestales de sikus del Altiplano Peruano		
VII	EL AREA DE ESTUDIO	97
	El Altiplano del Collao	97
	División por zonas del área de estudio y recopilación	105
VIII	LOS SIKURIS DE LA ISLA DE TAQUILE	112
	La Isla de Taquile	112
	Los sikuris de Taquile	118
	Instrumentos musicales	118
	Coreografía	120
	Vestimenta	123
	Clasificación de la flauta de pan de Taquile	125

Nombres	125
Descripción	125
Grupos de sikus	127
El siku bipolar de Taquile	129
Afinación	133
Tesituras	134
Dimensiones	136
CARACTERISTICAS DE LA MUSICA DE TAQUILE	140
Escalas utilizadas	140
Estructuras características básicas	140
Géneros musicales	143
Forma musical	143
IX LOS AYARACHIS DE PARATIA	147
Generalidades	147
Los conjuntos de ayarachis	153
Instrumentos musicales	153
Coreografía	154
Vestimenta	157
ESTUDIO DE LA ONQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS AYARACHIS DE PARATIA	159
Clasificación de la flauta de pan de ayarachí	159
Nombres	159
Descripción	159
Grupos de phukos	161
El siku bipolar de los ayarachis	162
Afinación	166
Tesitura	166
Dimensiones	168

	CARACTERISTICAS DE LA MUSICA DE LOS AYAPACHIS DE PARATIA	169
X	LOS CHIRIGUANOS DE HUANCANE	171
	Los Chiriguanoes	171
	La danza de los chiriguanoes	174
	Instrumentos musicales	174
	Coreografía	175
	Vestimenta	177
	ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS CHIRIGUANOS DE HUANCANE	179
	Clasificación de la flauta de pan chiriguana .	179
	Nombres	179
	Descripción	179
	Grupos de sikus	181
	El siku bipolar chiriguano	182
	Afinación	186
	Tesitura	187
	Dimensiones de los sikus	189
	CARACTERISTICAS DE LA MUSICA DE LOS CHIRIGUANOS	191
	Escala utilizada	195
	Estructuras características básicas	198
XI	LOS SIKURIS	
	Instrumentos Musicales	205
	Coreografía	207
	Vestimenta	211
	ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS SIKURIS	214

	Clasificación de la flauta de pan de sikuri	214
	Nombres	214
	Descripción	214
	Grupos de sikus	216
	El siku bipolar de sikuri	223
	Afinación	227
	Tesituras	229
	Dimensiones de los sikus	229
XII	LOS PUSAMORENOS	233
	Los pusamorenos en la ciudad de Puno	237
	Instrumentos musicales	241
	Coreografía	243
	Vestimenta	247
	ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS PUSAMORENOS	250
	Clasificación de la flauta de pan de pusamorenno	250
	Nombres	250
	Descripción	250
	Grupos de sikus	253
	El siku bipolar de pusamorenno	254
	Afinación	257
	Tesituras	259
	Dimensiones de los sikus	259
XIII	CARACTERISTICAS DEL GENERO SIKURI Y RECOPIACION	262
	Escalas	262



Estructuras características básicas	263
Recopilación	265
Relación de las recopilaciones presentadas ...	265
REFERENCIAS	316

INTRODUCCION

En América existe una gran variedad de instrumentos musicales autóctonos. Junto a la conocida quena están presentes, entre otros, instrumentos nativos tales como los diversos tipos de flautas de pan, el pinkillo, el erke, la ocarina, el pututo, etc.; los cuales han conservado hasta el presente su concepción y técnica remota, y son interpretados en las manifestaciones de jolgorio y pasaje de nuestros pueblos, sea en las alejadas comunidades y ayllus campesinos, sea en los pueblos mestizos más cercanos al mundo externo y, aún, ultimamente, en la vorágine de las urbes y metrópolis modernas.

Entre estos instrumentos musicales destaca nítidamente, la FLAUTA DE PAN ALTIPLANICA, el siku o zampoña de uso colectivo que, a nuestro juicio, conlleva artes y posibilidades extraordinarias.

El siku o zampoña tiene su asiento en la actualidad en el Altiplano del Collao, conocida fuente de un riquísimo y variado patrimonio de música y danzas autóctonas. El siku es utilizado en el Collao de modo colectivo por diversos conjuntos como son: los sikuris, punamorenos, chiriguano y ayarachi. Los cuales constituyen verdaderos conjuntos orquestales compuestos por varios grupos o tamaños de sikus que tienen sus propias características, pero que, en general, también por parejas, en forma complementaria, los sikus.

El siku altiplánico actual es, pues, un instrumento grupal, colectivo por excelencia. Tuvo, además, en el pasado una gran preeminencia sobre los demás instrumentos autóctonos y un carácter litúrgico y mágico aún en las remotas culturas pre incas. Estos dos méritos bastarían para que el siku deba ser considerado el instrumento musical donde se manifiesta lo más profundo del espíritu de las culturas autóctonas, su concepción netamente colectiva -

contrapuesta al individualismo de la cultura occidental - cristiana. Pero, hay todavía en los sikus una característica muy importante que los signa como los instrumentos - autóctonos más representativos; cual es, su naturaleza - DUAL. Nuestras culturas aborígenes apreciaron la dualidad del mundo y, al parecer, la representaron musicalmente mediante la técnica interpretativa del siku; por lo cual, la melodía interpretada se "confecciona" mediante el "diálogo" de dos instrumentos complementarios bipolares y, desde luego, dos instrumentistas, en vez de uno. Peculiar técnica que hemos denominado DIALOGO MUSICAL, y que, como demostraremos, fue conocida ya en la cultura Moche a inicios de nuestra era. La técnica del Diálogo Musical abre posibilidades insospechadas no explotadas aún en el campo musical. Por lo que sin lugar a dudas, esta técnica constituye uno de los aportes mas sustanciales a la cultura universal de nuestras culturas autóctonas, y deber ser, incluida en la relación de aportes del Perú Antiguo que el ilustre historiador Dr. Luis E. Valcárcel enumera en su obra "Historia del Perú Antiguo" (1). Creemos, además, que el Diálogo Musical puede constituir la base por donde enrumbe la música instrumental altiplánica del futuro.

Por otro lado, los sikus altiplánicos no sólo son importantes por su historia y su presente dual y colectivo;

(1) El Dr. Valcárcel menciona los siguientes aportes del Perú Antiguo a la Cultura Universal: domesticación de plantas (papa, algodón, cabuya, añil, frijol, pallar, maní, quinua, cañigua, etc.); la técnica de deshidratación de la papa, oca y carne; domesticación de auquénidos; orfebrería; planificación social; "el arte peruano pre colombino ha inspirado a los grandes artista-pintores, escultores de este siglo, Picasso, Miro, tantos otros. Las telas pintadas revelan un verdadero arte pictórico, que en estos días resultan de una sorprendente modernidad. No queda duda alguna que en el antecedente del cubismo está en los tapices tiahuanacoides desterrados en Nazca." (1978: Tomo I, 97-102).

es necesario también destacar su carácter rebelde e insurgente. Cualquiera que escuche los sonos tañidos en las cañas sikurianas, opinará que los sikus son instrumentos que invitan a la insurrección, su música colectiva es capaz de interpretar los sentimientos de liberación y signos de la época actual.

Además, la música interpretada en los sikus; es decir, el género musical SIKURI, el huayño campesino altiplánico creado en su mayoría anónima y colectivamente, es uno de los pilares, junto a los kajelos campesinos, en que se basa la música mestiza urbana puneña actual.

Sin embargo, los tocadores primigenios de sikus se extinguen con la inexorable marcha del tiempo y la historia, ahora más que nunca por los cambios y penetración cultural externa; y con ellos se pierde también la sabiduría de estas primitivas y creadoras orquestas. Sólo van quedando sus derivados mestizos; los cuales tienden a simplificar la riqueza armónica y tímbrica de los sikus, degradando lo alcanzado por nuestras culturas autóctonas en materia de música instrumental polifónica.

Por otro lado, aunque en estos últimos años ha surgido el interés por las expresiones folklóricas en general, poniéndose hasta de "moda" en algunos medios y círculos de clase media urbanos de la capital y provincias. Y a pesar del gran interés que despierta la música andina en el extranjero, habiendo el siku altiplánico empezado a conocerse en latitudes lejanas, cruzando aún, continentes. Sin embargo, los que hemos sido testigos de los acontecimientos del desarrollo de la música popular peruana en la última década; hemos comprobado con no poca preocupación, que esta expansión del siku ha sido y está siendo llevada a cabo, en su gran mayoría, por elementos y agrupaciones ajenas a la cultura altiplánica: personajes snobs de la cultura dominante; extranjeros, algunos de buena voluntad; grupos de "peña" constituidos a la manera de cuartetos o quintetos bolivianos, argentinos o chilenos y hasta agrupaciones que dicen buscar el desarrollo de la música puneña.

ra y/o popular peruana y latinoamericana. Los mismos que, por desconocimiento -grave en los grupos culturales-, afanas comerciales y turfaticos, lucro y/o preocupaciones de índoles extramusical, vienen distorsionando en mayor o menor medida, el uso del SIKU BIPOLAR COLECTIVO, trocando -su técnica intrínseca del Diálogo Musical y la naturaleza colectiva y orquestal de su música, en pobre técnica individual. Se presenta al siku y se la difunde en una versión deformada, castrando su potencialidad colectiva y creadora.

Es así como los que nacimos a orillas del Titicaca - en el límite de Lupacas y Collas y que en nuestra sangre mestiza existen genes aymaras y quechuas; los que de niños escuchamos por doquier el "tum tum" de los bombos sikurianos, anunciando en los cerros las fiestas, llamando a sus tropas a danzar y tocar; los que seguimos a los sikuris en sus correrías por el pueblo y día a día en los caminos, imitando sus danzas en los juegos; en fin, los que amamos a nuestro pueblo con ternura y a su cultura; - los que, además por diversas circunstancias, nos fue permitido aprender del arte y ciencia modernos, no podíamos permanecer indiferentes ante las simplificaciones y tergiversaciones anotadas que hacen que se desconozca la verdadera dimensión del siku bipolar milenario y colectivo.

Esta inquietud y la voluntad de contribuir en algo con el conocimiento y desarrollo de nuestros auténticos valores ancestrales, nos decidieron a realizar paciente-mente y con el mayor rigor científico posible, la investigación en torno al siku altiplánico, cuyos resultados parciales son materia de la presente obra.

De manera que, como ya lo manifestamos, el estudio - al que estamos abocados se refiere a la investigación organológica y acústica del siku y al análisis estructural y estilístico de los diversos conjuntos nativos del altiplano del Collao y otras regiones, que hacen uso de este instrumento de manera orquestal. Se refiere también, a la recopilación y análisis de la música y al acopio de da

tos de orden antropológico, lingüístico, arqueológico, histórico, etc. que tienen relación con esta manifestación cultural.

La investigación y recopilación han sido realizadas in situ utilizando los métodos básicos de la etnomusicología moderna, que se auxilia en diversas ciencias y técnicas como son, los cálculos numéricos y estadísticos, la acústica y la técnica electrónica. Pensamos que de este modo hemos logrado conocer con exactitud y profundidad los sikus, y la composición instrumental y acústica de las diferentes orquestas; eliminando al máximo las informaciones falsas o parcialmente erradas, y logrando también algunas generalizaciones.

La investigación de campo ha sido, además, facilitada en considerable medida por nuestro conocimiento de la técnica interpretativa del siku; lo que nos ha permitido, cuando juzgamos necesario, integrar como miembros esporádicos los diferentes conjuntos nativos; facilitando el proceso de captación y salvando de este modo la carencia de equipos sofisticados.

Presentamos 37 recopilaciones de música dialogal altiplánica anotada en dos pentagramas que se prestan para detallar el Diálogo Musical. Algunas de estas recopilaciones son importantes por su antigüedad, datan del siglo pasado o de las primeras décadas del presente, y han sido obtenidas mediante captaciones hechas a músicos de avanzada edad y de grabaciones antiguas. De igual modo destacan las captaciones de los sikuris de la Isla de Taquile, de los chiriguano de Huancané y de los ayarachis de Paratía, manifestaciones autóctonas que han llegado a nuestros días desde tiempos remotos indeterminados.

Por lo expuesto queda claro, pues, que la presente obra no es de aquellas plenas de citas y amplia bibliografía, realizadas mayormente en base al acopio de datos proporcionados por otros autores. Obras que no desdeñamos por supuesto. Sólo indicamos que nuestro trabajo, desde su inicio, se abocó, exclusivamente, a la recopilación y estudio organológico de campo, y la presente obra debe

considerarse, principalmente, como un adelanto de sus resultados; aunque, como se apreciará existen también algunas generalizaciones, síntesis y valoraciones que consideramos de importancia, destacar.

Posteriormente y para completar el trabajo de campo mencionado, nos dedicamos a examinar algunas piezas arqueológicas que tienen relación con las flautas de pan; principalmente, las existentes en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre, Lima. Y al acopio de datos bibliográficos al respecto; en cuyo propósito, - el Dr. Arturo Jiménez Borja nos prestó un valiosísimo apoyo, otorgándonos facilidades en su biblioteca particular y en la del Museo de Sitio de Puruchuco; por lo que le estamos profundamente agradecidos. Investigación arqueológica preliminar que nos ha llevado a sorprendentes descubrimientos acerca de la presencia y trascendencia del siku bipolar en el Perú Antiguo. Razón por la cual, la incluimos parcialmente en el presente trabajo; aclarando - que la misma es necesaria de profundizar con exhaustivas investigaciones especializadas al respecto.

Asimismo, hemos realizado también la respectiva recopilación bibliográfica de trabajos afines en las principales bibliotecas y museos de Lima, La Paz, Puno y Oruro, con el principal propósito de establecer los antecedentes de la obra, y a fin de proporcionar una visión general de las flautas de pan, antes de entrar al estudio propiamente dicho de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano.

Antecedentes

Existen diversos y muy importantes estudios que en general tienen relación con las flautas de pan americanas y se refieren también a los sikus altiplánicos, como son los estudios de Carlos VEGA (1946), Julio VIGGIANO ESAIN (1948), Antonio GONZALES BRAVO (1948), José DIAZ GAINZA -

(1977), Raoul y Marguerite d' HARCOURT (1925), Karl Gustav IZIKOWITZ (1935), Andrés SAS (1939), Policarpo CABALLERO FARFAN (1946) y Arturo JIMENEZ BORJA (1951). Sin embargo, estas investigaciones y otras menores, no han sido realizadas en el altiplano peruano (Departamento de Puno), y en algunos casos tienen énfasis en el estudio arqueológico.

De modo que en realidad, los antecedentes en el altiplano peruano de estudio riguroso en relación con los conjuntos nativos que hacen uso del siku, son muy escasos. Más aún, respecto a la recopilación de la música de estos conjuntos, no existen precedentes sistemáticos y de rigor.

En 1946, Policarpo Caballero Farfán (ob.cit.) realiza un amplio estudio en base a instrumentos arqueológicos, llegando, incluso, a formular hipótesis acerca de los posibles sistemas musicales autóctonos, mediante un método muy original que consiste en interpretar algunas melodías actuales andinas en antaras arqueológicas. Proporciona también, aunque escasamente, algunos datos sobre los sikus que existen en la actualidad en el altiplano peruano.

En 1956, Jorge FLORES OCHOA trata brevemente sobre las flautas de pan de los ayarachis de Paratía. Pero es más bien un artículo antropológico, cuyos datos etnomusicológicos han sido reunidos por el Instituto Nacional de Cultura (1978).

En 1975, Lizandro LUNA en una serie de tres artículos cortos, se refiere a los sikus, sikuris y ayarachis del altiplano puneño. Artículos que, como el anterior, tienen intenciones de orden literario y apologético de los valores culturales tratados, antes que musicológicos.

En 1978, el Instituto Nacional de Cultura del Perú publica el "Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú". Documento que proporciona la distribución territorial de la mayoría de los instrumentos autóctonos y mestizos musicales que en la actualidad existen en la costa, sierra y selva del Perú; y resumen también, los an

teriores trabajos dispersos, textos mecanografiados y entrevistas acerca de los instrumentos musicales peruanos. La citada obra es un amplio trabajo de proyección general que no profundiza el estudio a nivel local y adolece también de múltiples errores, pero es indispensable para la realización de posteriores y minuciosas investigaciones - musicológicas en lugares específicos del territorio peruano, como la que pretendemos hacer en torno del siku altiplánico.

Contenido de la Tesis

La Tesis está dividida en dos partes, a saber:

Primera Parte: La Flauta de Pan Altiplánica.

Segunda Parte: Los Conjuntos Orquestales de Sikus - del Altiplano Peruano.

En la primera parte, señalamos las generalidades de la flauta de pan, necesarias para centrar el estudio del siku; también, la clasificación y acústica del instrumento. Luego, exponemos los elementos distintivos del siku altiplánico, haciendo hincapié en el estudio de la técnica del Diálogo Musical y de su naturaleza colectiva. Señalamos las características comunes de los sikus altiplánicos y de los conjuntos orquestales que conforman; incluyendo también las aclaraciones respecto al uso de los términos etnomusicológicos empleados en el estudio. Para finalizar la primera parte, incluimos además el adelanto de nuestra investigación en diversos vasos de la cultura Moche y de algunos ejemplares de antaras Nazca, que demuestra el origen pre incaico del Diálogo Musical y del modo orquestal de interpretación de los sikus altiplánicos.

En la segunda parte, antes de entrar de lleno al estudio de los diferentes conjuntos de sikus, señalamos la ubicación geográfica, sinopsis histórica y algunos aspectos de orden cultural del altiplano del Collao; proporcionando también, la forma como hemos dividido el área de -

nuestro estudio, es decir la parte peruana del altiplano, en diferentes zonas etnolingüísticas. Luego, en cada uno de los capítulos siguientes, realizamos el estudio de los sikuris de la Isla de Taquile, los ayarachis de Paratía, los chiriguano de Huancané, los sikuris y los pusamorenos. El estudio de cada conjunto comprende sus aspectos generales e históricos, coreografía, vestimenta; y el estudio de los sikus empleados en cuanto a su clasificación, nombres, descripción, material, grupos de sikus conformantes de la orquesta, configuración de los sikus bipolares, escalas, tesituras, dimensiones. Realizamos también el análisis de la música de cada conjunto, proporcionando algunos ejemplos de la respectiva música recopilada.

La presente obra no está concluida ni lo estará. Limitada como todo trabajo individual, debe ser considerada sólo como una apertura a la inmensa tarea etnomusicológica que se tiene por delante. La ponemos a la especial consideración de las nuevas generaciones de músicos altiplánicos y de los que sinceramente trabajan en el desarrollo de la música popular latinoamericana.

Esperamos finalmente, que el trabajo contribuya al conocimiento y aprecio de nuestros valores autóctonos. Poner al servicio de nuestra cultura, la ciencia y técnica aprendidas, es tarea del presente.



Primera Parte:

La Flauta de Pan Altiplánica

CAPITULO I

GENERALIDADES DE LA FLAUTA DE PAN

La flauta de pan, término que se utiliza para nombrar genéricamente a los instrumentos musicales que se asemejan físicamente, a la clásica y conocida forma de la flauta del personaje mitológico Pan, ha aparecido desde tiempos muy remotos en las diversas culturas que a lo largo de la historia, han existido en los diferentes continentes del planeta. Se conoció en culturas y pueblos antícuísimos y disímiles como China, Corea, Japón, Moche, Nazca, Tiawana-co, Siria, Frigia, Fenicia, Palestina, Persia, India, Egipto, Grecia, Roma, etc.

En la mitología griega, el dios Pan, hijo de Hermes y de la ninfa Driope, era un personaje que tenía cuernos y pies de cabra y cuerpo cubierto de vellos; representaba a la naturaleza y al macho cabrío, conductor de los rebaños. Soplando un caracol, logró un ruido espantoso que ahuyentó a los titanes en lucha contra los dioses, de ahí el origen del término pánico (punto extremo, terror). A Pan se le conocía como el sátiro que anda persiguiendo a las ninfas, cazando y provocando el terror en los bosques. Es también el dios amante y musical; enamorado de Siringa, hija del río Ladón, la persiguió implacable. La ninfa hubo de arrojarle a su padre el río invocándole su salvación; éste para evitar la captura de su hija, la convirtió en la caña denominada "sirinx". Pan entristecido por la pérdida de su amada, construyó con el sirinx, la flauta de pan, la siringa o caramillo, con la cual atraía a las ninfas de la montaña, quienes acudían a mezclar sus voces con las bellas melodías que emitía Pan con su flauta. Los pastores de Arcadia, a los silbidos del viento, podían escuchar la música melancólica de Pan que volvía de caza tocando la siringa.

producto de la evolución histórica de la humanidad. Aunque no se descarta la posibilidad, como algunos investigadores sostienen, que las flautas de pan hayan tenido focos comunes. Así por ejemplo, es indudable que las flautas de pan americanas guardan similitudes en su concepción con las flautas de pan chinas, como veremos más adelante; y de igual modo, son muy parecidas a las de la Melanesia. Es posible, entonces, que las flautas de pan americanas, sino han sido originarias del Asia y Oceanía, pueden, por lo menos, haber tenido influencia de éstas, debido a las diferentes emigraciones -muy aceptadas en la actualidad- que hubieron desde esos confines a América. Nos referimos, principalmente, a las emigraciones asiáticas por el estrecho de Behring y a las de la Melanesia, - en canoas a través del Océano Pacífico.

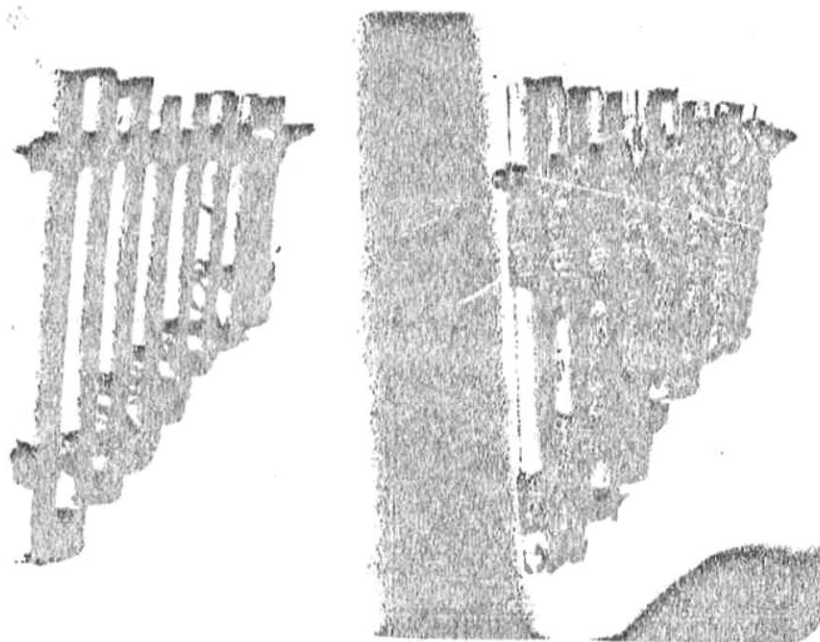
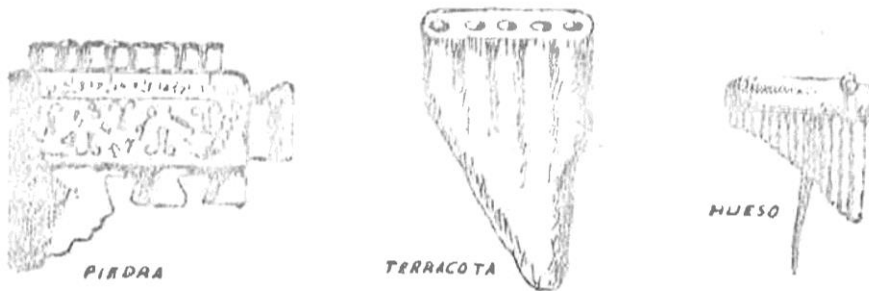
Al respecto Curt SACHS (1947) señala la gran similitud de las flautas de pan americanas con las del este asiático. Por su parte Paul RIVET (1943) afirma que América posee gran número de elementos culturales en común con Oceanía, entre las cuales figuran las flautas de pan. Incluso, menciona que Erich Von Hornbostel -en la obra en Alemán *Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhang*. Zeitschrift für Ethnologie. Berlín, t. XLIII, 1911, - pp. 601-615- ha demostrado que los intervalos de las notas son exactamente iguales tanto en las flautas de pan americanas como en las oceánicas (ibid.: 121, 122). Otros autores como Raoul y Marguerite D'HARCOURT (1925) y Karl Gustav IZIKOWITZ (1935) coinciden con Rivet en la influencia de las flautas de pan oceánicas en las de América.

En el continente americano, sobre todo en Sudamérica, se han encontrado abundantes flautas de pan o restos arqueológicos que se refieren a estos instrumentos, los mismos que datan no sólo de la época incaica, sino de culturas pre incaicas, en las que, al parecer, tuvieron gran auge, sobre todo en las culturas de la costa: Nazca, Moche y Sobraya. Existen gran cantidad de antarcas de cerám-

mica Nazcas que evidencian el gran desarrollo que tuvieron en esta civilización. Y en la cultura Moche, hay algunos vasos cuyas pictografías y relieves se refieren a este instrumento. En cuanto a las culturas andinas y altiplánicas (cultura Tiwanaco, Siyóita y otras), los restos arqueológicos son menos abundantes. En América del Norte según Jorge IRIGARREN CHARLIE (1969), existen restos de flautas de pan de arcilla en Veracruz y Oaxaca (México); y algunos ejemplares pertenecientes a las cultura Hopewell ubicada en Ohio y Wisconsin en E.U.A. No obstante esto, los restos hallados en Norteamérica son escasos en comparación con los de América del Sur.

Las flautas de pan arqueológicas americanas a que nos referimos, tienen una gran diversidad de forma, poseen un número variable de tubos, y están construidas con los más diversos materiales que evidencian diferentes técnicas de fabricación. Nuestros antepasados construyeron flautas de pan de caña y carrizo, de cerámica o barro cocido, e incluso, de piedras blandas. También existieron instrumentos de metales como el oro y la plata; de madera; de plumas de aves, como las del cóndor y del pelícano; de huesos de llama, vicuña, venado, tibia de cóndor y de pelícano, y hasta de huesos humanos. Sin embargo, en la actualidad las flautas de pan son en su mayoría construidas de caña; se han perdido las técnicas de construcción con otros materiales, como por ejemplo, las empleadas en la obtención de antaras de cerámica. Felizmente, el empobrecimiento a este nivel, no ha significado el desmedro de la riqueza técnica e interpretativa de los instrumentos, como veremos.

Los dibujos siguientes muestran flautas de pan confeccionadas en piedra, cerámica y hueso; mientras que la foto adjunta corresponde a un par de sikus de caña envueltos con hilo de alpaca que se encuentran en el Museo Antropológico de Oruro y pertenecen a la cultura Moche (Cruceña), aproximadamente 250 a.C.



Flautas de pan pertenecientes a la Cultura Orureña
existentes en el Museo Antropológico de Oruro

Las flautas de pan en tiempos del Imperio Incaico tenían su asiento en el Altiplano del Collao. El Collao era un foco de este instrumento como efectivamente lo es en la actualidad. // Garcilaso De La Vega en sus Comentarios Reales, al referirse a la música que alcanzaron los incas (libro II, Cap. XXVI) dice lo siguiente: "...de música - alcanzaron algunas consonancias los cuales tañían los indios collas, o de su distrito en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto mas alto que el otro, a manera de organos ..." (el subrayado es nuestro). Indudablemente, Garcilaso se refiere a las flautas de pan altiplánicas.

El Imperio Incaico que, como sabemos, abarcó en su apogeo gran parte de territorio sudamericano, evidentemente, contribuyó a la expansión de las flautas de pan, las mismas que en cada lugar adquirieron fisonomía propia.

En la actualidad la flauta de pan está extendida en Centroamérica y Sudamérica; más no así, en Norteamérica. En Centroamérica las flautas de pan están localizadas en Panamá. Y en Sudamérica, están extendidas en Colombia y Venezuela (fuentes del Orinoco y la embocadura del río Magdalena); las Guayanas; la selva peruana-brasilera (margenes del río Amazonas y afluentes); los andes ecuatorianos, peruanos, bolivianos, argentinos y chilenos, principalmente, la meseta del Collao hasta Tucumán en la Argentina; La Serena y los bosques de Cautín en Chile. A lo largo de estos territorios existen una infinidad de formas y modos de uso de flautas de pan como la Pifulka araucana; el piloiloí güiliche; la flauta de pan calchaquí; la flauta de pan chipaya-uru; la flauta de pan de los indios motilonos de Colombia; las flautas de pan de los guarayu, Fauserna, Yuruna, Curuaya, Kamayura, Parintintin, Auroto, Omagua y otras tribus amazónicas; la andara y la andarita ecuatoriana; el Mare del Orinoco; el rondador, el hipacate y la antara andinas; los sikus, jula julas y

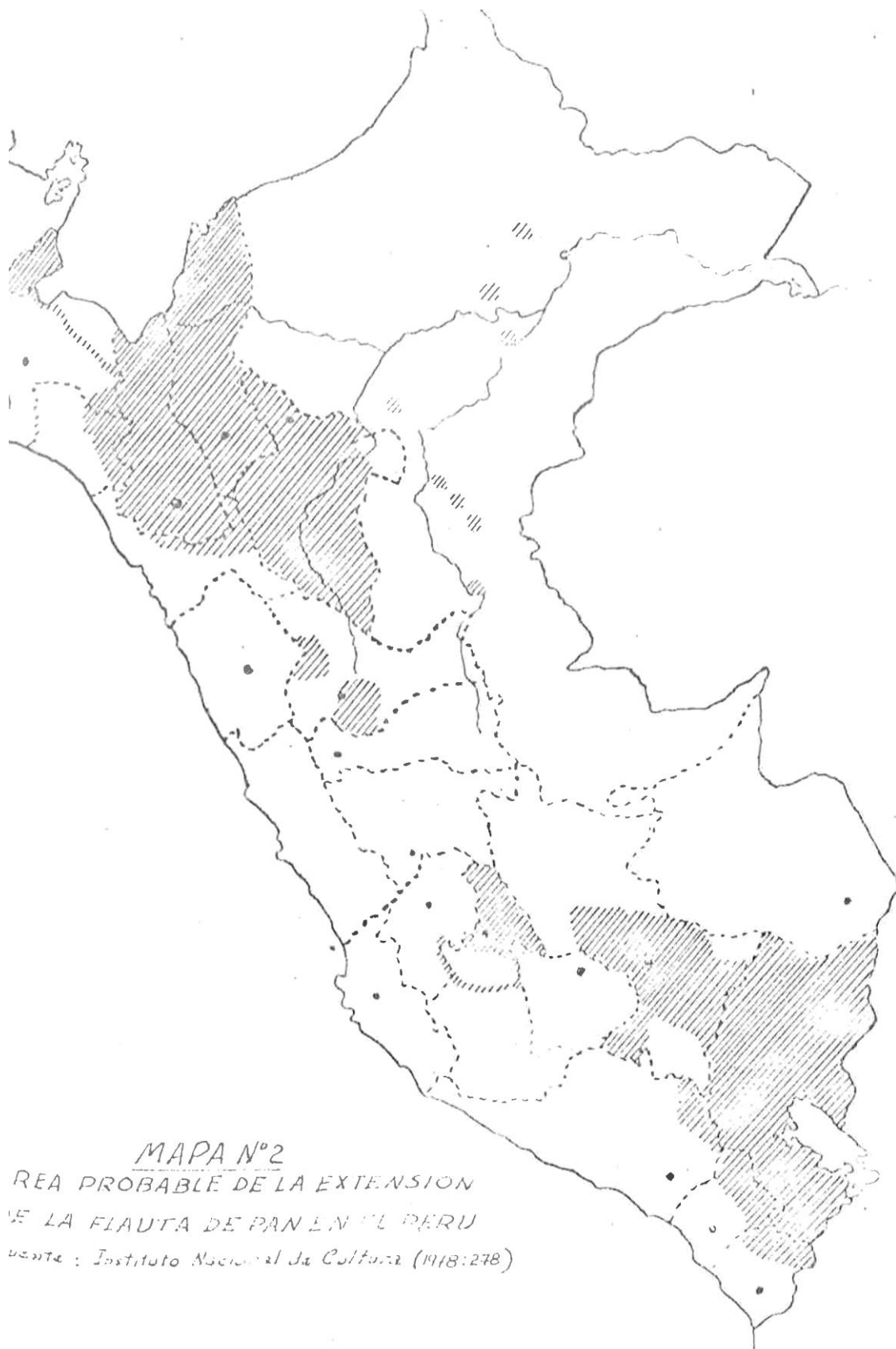
lakitas altiplánicas; etc. El mapa No. 1 muestra el área de extensión de la flauta de pan en América.

Es necesario destacar la gran variedad de flautas de pan que existen entre las tribus selváticas amazónicas; las mismas que al parecer han tenido y tienen influencia en las flautas de pan andinas y costeñas, aunque sólo fuera por su material de construcción: la caña que es originaria de estas regiones.

En el Perú existen una diversidad de tipos de flautas de pan, con diferentes modalidades de construcción, forma, escalas, etc. Existe la antara o andara en la sierra norte; el siku o zampoña en el Altiplano del Collao y en algunas zonas de la sierra sur; la rondadora, en los departamentos de Amazonas y San Martín; el anteco de los chunchos de Huanta, Ayacucho. Y en la selva amazónica hay medio centenar de tipos de flautas de pan correspondientes a las diferentes tribus selvícolas dispersas, como el Teteco Culina Campa, el Notiri Cocama-Cocamilla, el Cincoqueco Shipibo Conibo, el Puicamanch Aguaruna, el Kantash Shuar-Achual, el Shirigonasi Candoshi, la flauta de pan Huambiza, la flauta de pan Jíbaro, el Senó Chayahuita, el Fílo Jebero, el Orébi Ocaina, la flauta de pan/^{de}un Tubo Bora, el Sirúro Bora, el Figo Huitoto-Murui, el Songari Campa, el Kowi Piro, el Tsólo Chamicuro, la flauta de pan Pano, la flauta de pan Cashibo-Cacataibo, el Hetú Piojé, el Urusa Omagua, el Noxeri Iquito, el Niratuchi Yagua, el Chofana Urarina, la flauta de pan Aguano, etc.

El mapa No. 2 muestra el área de extensión de la flauta de pan en el Perú, confeccionado en base a los mapas proporcionados por el Instituto Nacional de Cultura (1978).





MAPA N°2
AREA PROBABLE DE LA EXTENSION
DE LA FLAUTA DE PAN EN EL PERU
fuente : Instituto Nacional de Cultura (1918:278)

CAPITULO II
CLASIFICACION DE LA FLAUTA DE PAN

Según el sistema clasificatorio de Curt Sachs y Erich Von Hornbostel (Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch en Zeitschrift für Ethnologie, t. XLVI, Berlín, 1914, pp. 553-590) traducido al español y publicado por Carlos VEGA (1946) las flautas de pan son instrumentos musicales aerófonos, de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, longitudinales y en juego. Las flautas de pan de finidas de este modo pueden ser además de tres tipos: abiertas, cerradas, y abiertas y cerradas; y cada uno de estos tipos pueden tener dos formas: forma de balsa y forma de paquete (ob.cit.: 47, 48, 49).

A continuación proporcionamos una breve definición de los términos empleados.

Aerófono: instrumento en el cual, el sonido se produce por la vibración del aire (ondas estacionarias de sonido).

De soplo: la onda estacionaria de sonido se produce en el propio instrumento musical, que actúa como una cavidad resonante.

De filo o flauta: el aire en vibración es suministrado directamente (corriente de aire plana); el instrumento es en sí, una cavidad resonante, generalmente, de forma tubular (tubo) y no tiene lengüeta (s) a través de la (s) cual (es) se sopla.

Sin canal de insuflación: la corriente de aire se produce con los labios, no utiliza un canal de insuflación para el efecto.

Longitudinal: el instrumento es soplado por la abertura superior de la sección del tubo; no posee abertura lateral en el tubo para el soplo.

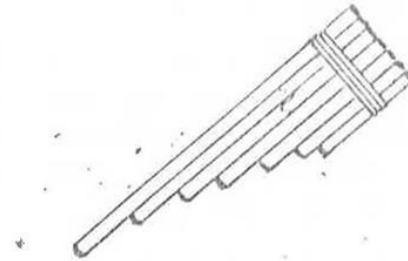
En juego: el instrumento consta de varios tubos uni

dos, generalmente, de distinta longitud.

Cerradas: tubos cerrados en su extremo distal.

Abiertas: tubos abiertos en su extremo distal.

Forma de balsa: los tubos están dispuestos unos al lado de otros en un solo plano a manera de una balsa, como se indica en la figura:



Forma de paquete: los tubos están atados constituyendo un manojo como se indica en la figura:

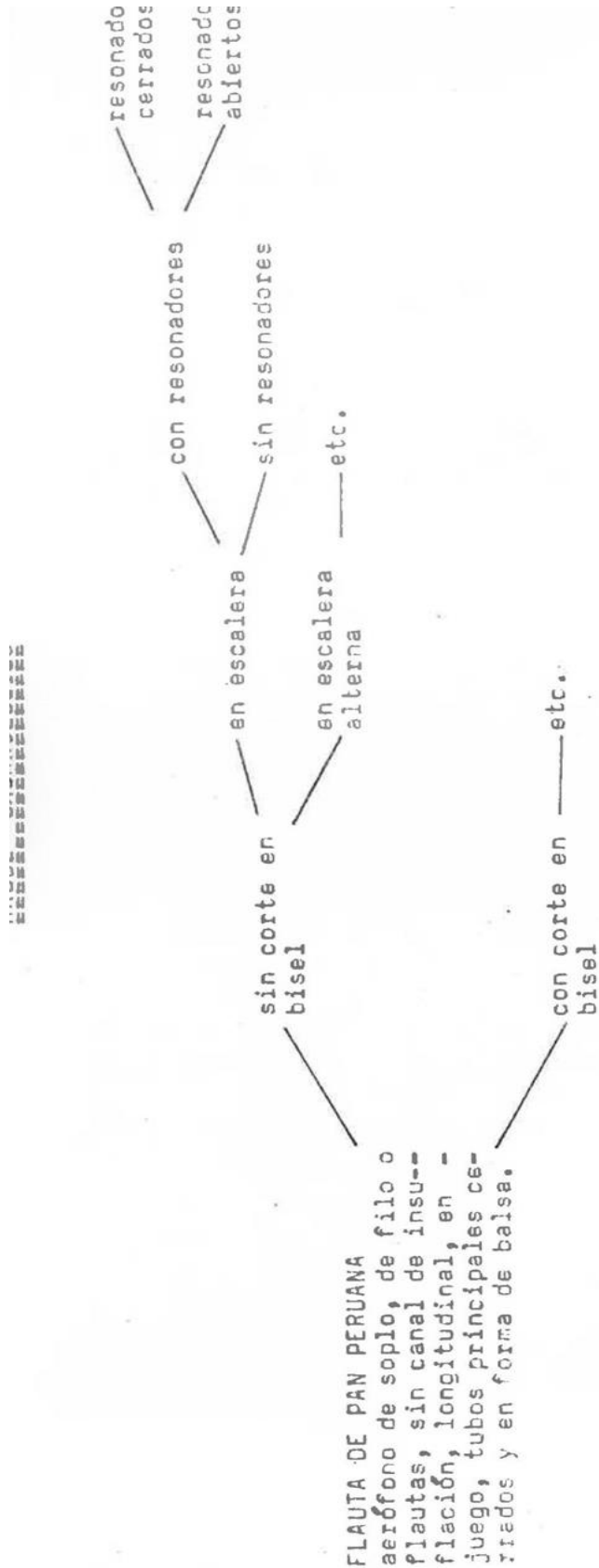


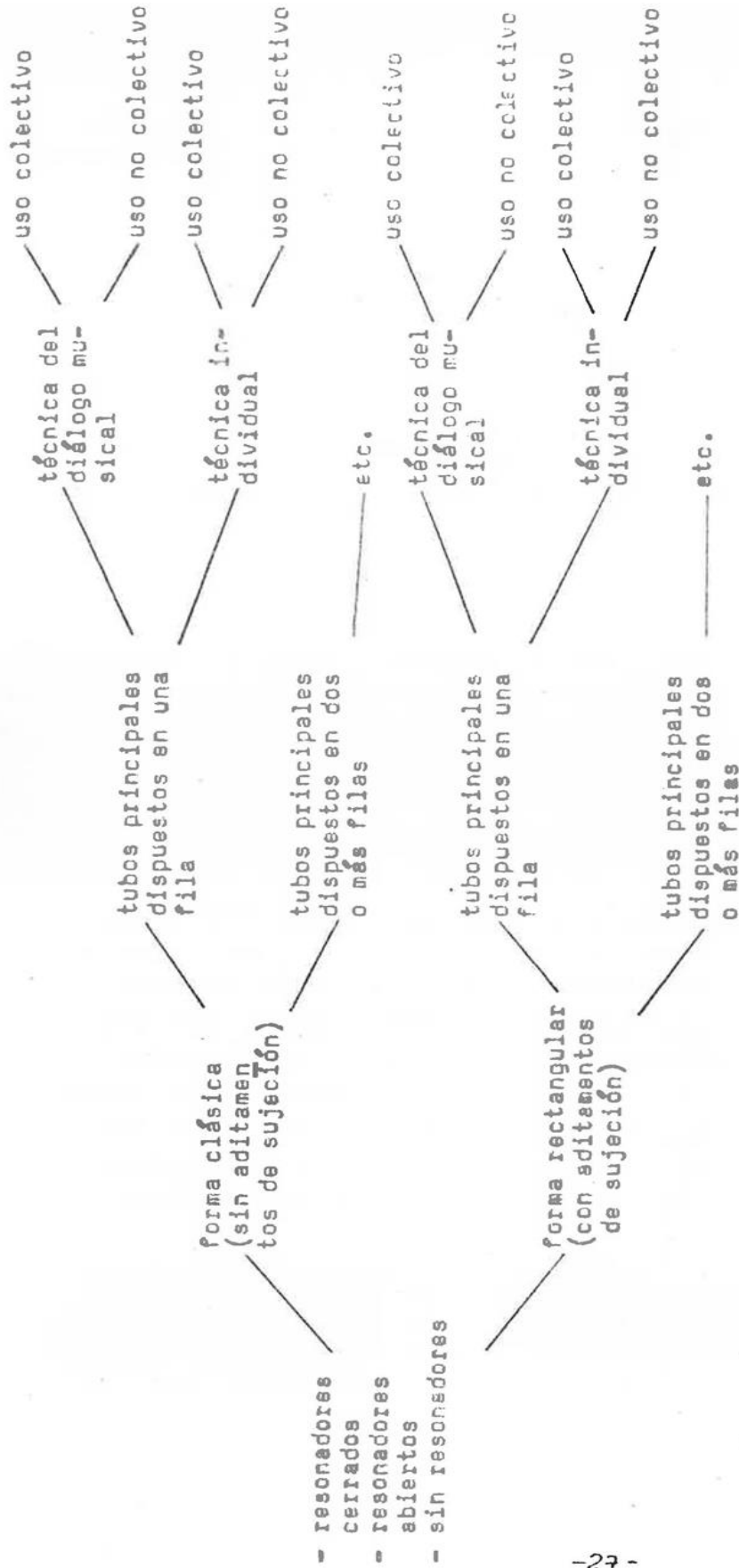
Propuesta de clasificación de la flauta de pan peruana

Como mencionamos, según la clasificación de Sachs - Hornbostel, las flautas de pan pueden ser entonces: abiertas, si los tubos son abiertos en ambos extremos; cerradas, si los tubos son abiertos en el extremo por donde se sopla y cerrados en su extremo distal; abiertas y cerradas, si en el mismo instrumento existen tubos abiertos y cerrados. Al respecto, todas las flautas de pan peruanas tienen los tubos cerrados en su extremo distal y de acuerdo a la presente clasificación son, entonces, CERRADAS. Excepto las que además de poseer tubos principales como los mencionados, tienen un tipo de "resonadores" o tubos secundarios, abiertos en ambos extremos. En tal caso, las flautas de pan entrarían en la categoría de abiertas y cerradas. Sin embargo es necesario aclarar que, los resonadores o tubos secundarios, como veremos más adelante, son sólo aditamentos de algunas flautas de pan altiplánicas que se usan opcionalmente y puede prescindirse de ellos sin modificar mayormente las características acústicas de los instrumentos. Sirven únicamente para enriquecer con un mayor número de armónicos, el timbre de los correspondientes tubos principales. De modo que, para facilitar la real comprensión y delimitación de las flautas de pan peruanas, mérito que toda clasificación científica debe tener; interpretaremos las categorías de las flautas de pan propuestas por Sachs Hornbostel: Cerradas, abiertas y cerradas y abiertas, como referidas sólo a los tubos principales de la flauta de pan. Dejando para más adelante, en ramas superiores del árbol organológico, las características de los resonadores o tubos secundarios. De este modo, las flautas de pan peruanas serían, en general, CERRADAS.

Por otro lado, todas las flautas de pan peruanas actuales y pretóritas tienen forma de balsa, salvo algunas rudimentarias que podrían existir en la selva amazónica.

Con estas observaciones, a continuación presentamos nuestro árbol organológico para la flauta de pan peruana, extensivo sobre todo, a los instrumentos que nos atañe en el presente estudio: los sikus altiplánicos. Esta clasificación tiene diferencias en su concepción a la adoptada en el "Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú", elaborada por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura del Perú (1978); y es también diferente a la clasificación de Sachs Hornbostel en lo que se refiere a los conceptos de las flautas de pan abiertas, cerradas y abiertas y cerradas.





diente, sin dar lugar a prolongaciones adicionales de los tubos con el solo propósito de facilitar la sujeción de los instrumentos, como sucede en algunas flautas de pan - altiplánicas de forma "rectangular" o "tabla sikus". La flauta de pan de forma "rectangular" será tratada en el capítulo IV.

Tubos principales dispuestos en una fila o en más de dos filas.- se refiere a la disposición de los tubos principales -ojo: principales-, los cuales al ser soplados, dan el sonido fundamental. En la mayoría de zampoñas altiplánicas, estos tubos están dispuestos en una sola fila, aunque existen también zampoñas de más de dos filas de tubos principales. Un ejemplo de estas últimas zampoñas es, precisamente, las zampoñas construidas en el altiplano, - sobre toso en Bolivia, para uso solista; uniendo la zampoña ira de seis tubos, con la zampoña arca de siete tubos en dos filas, atadas conjuntamente para efectos de facilitar la ejecución solista.

Técnica del diálogo musical- técnica individual.- el "diálogo musical" se refiere a la técnica realizada entre dos instrumentistas que tocan sus instrumentos en forma - mancomunada; por lo cual, a diferencia de la técnica individual, la melodía resulta confeccionada por dos instrumentistas en vez de uno. La técnica del "diálogo musical" es propia de los sikus altiplánicos, y la estudiaremos - más adelante con detalle, en el capítulo V.

Uso colectivo - uso no colectivo.- el uso colectivo se refiere al modo de tocar el instrumento en grupo, donde el ejecutante a la vez que tañe el instrumento, danza al ritmo de la música que interpreta. Este uso de la zampoña es propio del altiplano y otras zonas del Perú (Cuzco, Ayacucho). El uso no colectivo, se refiere al uso de la flauta de pan de manera solista o por una sola pareja que emplea la técnica del diálogo musical.

Conceptos y terminología usada en la confección del árbol organológico

Corte sin bisel - corte en bisel . - el corte en bisel se refiere al corte oblicuo (segado) practicado en la embocadura de los tubos, en el lado contrario del borde en el que se soplan. Esta característica es muy importante en la distinción de las zampoñas peruanas. Las zampoñas altiplánicas, en general, no poseen corte en bisel; éstas son propias del norte del Perú y de algunas zonas del departamento del Cuzco.

La disposición en escalera y en escalera alterna .- disposición en escalera se refiere al orden a modo de escalera en que están colocados los tubos de la flauta de pan, es decir: de mayor a menor. La disposición en escalera alterna se refiere a que los tubos se hallan dispuestos de mayor a menor, según el orden de dos "escaleras", una mayor que la otra y entrecruzadas. En el altiplano peruano sólo existen zampoñas en escalera.

Nota. Las terminologías y conceptos anteriores -corte en bisel, escalera, escalera alterna- pertenecen al "Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú", ya mencionado.

Con resonadores - sin resonadores (con tubos secundarios o sin ellos) .- los resonadores son, como manifestamos en párrafo anterior, tubos secundarios OPCIONALES, utilizados por algunas zampoñas altiplánicas que vibran por resonancia o con parte del soplo destinado, fundamentalmente, a los tubos principales, sus principios acústicos están detallados en el siguiente capítulo.

Resonadores cerrados o abiertos.- se refieren a, si los resonadores tienen su extremo distal cerrado o abierto.

Forma clásica - forma rectangular, (sin o con prolongación de sujeción) .- la forma clásica se refiere a la forma consabida universalmente de la mayoría de flautas de pan: los tubos (abiertos o cerrados) "cortados" en la longitud que se precisa para lograr el sonido correspon--

CAPITULO III
ACUSTICA DE LA FLAUTA DE PAN

Toda flauta de pan está conformada por un conjunto de tubos que resuena mediante la insuflación de una corriente de aire plano, proporcionado por el soplo directo del instrumentista. De manera que, el sonido se produce por la vibración del aire dentro del tubo (resonancia); es decir, por la formación de una onda estacionaria de sonido dentro del tubo de características específicas, estudiadas por la Acústica de los Tubos Resonantes. De modo que, los fundamentos sonoros de la flauta de pan en general, tienen como base a la Acústica de los Tubos Resonantes, capítulo muy importantes de la ciencia acústica.

Breve Introducción a la Acústica de los Tubos Resonantes

La acústica trata de los fenómenos físicos relacionados con las ondas sonoras, las fuentes que la producen, sus aplicaciones, etc.

Las ondas sonoras constituyen uno de los tantos fenómenos oscilantes que existen en la naturaleza, caracterizados por su periodicidad.

El sonido, cuando se transmite en un medio viscoso, constituye una onda longitudinal esférica (con una determinada frecuencia, amplitud, timbre, etc.) de condensaciones y enrarecimientos periódicos del medio. El medio más importantes de transmisión del sonido es el aire. La onda esférica sonora en el aire viaja a una velocidad de 343m/s. el sonido dentro de una cavidad o tubo resonante (la forma más típica de la cavidad es un tubo) es una onda estacionaria de características específicas determinadas por las características del tubo. Como su nombre lo indica, esta onda no es viajera pero es de naturaleza similar a la anteriormente descrita; está compuesta por presiones y

enrarecimientos de aire dentro del tubo. Además esta onda ocasiona en el extremo o extremos del tubo, una onda sonora viajera de iguales características acústicas que la estacionaria causal: la misma que llega hasta el oído que escucha la resonancia del tubo cuando es soplado por el instrumentista.

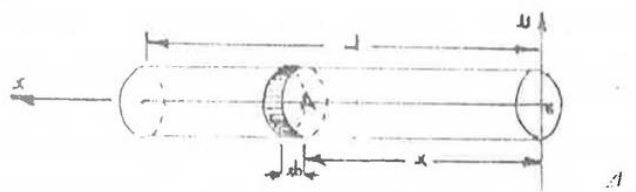
La acústica de los tubos (cavidades) resonantes trata específicamente del estudio de las ondas estacionarias de sonido dentro de los tubos o cavidades. Estos tubos pueden ser considerados: CERRADOS, cuando ambos extremos del tubo son cerrados; ABIERTOS, cuando los extremos del tubo son abiertos; y ABIERTOS y CERRADOS, cuando el tubo es cerrado en un extremo y abierto en el otro.

El análisis de los fenómenos oscilantes en general, es más o menos complejo según los grados de libertad que se considere en el sistema estudiado. Los grados de libertad representan la cantidad de variables que se consideren en el fenómeno estudiado. Ahora bien, para el efecto del análisis de los fenómenos acústicos; la ciencia acústica, como toda ciencia, utiliza los Modelos Matemáticos, los cuales generalmente, se expresan en ecuaciones diferenciales de diversa complejidad. Aunque el mundo físico real tiene infinitos grados de libertad y es imposible conocer a plenitud un fenómeno; sin embargo, a medida que se consideren mayor número de grados de libertad (variables) en los Modelos Matemáticos antedichos, podremos conocer cada vez mejor el fenómeno real.

Las variables independientes utilizadas en los fenómenos acústicos son, principalmente; el tiempo (t) y el espacio de una, dos o tres dimensiones (x, y, z). De estas variables independientes, dependen otras variables (dependientes) como son, en la acústica: la presión acústica, la velocidad, la intensidad acústica, la frecuencia, etc.

Análisis del fenómeno acústico en un tubo resonante

Considerando un tubo cilíndrico de longitud L y área A , tal como se muestra en la figura:



Donde:

- A = Sección del tubo
- L = Longitud del tubo
- t = Tiempo
- $u = \frac{dx}{dt}$ = velocidad de las partículas del aire a la distancia x .

Con estos parámetros y variables, haciendo uso del análisis matemático y diferencial y suponiendo que la velocidad del aire es despreciable y la temperatura uniforme; se llega a la siguiente ecuación diferencial (ecuación de onda unidimensional), que resume el fenómeno acústico en la columna:

$$\frac{\partial^2 u}{\partial t^2} = c^2 \frac{\partial^2 u}{\partial x^2} \quad (1)$$

Donde c = velocidad del sonido en el aire.

La solución general de esta ecuación se obtiene mediante su integración, por medio de técnicas operacionales matemáticas. Esta solución es la siguiente:

$$u(x,t) = \sum_{p=1,2,\dots}^{\infty} (A_p \cos p_p t + B_p \sen p_p t) (C_p \cos \frac{p_p}{c} x + D_p \sen \frac{p_p}{c} x) \quad (2)$$

donde: A_p, B_p son las condiciones iniciales
 $p_p \equiv 2\pi f_p$ C_p, D_p son las condiciones de frontera
 $p_p \rightarrow$ frecuencia angular (radianes)

Esta ecuación nos da la velocidad de la columna de aire en cada punto del tubo y en cada instante; es decir, la velocidad en función de x y t . La presencia de funciones trascendentes (funciones seno y coseno), dan el carácter oscilatorio al fenómeno. Apreciamos también, que esta solución es una sumatoria de ondas; para cada valor de f , obtenemos una onda que vibra a una determinada frecuencia p ; es decir, la vibración sonora total es una compleja.

Las ondas armónicas componentes constituyen los llamados ARMONICOS. La presencia o ausencia de estos armónicos y también, su mayor o menor amplitud, determina no sólo el color o timbre del sonido producido, sino también la forma de la onda compleja. De modo que es también posible, dada una determinada forma de onda (por ejemplo una onda triangular, cuadrada, etc.), encontrar sus armónicos por medio de las famosas series e integral de Fourier.

Siguiendo con el desarrollo matemático a partir de la ecuación (2); consideremos las condiciones de frontera de la columna. Estas condiciones dependen de, si los tubos son cerrados, abiertos o abiertos y cerrados. Vimos, también, anteriormente que, en el caso de las flautas de pan peruanas, los tubos abiertos en ambos extremos (abiertos) sólo se utilizan como tubos secundarios o resonadores; mientras que los tubos abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal (abiertos y cerrados), son utilizados como tubos principales y en algunos tipos de resonadores.

Primeramente, analizaremos la acústica de los tubos utilizados en la hilera principal de las flautas de pan peruanas (tubos abiertos y cerrados). Mas adelante nos ocuparemos de los tubos secundarios o resonadores.

Acústica de los Tubos Principales .- Considerando las condiciones de frontera para los tubos abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal; encontramos las siguientes ecuaciones finales que resumen el fenómeno a--

cúaticos:

$$u(x,t) = \sum_{p=1,3,\dots}^{\infty} \sin \frac{p\pi x}{2L} \left(A'_p \cos p_p t + B'_p \sin p_p t \right) \quad (3a)$$

donde: $A'_p = A_p D_p$

$$p_p = 2\pi f_p = \frac{p\pi c}{2L} \quad (3b) \quad B'_p = B_p D_p$$

A_1 y B_1 son constantes arbitrarias que deben ser determinadas por las condiciones iniciales, y p_1 son las frecuencias naturales de la oscilación en radianes; estas ecuaciones resumen el fenómeno, con ellas podemos encontrar en cualquier tiempo t y a cualquier distancia x , dentro del tubo, la velocidad con se mueve el aire en forma oscilante (onda sonora estacionaria) y la frecuencia con la que ésta oscila.

Desde nuestro punto de vista, el musical, sólo nos interesa conocer la frecuencia del primer armónico o fundamental, y si se quiere, las frecuencias de las demás componentes, en relación con las dimensiones del tubo.

A las flautas de pan peruanas comúnmente se hacen resonar con el primer armónico o fundamental. Sin embargo, soplando en forma especial (más enérgica) se puede conseguir que los tubos resuenen a partir del tercer armónico; es decir eliminar el primer armónico. Al respecto, el ma logrado poeta puneño Aurelio Martínez nos manifestaba que en años anteriores había escuchado conjuntos de sikuris que hacían resonar sus sikus, incluso con el quinto armónico. Indudablemente, las flautas de pan de gran tamaño, como las de los conjuntos de ayarachis y chunchos, son más factibles de hacerlas resonar en frecuencias armónicas distintas a la primera.

Tenemos entonces para el primer armónico en la ecuación (3b): $i = 1$

$$p_1 = \frac{\pi c}{2L}$$

$p_1 =$ frecuencia angular en radianes de la fundamental

además de (3b):

$$p_1 = 2\pi f_1 \quad f_1 = \text{frecuencia en ciclos/seg. de la fundamental.}$$

luego: $2\pi f_1 = \frac{\pi c}{2L}$

además: $f = \frac{c}{\lambda}$ (ecuación fundamental que liga la frecuencia, longitud de onda y velocidad de una onda)

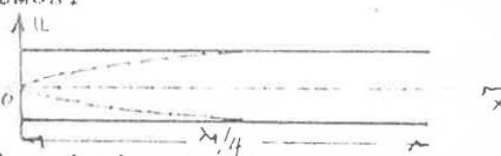
donde: $\lambda =$ longitud de onda

reemplazando y despejando tenemos:

$$\lambda_1 = 4L \quad (5a)$$

$$f_1 = \frac{c}{4L} \quad (5b)$$

$$L = \frac{\lambda_1}{4} \quad (5c)$$



Las ecuaciones (5a), (5b) y (5c) relacionan la frecuencia de la fundamental con el largo del tubo resonante.

De igual forma para el tercer armónico: $i = 3$

$$L = \frac{3\lambda_3}{4} \quad (6a) \text{ donde } \lambda_3 = \text{longitud de onda del tercer armónico}$$

luego:

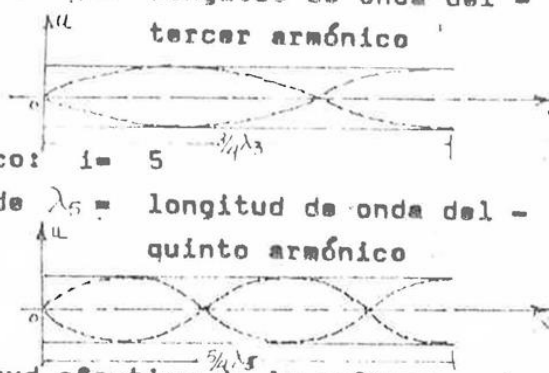
$$f_3 = \frac{3c}{4L} \quad (6b)$$

Para el quinto armónico: $i = 5$

$$L = \frac{5\lambda_5}{4} \quad (7a) \text{ donde } \lambda_5 = \text{longitud de onda del quinto armónico}$$

luego:

$$f_5 = \frac{5c}{4L} \quad (7b)$$



Sin embargo, la longitud efectiva de la columna de aire resonante no es igual a la longitud del tubo; existe una corrección, de manera que:

$$L_e = L + e \quad (8)$$

donde: $L_e =$ longitud efectiva de la columna de aire

$L =$ longitud del tubo

$e =$ corrección

La corrección e es función del diámetro del tubo (d). Mediante investigaciones de laboratorio se ha demostrado que es aproximadamente igual a un tercio del diámetro, es decir:

$$e \approx 0.3d \quad (9)$$

Entonces la ecuación (5a) se modifica a:

$$\lambda_1 = 4L_e \quad (10)$$

reemplazando (8): $\lambda_1 = 4(L + e)$

de donde: $L + e = \frac{\lambda_1}{4}$
 $L = \frac{\lambda_1}{4} - e$

reemplazando (9): $L \cong \frac{\lambda_1}{4} - 0.3d$

pero: $\lambda_1 = \frac{c}{f_1}$

o sea: $L \cong \frac{c}{4f_1} - 0.3d$ (11)

donde: $c =$ Velocidad del sonido en el aire = 343 m/seg.

luego: $A \cong \frac{c}{4} = \frac{343}{4}$ (12)

reemplazando en (11):

$$L \cong \frac{A}{f} - 0.3d \quad (13)$$

Esta ecuación liga la frecuencia o altura de la fundamental del sonido emitido por un tubo abierto en un extremo y cerrado en su extremo distal, con la longitud y diámetro del mismo.

Acústica de los Resonadores .- Los resonadores o tubos secundarios son tubos opcionales que captan parte del soplo destinado, fundamentalmente, a los tubos principales correspondientes. Vibran también por simpatía (resonancia).

Existen dos tipos de resonadores; el primero está constituido por tubos abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal. El segundo tipo consta de tubos abiertos en ambos extremos.

Acústica de los resonadores abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal. Como vimos en el acápite anterior, los tubos abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal, poseen las siguientes ecuaciones que resumen el fenómeno:

$$u(x,t) = \sum_{i=1,3,5}^{\infty} \text{Sen} \frac{i\pi x}{2L} (A_i \cos p_i t + B_i \text{sen} p_i t) \quad (3a)$$

$$p_i = 2\pi f_i = \frac{i\pi c}{2L} \quad (3b)$$

donde: i , sólo toma valores impares. Luego, los componentes armónicos serán múltiplos impares de la frecuencia fundamental, o sea: $f_3 = 3f_1$; $f_5 = 5f_1$.

Los constructores nativos de sikus, con gran intuición, buscan enriquecer los sonidos de frecuencias f_1 ,

$f_1, 5f_1,$ etc. emitidos por los tubos de la hilera principal, en sonidos de frecuencias pares; para lo cual precisamente utilizan los resonadores, de la siguiente manera. Los resonadores abiertos en un extremo y cerrados en su extremo distal son construidos con la mitad del largo de los correspondientes tubos principales, con lo cual su frecuencia fundamental será $f_1^1 = 2f_1$, y como están también regidos por las ecuaciones (4a) y (4b), emitirán también las siguientes frecuencias: $f_3^1 = 3f_1^1 = 3 \times 2f_1 = 6f_1, f_5^1 = 5 \times 2f_1 = 10f_1,$ etc., que precisamente constituyen algunas de las frecuencias pares de las que carece el sonido primitivo emitido por los tubos principales.

Pero, donde se confirma la intención de los constructores pativos de enriquecer el sonido producido mediante la hilera de tubos secundarios, es en la utilización de resonadores abiertos en ambos extremos.

Acústica de los resonadores abiertos en ambos extremos. Las ecuaciones (3a) y (3b) resumen la resonancia que ocurre en un tubo cerrado por un extremo y abierto en su extremo distal. DE modo similar, se demuestra matemáticamente que, un tubo abierto en ambos extremos posee las siguientes ecuaciones acústicas:

$$z(x,t) = \sum_{p=1,2,\dots}^{\infty} \cos\left(\frac{p\pi x}{L}\right) (A_p^1 \cos p\pi t + B_p^1 \sin p\pi t) \quad (14a)$$

$$p_p = p\pi c/L \quad p=1,2,\dots \quad (14b)$$

donde: $p_p \equiv 2\pi f_p^1$

uego, la frecuencia fundamental será:

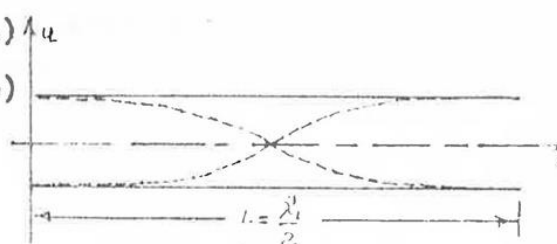
$$p_p = 2\pi f_p^1 \rightarrow \pi c/L = 2\pi f_1^1 \rightarrow f_1^1 = \frac{c}{2L} \quad (15a)$$

$$\lambda_1^1 = \frac{c}{f_1^1} = 2L \quad (15b)$$

De modo que, un tubo de largo L , emitirá el sonido de frecuencia fundamental con una longitud de onda y frecuencia determinadas por las ecuaciones siguientes:

$$\lambda_1^1 = 2L \quad (16a)$$

$$f_1^1 = \frac{c}{2L} \quad (16b)$$



Mientras que un tubo cerrado en un extremo y abierto en el otro, tiene las siguientes ecuaciones determinadas anteriormente:

$$\lambda_1 = 4L \quad (5a)$$

$$f_1 = \frac{c}{4L} \quad (5b)$$

De modo que, por comparación de las igualdades (16a), y (16b) con (5a) y (5b); si se tiene un tubo abierto en ambos extremos del mismo largo que un tubo abierto en un extremo y cerrado en el otro; el primero vibra a doble de frecuencia que el segundo, es decir:

$$f_1' = \frac{c}{2L} \Rightarrow \frac{c}{L} = 2f_1'$$

$$f_1 = \frac{c}{4L} \Rightarrow \frac{c}{L} = 4f_1$$

$$\text{luego: } 2f_1' = 4f_1 \Rightarrow f_1' = 2f_1 \quad (17)$$

Además, de acuerdo a la ecuación (14a), los armónicos correspondientes al tubo abierto en ambos extremos serán:

$$f_2' = 2f_1'$$

$$f_3' = 3f_1'$$

$$\text{reemplazando (17): } f_2' = 2(2f_1) = 4f_1$$

$$f_3' = 3(2f_1) = 6f_1$$

Concluimos que, si tenemos un tubo abierto en ambos extremos del mismo largo que un tubo cerrado en un extremo y abierto en el otro; el primero, emitirá un sonido cuya fundamental (f_1') será igual al segundo armónico ($2f_1$) u octava del segundo tubo; segundo armónico que no existe cuando este último tubo está solo. De igual modo, los armónicos restantes producidos por el primer tubo, f_2' , f_3' , etc. corresponderán a los armónicos pares que no existen cuando vibra sólo el segundo tubo.

Ciertamente, los resonadores abiertos en ambos extremos, utilizados por algunos conjuntos de ayarachi, sikuris aymaras y los sikuris de TAQUILE, tienen longitudes de la misma dimensión que sus correspondientes tubos principales. Indudablemente, por lo anteriormente expuesto, su objetivo es agregar a los sonidos emitidos por los tubos principales, los armónicos pares que le faltan. Objetivo que no logran conseguir a plenitud los resonadores -

cerrados en un extremo y abiertos en el otro que tienen - la mitad de longitud de los tubos principales correspondientes; pues, con este tipo de resonadores, a los tubos principales de todos modos les falta completar los armónicos de frecuencias: $4f_1$, $8f_1$, etc. Es por esto que el sonido de los sikua de Taquile por ejemplo, que usan resonadores abiertos en ambos extremos, es de un timbre muy bello y distinto .

CAPITULO IV

CARACTERISTICAS GENERALES DEL SIKU ALTIPLANICO

En este capítulo trataremos sobre las características generales de los sikus, excepto su técnica; la misma que, dada su importancia, será tratada aparte en el capítulo siguiente. Incluimos también en el presente, los conceptos y elementos de estudio generales que han servido para realizar el análisis en particular de cada uno de los conjuntos de sikus altiplánicos estudiados.

Clasificación de la flauta de pan altiplánica

Como toda flauta de pan peruana la flauta de pan altiplánica, de acuerdo al árbol organológico expuesto en el capítulo II, es una flauta sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, cerrada y en forma de balsa. Siguiendo con la clasificación es además, una flauta de pan sin bisel, de disposición en escalera, con o sin resonadores, forma clásica o "rectangular" (con o sin aditamentos de sujeción), tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

De modo que podemos considerar como un importante elemento de distinción de la flauta de pan altiplánica el hecho que, en general, los tubos constituyentes del instrumento son tubos sin corte en bisel y están dispuestos en escalera, en una o dos filas.

Los sikus altiplánicos, además, pueden poseer, opcionalmente, tubos resonadores.

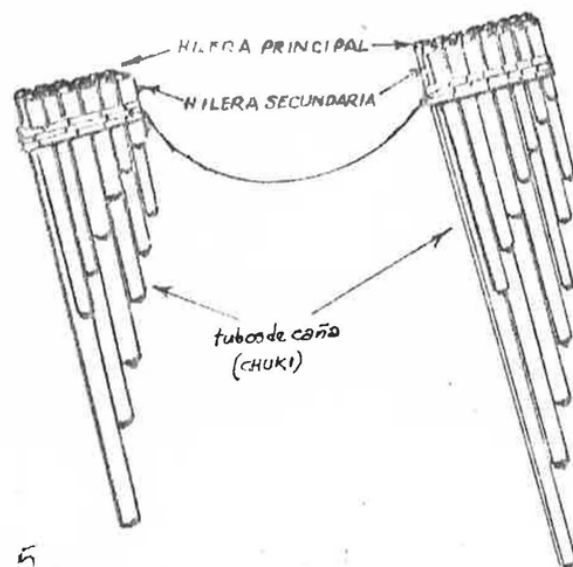
Nombres

Las flautas de pan peruanas existentes en el altiplano del Collao se denominan, en general, con el vocablo ZAMPONA, nombre genérico en español y que seguramente los conquistadores hispanos dieron a las flautas de pan que encontraron en América, por su similitud a las conocidas

en España con ese nombre. En quechua y en aymara reciben el nombre de SIKU, y es el más difundido junto al anterior. Sin embargo, los sikus o zampoñas tienen otras numerosas denominaciones como las que siguen. ANTARA es el nombre quechua de las flautas de pan con el cual también se conoce a los sikus o zampoñas altiplánicas aunque en menor grado. CHUKU, es el nombre de los sikus de los ayarachis de la zona quechua. PHUSA o FUSA, entre los conjuntos de pusamorenos. PFUKU-PFUKU (quechua, "sopla-sopla"). HUAYRA-PFUCURA ("soplador de viento"). SIKURI, LICHIGUAYO, LACA, LAQUITA, ZURISIKU, JULA-JULA, JULU-JULU son denominaciones de diferentes tipos de sikus en algunos conjuntos del altiplano boliviano-argentino. El padre Ludovico Bertoni los denomina "ayarachis" a las flautas de pan habidas en el Incaico mientras que el cronista Bernabé Cobo nombra a éstos instrumentos con una variante del término anterior: "ayarichis"; ver al respecto el capítulo IX sobre los ayarachis de Paratía.

Descripción

El siku altiplánico está compuesto de dos tipos de zampoñas como se aprecia en la figura siguiente:



Las zampoñas constan de una hilera de tubos principales de caña acompañados, opcionalmente, por una hilera de tubos secundarios. Los tubos están sujetos por una o dos tiras delgadas de la misma caña que envuelve a éstos, y por un hilo trenzado entre los tubos y las tiras que sirve de amarra. La hilera principal está formada por tubos sin bicel en la embocadura de diferentes longitudes y diámetros, dispuestos en sucesión de mayor a menor en un solo plano. El extremo inferior de los tubos principales está siempre cerrado en su extremo distal por el número natural de las cañas. Cada tubo al ser soplado da un sonido diferente de acuerdo a las leyes acústicas. La hilera secundaria está constituida por la misma cantidad de tubos que la hilera principal. Los tubos de la hilera secundaria pueden ser abiertos o cerrados en su extremo distal y sus largos de la misma longitud o de la mitad de los correspondientes en la hilera principal, según sean abiertos o cerrados. Los tubos secundarios enriquecen el sonido emitido por los tubos principales mediante la adición de armónicos pares; captan parte del soplo destinado, fundamentalmente, a los tubos principales y vibran también por simpatía (resonancia). Los tubos secundarios dan sonidos cuya fundamental resulta ser la octava alta de los sonidos emitidos por los tubos principales correspondientes. El diámetro y espesor de los tubos es variable, pero, generalmente, está en relación directa con el largo de los tubos y tamaño de las zampoñas.

Número de tubos .- el número de tubos de los sikus varía en cada conjunto nativo que lo utiliza. Son muy comunes los sikus de seis y siete tubos.

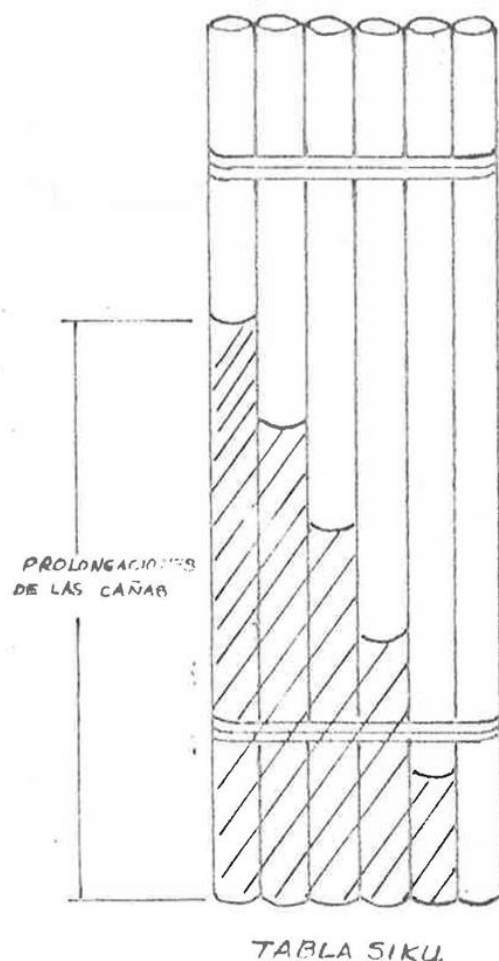
Material .- los sikus altiplánicos generalmente están contruidos de una caña denominada "chuki" o "chajlla" (arundo donax) proveniente de la zona de selva amazónica colindante con la meseta del Collao.

La forma de los instrumentos que muestra el dibujo anterior es la forma clásica del siku altiplánico que es

la más común. Sin embargo, los sikus a veces presentan una forma exterior distinta que a continuación detallamos.

La forma opcional del siku altiplánico: EL TABLA SIKU O siku "rectangular"

Existe una forma especial del siku altiplánico adoptado por algunos conjuntos; se le conoce con el nombre de TABLA SIKU y presenta una forma digamos "rectangular" debido a que los constructores nativos en vez de cortar la caña con se confeccionan los tubos inmediatamente después del nudo natural de la caña que cierra al tubo en su extremo distal, dejan una porción de caña adicional de una dimensión adecuada para que el siku tome la forma "rectangular", tal como se indica en la figura siguiente:



Este acondicionamiento no altera en nada las características acústicas del instrumento (afinación, escala, tesitura, etc.). Sólo es un aditamento para facilitar la sujeción de éste o, simplemente, un detalle de distinción y adorno. El tabla siku sigue siendo una flauta de pan de disposición en escalera; ya que los tubos principales de los sikus en escalera, al soplarse en un determinado sentido, dan sonidos ascendentes o descendentes en relación a la longitud de los tubos, y no debido al aditamento que presenta el tabla siku. Las flautas de pan en "escalera" y en "escalera alterna" se diferencian entre sí, exclusivamente por la disposición y orden de sus tubos principales. Es así como, contrariamente a la clasificación de las flautas de pan peruanas adoptada por el Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú, Instituto Nacional de Cultura (1978), nuestro árbol organológico de la flauta de pan expuesto en el capítulo II, no agrega a las categorías de las flautas de pan en "escalera" y en "escalera alterna", la categoría de flautas de pan "rectangulares".

Naturalmente, se puede intentar otras formas de cortar las cañas de modo que sus prolongaciones den formas diversas a los sikus, sin alterar por esto sus características acústicas.

Uso colectivo del siku altiplánico

El siku altiplánico es utilizado en el Collao de modo colectivo por diversos conjuntos, los cuales constituyendo verdaderas orquestas nativas de una o varias docenas de integrantes, hacen su aparición en las diferentes fiestas lugareñas de los diversos pueblos altiplánicos. Son los sikuris, jula-julas, ayarachis, zuri sikus, lachilas, chiriguanos, kantus, puamarencas, misti sikus, zapoñetas, etc., los que poseyendo diversas particularidades en cuanto a los sikus que emplean, vestimenta, coreografía y el ritmo de bailar de la música y danza que

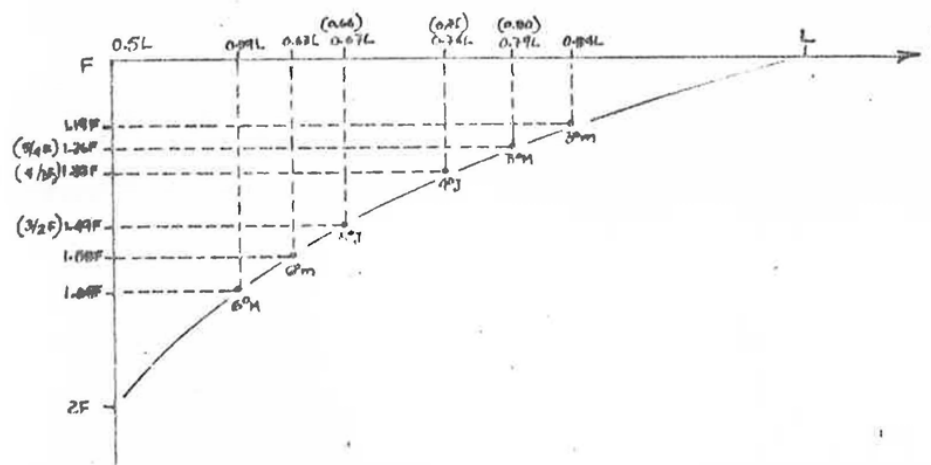
interpretan; en general, tañen por parejas en forma mancomunada los sikus y casi siempre se acompañan por uno o varios instrumentos de percusión que marcan el ritmo de la danza. Algunos poseen también un grupo coreográfico que exclusivamente danza, pero, generalmente, los mismos tocadores que al tañer los sikus, danzan de manera característica, constituye en sí mismos expresiones simultáneas de música y danza tan peculiares.

El siku altiplánico es, pues, colectivo por excelencia, como colectiva es la ideosincracia de los pueblos andinos. Su carácter grupal constituye un elemento de distinción muy importante. Una sesión de música sikuriana es una experiencia profundamente gregaria que contagia vigor y vida en abundancia. Es una fiesta de unión donde los espíritus se vuelven uno y todos construyen la música.

Grupos de Sikus

Las diversas orquestas de sikus altiplánicos utilizan diversos grupos de sikus, llamados "cortes" en el argot altiplánico; determinados en consideración a sus tamaños (largos de los tubos) y por consiguiente, según sus tesituras o registros de los sonidos emitidos. Los conjuntos de sikus poseen un mínimo de dos de estos grupos de sikus y algunos llegan a tener hasta ocho grupos.

Relaciones y Proporciones .- El siguiente gráfico relaciona los intervalos musicales occidentales (octava, sexta mayor, sexta menor, quinta, cuarta, tercera mayor y tercera menor) con las longitudes proporcionales de los tubos emisores



Ahora bien, generalmente las longitudes de los sikus de los diferentes grupos en mención, están en relación de 2 a 1 ó 2 a 3, unos de otros. Es decir, los sikus de un determinado grupo pueden ser del doble de tamaño de los de otro grupo, y a su vez, la mitad de un tercero. Algunos grupos de sikus pueden tener también las dos terceras partes de la longitud de otros.

Como se aprecia en el gráfico, la relación de longitudes de los tubos de 2 a 1, corresponde a sikus afinados en octavas sucesivas; y la relación de longitudes de 2 a 3, corresponde a sikus afinados en quintas. Si existiera algún otro intervalo musical entre los grupos de sikus; - como es el caso de los opcionales grupos "duo" de los conjuntos de sikuris (véase capítulo correspondiente), los cuales están afinados a distancias de terceras respecto a otros; mediante el gráfico anterior pueden determinarse las correspondientes proporciones de longitud de los tubos ($0.79L$, para la tercera mayor y $0.84L$ para la tercera menor).

Podemos concluir de manera general que los sikus pertenecientes a cada grupo o "corte" están afinados a distancias de octavas o de quintas entre sí. Existen también algunos grupos afinados a distancias de terceras. De modo que al emitir cada grupo de sikus una misma línea melódica, el conjunto emitirá, teóricamente, un número de líneas melódicas paralelas separadas por octavas o quintas, igual al número de sikus existentes en el conjunto.

La composición estructural de cada conjunto altiplánico en particular, será estudiado en detalle en la segunda parte.

Escalas Conformadas

La totalidad de los conjuntos de sikus altiplánicos estudiados en la presente obra poseen en la actualidad escalas naturales o "diatónicas", con algunas observaciones.

Primeramente, es necesario aclarar que la escala na-

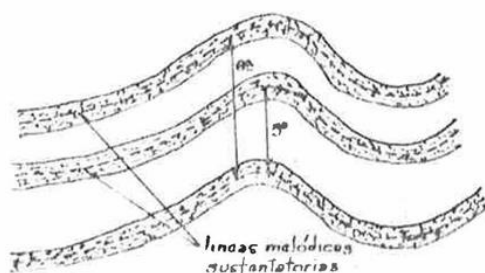
tural o diatónica es, como se sabe, una sucesión de sonidos conjuntos separados por tonos y semitonos distribuidos de manera especial. De modo que la definición de escala diatónica, necesariamente implica términos como "tono", "semitono", "segunda mayor", "segunda menor", que se refieren a distancias o a alturas sonoras concebidas o adoptadas por la música occidental. El término mismo "diatónico", conlleva concepciones europeas.

Por otro lado, es conocido el hecho de que no existe precisión en la relación largo de un tubo resonante vs. altura del sonido emitido, pues, como vimos anteriormente el sonido depende también del diámetro y, aún, del grosor y del material del que está hecho el tubo. De modo que los actuales sikus de caña, a pesar de que muchas veces están contruidos con esmero, generalmente, no tienen uniformidad en la afinación que el constructor nativo desearía lograr; entre otras razones, por el hecho de que no siempre puede conseguirse cañas de las mismas características. El sonido emitido varía también con la forma en que se coloca el labio en los tubos, por el ángulo de sujeción del siku al ser ejecutado y por el modo de soplarse los tubos. Todo esto determina que existan, generalmente, diferencias en la afinación de los sonidos que emiten los sikus, aunque los mismos pertenezcan a una misma "tropa" o conjunto. Con mayor razón estas diferencias de afinación se acentúan entre sikus contruidos por diferentes artesanos, o entre sikus contruidos en diferentes épocas y con diferentes características de las cañas disponibles.

Las variables anotadas anteriormente, hacen defectuosos los intervalos musicales conformantes de cualquier escala; aún, la de una supuesta escala autóctona provista de intervalos musicales propios. Y si es que han existido o existen escalas musicales aborígenes con intervalos distintos a la escala diatónica europea, es muy difícil establecerla con precisión, únicamente, con el estudio de los actuales sikus de caña. Sin embargo, afirmamos que -

en la actualidad, los sikus hipolares estudiados poseen - una escala diatónica similar a la europea, debido tan sólo a la distribución de los intervalos largos ("tonos") y cortos ("semitonos"), semejante a la escala natural o diatónica conocida. Es más; pensamos que a pesar de no existir una afinación interválica uniforme en los sikus de caña, es probable que la intención de los actuales constructores nativos es la de confeccionar sikus verdaderamente dotados con los intervalos de la escala diatónica europea influidos, naturalmente, por la música occidental que escuchan a diario,

Por otro lado, debido a los factores expuestos anteriormente que alteran la afinación precisa, si bien la intención de los constructores nativos de sikus es la de obtener grupos de sikus perfectamente afinados a distancias de octavas o de quintas; siempre en la práctica, existen diferencias que, evidentemente, se traduce en la apariencia auditiva de la música que tañe la orquesta en su conjunto; apreciándose claramente las diferencias de afinación. Las líneas melódicas interpretadas aparecen "borrosas", transformándose en realidad en "superficies melódicas" por decirlo así, sustentadas por los sonidos de la escala diatónica en que están afinados los sikus; tal como se ilustra en el diagrama



SUPERFICIES MELODICAS

Afinación y Tesituras

Los constructores de sikus no cuentan con diapasón - alguno u otro patrón de alturas que les permita ubicar - las escalas en forma constante y precisa en el espectro - de frecuencias sonoras. Se basan sólo en su "oído" y tam- bién en algunas marcas métricas que utilizan para cortar las cañas con los largos requeridos. Esto no asegura la permanencia de la escala en un determinado rango de tesitura; con mayor razón, si los sikus son confeccionados en diferentes épocas y por diferentes artesanos. Es posible pues, que a través del tiempo y el espacio la escala o es- calas "diatónicas" utilizadas vayan moviéndose en el es- pectro de frecuencias sonoras. No existe una permanencia que permita asegurar el uso de determinada escala. Ade- más es necesario tener en cuenta que, como mencionamos an- teriormente, las alturas de los sonidos emitidos por los sikus, varían no sólo en relación a la variación de sus - características dimensionales que serían los determinan- tes de primer orden de la ubicación de la escala en el es- pectro sonoro, sino también, con el ángulo de sujeción - del siku al ser ejecutado, la posición del labio y el modo dnde ser sopladados los tubos; aumentándose de este modo - la movilidad antedicha. Lo que nos lleva a pensar en un área estocástica en el espectro de frecuencias representa- tiva de cada grado de la escala en vez de un solo sonido determinado, dentro de cuyos límites necesariamente se en- contrarían en forma aleatoria, los sonidos correspondien- tes emitidos por cada tubo. Naturalmente, cada una de es- tas áreas estocásticas está sustentada por los sonidos de una o varias escalas "diatónicas" que, estadísticamente, mediante el estudio de diferentes sikus a través del tiem- po, se haya o se hayan determinado como las mas frecuen- tes; sonidos alrededor de los cuales aparezcan las áreas - mencionadas.

Vemos pues que para un estudio correcto de la afina- ción y de las tesituras de los sikus bipolares, es necesari- o entrar en el campo de las probabilidades y de la esta-

dística, antes que a las precisiones. Y queda claro, -
pues, también, que las escalas diatónicas que mas adelan-
te indicaremos como utilizadas por las diferentes orques-
tas altiplánicas de sikus; se entienden, son escalas sus-
tentatorias de la escala estocástica descrita.

Dimensiones de los Sikus

En el estudio de los sikus de los diferentes conjun-
tos altiplánicos, las dimensiones obtenidas mediante la -
medición directa del largo y diámetro de los tubos, han si-
do comparadas con las longitudes que se obtienen teórica-
mente mediante la aplicación de las ecuaciones que rigen
la acústica de los tubos resonantes. Longitudes teóricas
que a continuación detallamos.

Longitudes Teóricas de los Tubos .- Las notas o so-
nidos de la escala cromática temperada se pueden determi-
nar a partir de un sonido base cualquiera; por ejemplo,
el Do_3 (central) = 261.625 c/sg., multiplicándolo sucesi-
vamente, para obtener cada nota de la escala (frecuencia),
por el factor: $\sqrt[12]{2} = \sqrt[3]{\sqrt[4]{2}} = 1.059$

$$\text{Si hacemos: } f = a \cdot F \quad (18)$$

donde: a = variable discreta que adopta diferentes valo-
res para constituir la escala cromática tempe-
rada, tal como se indica en la tabla No. 1.

F = frecuencias bases elegidas, correspondientes -
al Do , las mismas que están indicadas en la ta-
bla No. 2.

Reemplazando (18) en la función (13) que se encuentra
en el capítulo III, tenemos:

$$L = \frac{A}{a \cdot F} - 0.3d \quad (19)$$

$$\text{Si hacemos: } B = \frac{A}{F} \quad (20)$$

$$\text{Tenemos finalmente: } L = \frac{B}{a} - 0.3d \quad (21)$$

Por medio de la ecuación (21) se puede confeccionar
las tablas Nos. 3, 4, 5, y 6 siguientes:

La tabla NO. 3 nos da la longitud interna teórica de

los tubos sin considerar el diámetro de los mismos; es decir, haciendo en la ecuación (21) el factor de corrección $0.3d = 0$; o sea $L = B/a$. De hecho estas longitudes representan las máximas dimensiones de los tubos correspondientes a cada sonido, que resultarán reducidas por el factor de corrección ($0.3d$).

Las tablas Nos. 4, 5 y 6 nos dan la longitud interna de los tubos considerando el factor de corrección: $0.3d$, para los diámetros: 1.7 cm., 1.4 cm. y 1.1 cm., que son los diámetros mas comunes de los sikus altiplánicos.

En estas tablas el parámetro B se determina mediante las igualdades (12) que aparece en el capítulo III y (20): $A = B$, $A = \frac{C}{4} = \frac{343}{4}$; luego: $B = \frac{343}{4f}$, para las diferentes frecuencias bases (F).

No obstante en la práctica, el confeccionar los tubos de acuerdo a las longitudes dadas por las tablas y empleando diferentes materiales (caña de diferentes espesores), y al confrontarse el sonido que producen con el diapasón, se comprueba la existencia de errores de algunos milímetros que bastan para que desafinen, la escala. En esta circunstancia, hemos ideado un procedimiento para corregir estos errores; encontrando para cada material, diferentes parámetros promedio distintos a 0.3, que hemos denominado: ξ , de la siguiente manera:

Consideramos primero que la ecuación (21) puede ser generalizada del siguiente modo:

$$L_c = \frac{B}{a} - \xi d \quad (22a)$$

$$\text{es decir: } \xi = \frac{B/a - L_c}{d} \quad (22b)$$

donde: L_c es el largo obtenido por confrontación práctica con el diapasón; mediante (22b) se obtienen varios ξ para las diferentes longitudes de tubos, preferiblemente, correspondientes a las diversas octavas del rango utilizado por las flautas de pan y siempre mediante la confrontación práctica con el diapasón u "oído".

Luego podemos obtener un ξ promedio, a utilizar en la confección de tubos de un determinado material:

$$\xi = \frac{\xi^1 + \xi^2 + \dots + \xi^n}{n} \quad (23)$$

Trabajando de este modo con diferentes calidades y grosores de caña, hemos encontrado que el parámetro tiene su límite máximo en: $\xi = 0.6$. Las tablas Nos. 7, 8 y 9 nos dan la longitud interna de los tubos con $\xi = 0.6$, para los diferentes diámetros: $d = 1.1, 1.4, 1.7$.

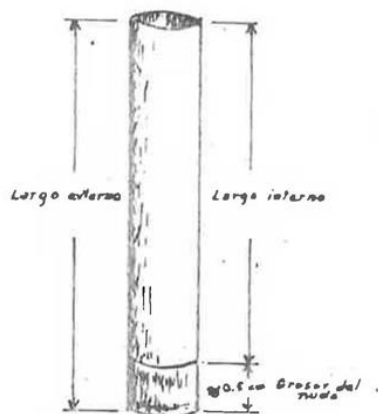
Pero aún para mayor seguridad, considerando que aparte del diámetro de los tubos existen otros factores de orden práctico, que impide la determinación precisa de las longitudes en relación con el sonido que emiten; podemos señalar sólo los límites dentro de los cuales es muy probable se encuentre la longitud deseada; estos límites son: las longitudes dadas por la tabla No. 3 como límite superior, y las dadas por las tablas Nos. 7, 8 y 9 como límite inferior ($\xi = 0.6$). De este modo, si se quiere determinar la longitud de un tubo para que emita el sonido correspondiente, éste deberá ser "cortado" a la medida dada por la tabla No. 3; y luego, teniendo en cuenta el límite inferior, proceder a cortar o limar el tubo hasta encontrar el sonido deseado, confrontado por el diapason.

Con las tablas adjuntas detalladas que abarcan seis octavas, del Do_1 al Si_6 , de la escala cromática, se puede construir cualquier tipo de zampoña; pero sobre todo son útiles para determinar los sonidos que emiten los tubos de cualquier zampoña, mediante la medición del largo y el diámetro de los tubos. Este procedimiento a jugado un rol muy importante en la determinación de las escalas de los diferentes sikus estudiados en este trabajo.

Para el buen uso de las tablas en mención es necesario tener en cuenta también lo siguiente:

El largo externo de las cañas utilizadas en las diferentes zampoñas es mayor en medio centímetro o mas que su

largo interno, que es el que nos interesa desde el punto de vista acústico; debido al grosor del nudo, como se indica en la figura siguiente:



La afinación de los tubos es influida como mencionamos anteriormente, por la forma en que se coloca el labio en los tubos, por el ángulo de sujeción del siku y por el modo de soplarlos los tubos.

Diámetro y Espesor de los Tubos .- Los diámetros de los tubos de los sikus están dispuestos de mayor a menor en correspondencia con sus longitudes, tal como se muestra en la figura siguiente:



Como se aprecia en la figura, el diámetro de los tubos intermedios, en lo posible no debe rebasar las líneas convergentes punteadas, tangentes a las circunferencias de diámetros D y d .

Respecto al espesor de los tubos, existen sikus del mismo tamaño contruidos con cañas de distinto grosor, según el fabricante y la calidad del material conseguido.

Normalmente, el grosor varía en relación directa al tamaño de los sikus; los grupos de mayor tamaño son contruidos con cañas mas gruesas.

TABLA N° 1

Valores a	
	1
	= 1.059
1.059 x 1.059	= 1.122
1.122 x 1.059	= 1.189
1.189 x 1.059	= 1.260
1.260 x 1.059	= 1.335
1.335 x 1.059	= 1.414
1.414 x 1.059	= 1.498
1.498 x 1.059	= 1.587
1.587 x 1.059	= 1.682
1.682 x 1.059	= 1.782
1.782 x 1.059	= 1.888

TABLA N° 2*

Frecuencias Bases F**	
Do ₁	65.406
Do ₂	130.812
Do ₃ (Do Central)	261.625
Do ₄	523.251
Do ₅	1046.502
Do ₆	2093.004
Do ₇	4186.008

* Los subíndices acústicos utilizados en la tabla y en el presente trabajo pertenecen al sistema FRANCO-BELGA, el mismo que considera la octava del Do Central con subíndice 3.

** Datos tomados de Alan Douglas, The Electronic Musical Instrument Manual (Tab Books, 1976), p. 196.

TABLA N° 3		$L = \frac{B}{a} \text{ (cm)}$					
SONIDOS	Indices Acústicos S. FRANCO BELGA	1	2	3	4	5	6
	$\frac{B}{a}$	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO	1	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO#	1.059	123.78	61.90	30.94	15.47	7.73	3.86
RE	1.122	116.83	58.42	29.21	14.60	7.29	3.64
RE#	1.189	110.25	55.13	27.56	13.78	6.89	3.44
MI	1.260	104.04	52.02	26.01	13.00	6.50	3.25
FA	1.335	98.19	49.10	24.55	12.27	6.13	3.06
FA#	1.414	92.70	46.36	23.18	11.58	5.79	2.89
SOL	1.498	87.51	43.75	21.88	10.93	5.47	2.73
SOL#	1.587	82.60	41.30	20.65	10.32	5.16	2.58
LA	1.682	77.94	38.97	19.48	9.74	4.87	2.48
SIB	1.782	73.56	36.78	18.39	9.19	4.59	2.29
SI	1.888	69.43	34.72	17.36	8.68	4.34	2.17



TABLA N° 4

$$L = \frac{B}{a} - \xi d$$

$d = 1.7 \text{ cm.}$
 $\xi = 0.3$

SONIDOS	Indices Acústicos S. FRANCO BELGA	1	2	3	4	5	6
	$\frac{B}{a}$	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO	1	130.58	65.03	32.26	15.87	7.68	3.58
DO#	1.059	123.28	61.38	30.42	14.95	7.22	3.35
RE	1.122	116.33	57.91	28.68	14.08	6.79	3.13
RE#	1.189	109.74	54.61	27.05	13.27	6.38	2.93
MI	1.260	103.53	51.51	25.50	12.49	5.99	2.74
FA	1.335	97.68	48.58	24.04	11.76	5.62	2.55
FA#	1.414	92.20	45.84	22.66	11.07	5.28	2.38
SOL	1.498	87.00	43.24	21.36	10.42	4.95	2.22
SOL#	1.587	82.09	40.79	20.13	9.81	4.65	2.07
LA	1.682	77.43	38.46	18.97	9.23	4.36	1.92
Sib	1.782	73.05	36.27	17.88	8.68	4.08	1.78
Si	1.888	68.92	34.20	16.85	8.16	3.820	1.66

$L = \frac{B}{a} - \xi d$

 $d = 1.4 \text{ cm}$
 $\xi = 0.3$

TABLA N° 5							
SONIDOS	Indices Acústicos S. FRANCO BELGA	1	2	3	4	5	6
	$\frac{B}{d}$	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO	1	130.67	65.12	32.35	15.96	7.77	3.67
DO#	1.059	123.37	61.47	30.52	15.05	7.31	3.44
RE	1.122	116.42	58.00	28.79	14.18	6.88	3.22
RE#	1.189	109.83	54.71	27.14	13.36	6.47	3.02
MI	1.260	103.62	51.60	25.59	12.58	6.08	2.82
FA	1.335	97.77	48.67	24.12	11.85	5.71	2.64
FA#	1.414	92.29	45.93	22.75	11.16	5.37	2.47
SOL	1.498	87.09	43.33	21.45	10.51	5.04	2.31
SOL#	1.587	82.18	40.88	20.23	9.90	4.74	2.15
LA	1.682	77.52	38.55	19.06	9.32	4.45	2.01
Si _b	1.782	73.14	36.36	17.97	8.77	4.17	1.87
Si	1.888	69.01	34.29	16.93	8.25	3.91	1.74

TABLA N° 6

$$L = \frac{B}{a} - \xi d$$

d = 1.1 cm.
ξ = 0.3

SONIDOS	Indices Acústicos S. FRANCO BELGA	1	2	3	4	5	6
	$\frac{B}{a}$	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO	1	130.76	65.22	32.44	16.05	7.86	3.76
DO#	1.059	123.45	61.56	30.61	15.13	7.40	3.53
RE	1.122	116.50	58.09	28.87	14.26	6.96	3.31
RE#	1.189	109.92	54.80	27.23	13.44	6.55	3.10
MI	1.260	103.70	51.69	25.67	12.67	6.17	2.91
FA	1.335	97.86	48.77	24.21	11.93	5.80	2.73
FA#	1.414	92.37	46.02	22.84	11.25	5.46	2.56
SOL	1.498	87.18	43.42	21.54	10.60	5.13	2.40
SOL#	1.587	82.27	40.97	20.31	9.99	4.83	2.24
LA	1.682	77.60	38.54	19.15	9.40	4.53	2.10
SIB	1.782	73.23	36.45	18.05	8.86	4.26	1.96
SI	1.888	69.10	34.38	17.02	8.34	4.00	1.83



$L = \frac{B}{R} - \frac{d}{\xi}$
 $d = 1.7 \text{ cm.}$
 $\xi = 0.6$

TABLA Nº 7		1	2	3	4	5	6
SOLIDOS	3	131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
	g						
DO	1	130.07	64.53	31.75	15.36	7.17	3.07
DO#	1.059	122.76	60.87	29.92	14.44	6.71	2.84
RE	1.122	115.81	57.40	28.18	13.57	6.27	2.62
RE#	1.189	109.23	54.11	26.56	12.75	5.86	2.41
MI	1.260	103.01	51.00	24.98	11.98	5.48	2.22
FA	1.335	97.17	48.08	23.52	11.24	5.11	2.04
FA#	1.414	91.68	45.33	22.15	10.56	4.77	1.87
SOL	1.498	86.49	42.73	20.85	9.91	4.44	1.71
SOL#	1.587	81.58	40.28	19.62	9.30	4.14	1.55
LA	1.682	76.91	37.95	18.46	8.71	3.84	1.41
SIb	1.782	72.54	35.76	17.36	8.17	3.57	1.27
SI	1.888	68.41	33.69	16.33	7.65	3.31	1.14

Tabla Nº 8

$$L = \frac{B}{a} - \xi d$$

$d = 1.4 \text{ cm.}$
 $\xi = 0.6$

SOMIDOS	f	1	2	3	4	5	6
		131.09	65.55	32.77	16.38	8.19	4.09
DO	1	130.25	64.71	31.93	15.54	7.35	3.25
DO#	1.059	122.94	61.05	30.10	14.62	6.89	3.02
RE	1.122	115.99	57.58	28.36	13.75	6.45	2.80
RE#	1.189	109.41	54.29	26.72	12.93	6.04	2.60
MI	1.260	103.19	51.18	25.16	12.16	5.66	2.40
FA	1.335	97.35	48.26	23.70	11.42	5.29	2.22
FA#	1.414	91.86	45.51	22.33	10.74	4.95	2.05
SOL	1.498	86.67	42.91	21.03	10.09	4.62	1.89
SOL#	1.587	81.76	40.46	19.80	9.48	4.32	1.73
LA	1.682	77.09	38.13	18.64	8.89	4.02	1.59
Si	1.782	72.72	35.94	17.54	8.35	3.75	1.45
Si#	1.888	68.59	33.87	16.51	7.83	3.49	1.32



Tabla Nº 9

$$L = \frac{B}{a} - \sum d$$

d = 1.1 cm
 $\sum = 0.6$

SOLIDOS		1	2	3	4	5	
	$\frac{L}{d}$	130.43	64.89	32.77	16.38	8.19	4.12
DO	1	130.43	64.89	32.11	15.72	7.53	3.43
DO#	1.059	123.12	61.23	30.28	14.80	7.07	3.20
RE	1.122	116.17	57.76	28.54	13.93	6.63	2.98
RE#	1.189	109.59	54.47	26.90	13.11	6.22	2.78
MI	1.260	103.37	51.36	25.34	12.34	5.28	2.58
FA	1.335	97.53	48.44	23.88	11.60	5.47	2.40
FA#	1.414	92.04	45.69	22.51	10.92	5.13	2.23
SOL	1.498	86.85	43.09	21.21	10.27	4.80	2.07
SOL#	1.587	81.94	40.64	19.98	9.66	4.50	1.91
LA	1.682	77.27	38.31	18.82	9.07	4.20	1.77
Sib	1.782	72.90	36.12	17.72	8.53	3.93	1.63
SI	1.888	68.77	34.05	16.69	8.01	3.67	1.50

CAPITULO V

LA TÉCNICA DEL SIKU ALTIPLANICO: EL DIALOGO MUSICAL

El Diálogo Musical

El elemento de distinción mas importante del siku altiplánico no radica en el instrumento como tal, en su aspecto físico; pues, como vimos, la flauta de pan apareció y existe en las diversas culturas y continentes, y todos estos instrumentos tienen una similar apariencia, todos también se soplan para producir los sonidos. Sin embargo, el siku altiplánico pertenece a un tipo de flautas de pan cuya técnica interpretativa muy peculiar, las distingue del resto.

La técnica del siku altiplánico se la conoce en lengua aymara como: "JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI" que mas o menos significa producir algo nuevo, recibir y devolver entre ambas, ponerse de acuerdo la IRA y el ARCA. Consiste en confeccionar las frases musicales que componen una melodía "nota (s) a nota (s)", mediante un íntimo diálogo, la alternancia de sonidos o grupos de sonidos hecho por dos instrumentos -dos zampoñas- y desde luego, dos instrumentistas en vez de uno, que constituye una unidad bipolar del conjunto; mientras que los instrumentos conocidos, incluso los autóctonos, la melodía es ejecutada por un solo intérprete. De manera que esta técnica se realiza, necesariamente, entre dos instrumentos bipolares, dos tipos de zampoñas que se conocen con los nombres de IRA y ARCA, respectivamente; las cuales constituyen una unidad, son un solo instrumento. A esta peculiar técnica, la hemos denominado, provisoriamente, como la técnica del diálogo musical realizada en el siku bipolar.

El Siku Bipolar

Como mencionamos en el capítulo anterior, a las flau

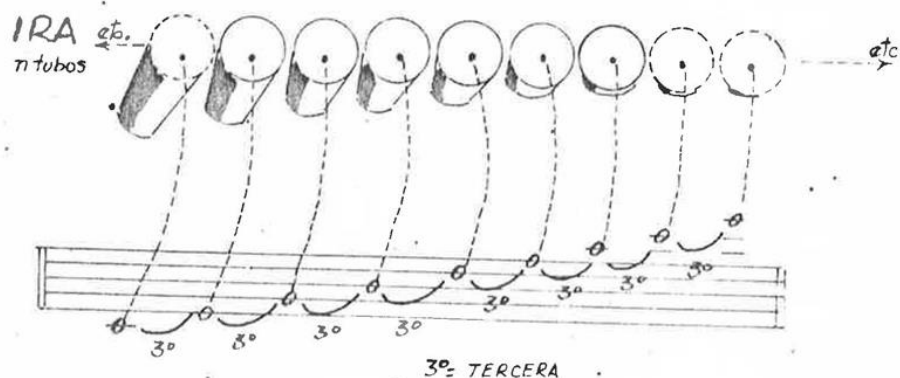
tas de pan altiplánicas se les conoce comunmente con los nombres de zampoña o siku. Nosostros en nuestro estudio, para identificarlas y distinguir las de las demás, utilizamos estos términos del modo siguiente. Emplearemos el término compuesto: SIKU BIPOLAR, para denominar al instrumento que posee la técnica dual y tiene dos centros o polos integrantes; está conformado por dos tipos de zampoñas que constituyen el todo, a saber:

La zampoña IRA: el "macho", la que va o la que conduce

La zampoña ARCA: la "hembra" o la que sigue.

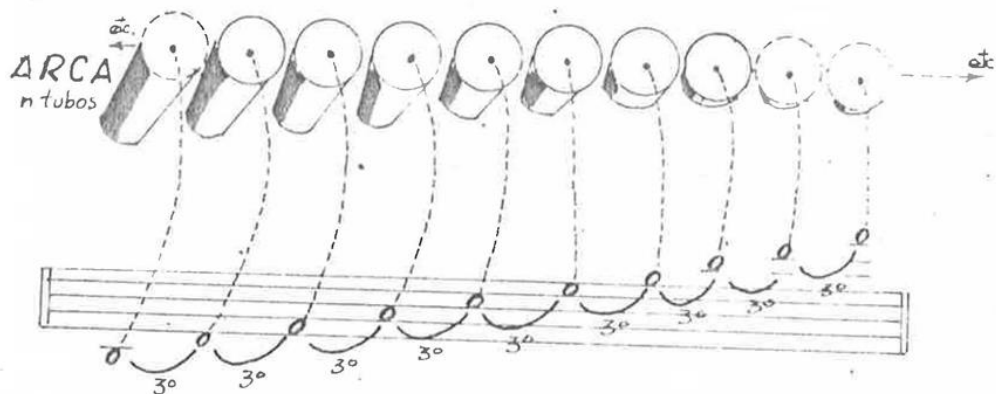
Ambas zampoñas que constituyen el siku bipolar, actúan de manera mancomunada para conformar una única escala; la misma que, como vimos, en la actualidad es diatónica. De modo que el siku bipolar actual tiene la siguiente estructura general:

Configuración de la zampoña ira, parte del siku bipolar diatónico .- El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de los sonidos que emite la zampoña ira diatónica de n tubos.

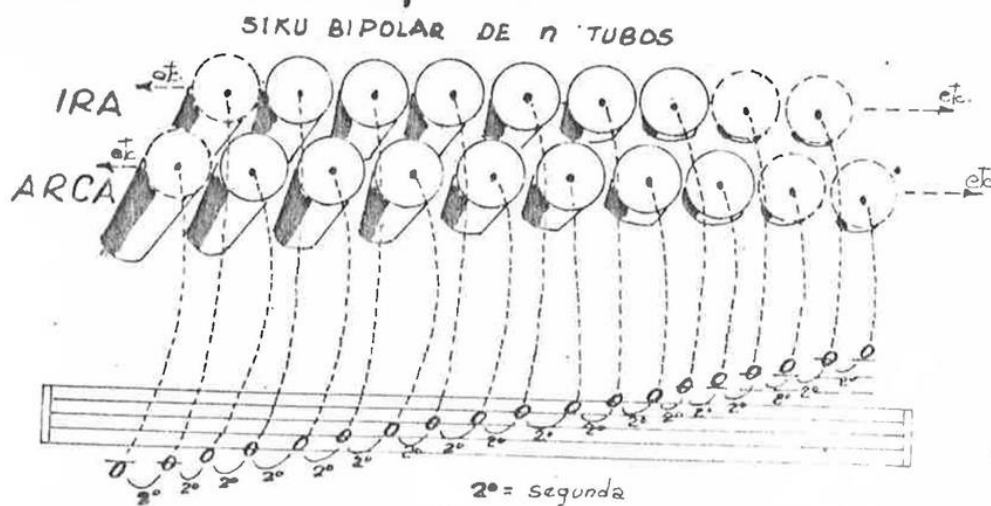


Como se aprecia, en el diagrama sólo están representados los tubos de la hilera principal colocados en escalera; están afinados por "terceras mayores" y "terceras menores". El pentagrama sin clave es utilizado sólo para ilustrar con mayor claridad el concepto.

Configuración de la zampoña arca, parte del siku bipolar diatónico .- El diagrama siguiente muestra la relación interválica de la zampoña arca de n tubos, que actúan mancomunadamente con la zampoña ira diatónica anterior.



De modo que la escala diatónica se forma en el siku bipolar compuesto por la zampoña ira y arca, como se muestra en el diagrama siguiente:



Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar.-

Hay una característica sumamente importante de los sikus bipolares de cada orquesta nativa; característica que cabalmente, es un factor de distinción de las diferentes orquestas. Nos referimos a la disposición de la escala diatónica en el siku bipolar, la misma que es única en cada conjunto nativo. Evidentemente, habría un total de siete maneras de ubicar los sonidos de la escala diatónica en correspondencia con el número de orden de los tubos utilizados en un determinado siku bipolar. Número de orden que, para evitar errores de interpretación, consideraremos de modo que el mayor de los tubos sea el primer tubo, y así sucesivamente de mayor a menor. De tal manera que el primer grado de la escala diatónica mayor, por ejemplo, podría estar ubicado en el primer, segundo, tercer, etc. tubo de la zampoña ira, o en el primer, segundo, tercer, etc. tubo de la zampoña arca. Así tenemos que, la escala diatónica mayor ascendente: 12345671234567123 ..., podría disponerse en un siku bipolar compuesto por una zampoña ira de seis tubos y una zampoña arca de siete tubos, de las siguientes maneras:

- 1) 1²3⁴5⁶7¹2³4⁵6 ira
 arca
- 2) 7¹2³4⁵6⁷1²3⁴5
- 3) 6⁷1²3⁴5⁶7¹2³4
- 4) 5⁶7¹2³4⁵6⁷1²3
- 5) 4⁵6⁷1²3⁴5⁶7¹2
- 6) 3⁴5⁶7¹2³4⁵6⁷1
- 7) 2³4⁵6⁷1²3⁴5⁶7

Evidentemente, cada una de estas siete disposiciones suponen diferentes calificaciones de los intervalos musicales entre los sonidos emitidos por los tubos de la zampoña; y suponen también diferentes longitudes de los tubos de los sikus correspondientes como se aprecia, en la disposición 4), que como veremos es una de las mas comunes en los sikus altiplánicos, el primer grado de la escala mayor está ubicado en el segundo tubo de la zampoña ira y en el sexto tubo de la zampoña arca.

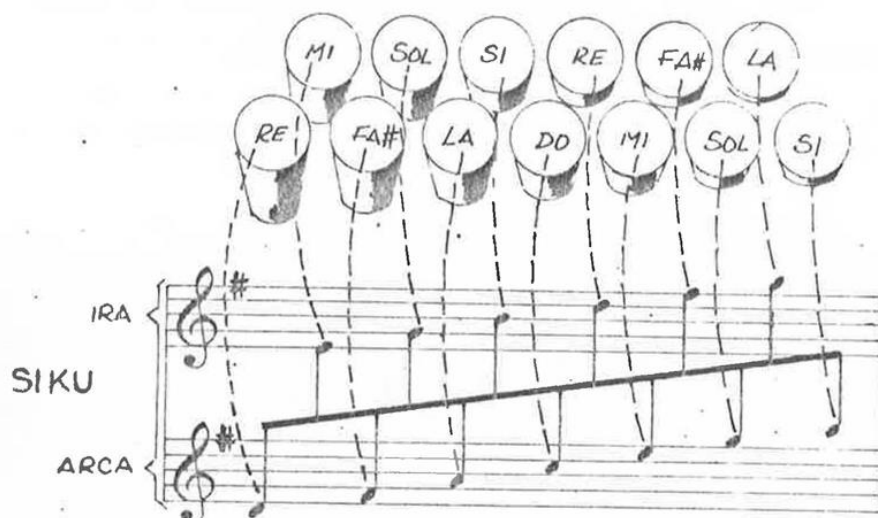
Evidentemente, la adopción de cualquiera de las maneras posibles obedece a razones practicas de utilización de los sonidos de la escala, de acuerdo a la concepción y estructura de la música interpretada; concepción y estructura que también determina a la postre el número de los tubos de los sikus y la extensión de la escala diatónica en el siku, es decir, la amplitud de su tesitura.

Notación Musical

Para lograr una adecuada representación del diálogo musical realizado en el siku bipolar, hemos adoptado un sistema de dos pentagramas colocados uno debajo del otro, tal como se muestra en la siguiente figura. Es claro que las claves utilizadas dependen de las tesituras en particular de los diferentes sikus bipolares existentes.



Un siku bipolar muy común en el altiplano es el conformado por una zampoña ira de seis tubos principales (y seis tubos secundarios opcionales), y una zampoña arca de siete tubos principales (y siete tubos secundarios opcionales); que conforma una escala diatónica de Sol Mayor - (siku No. 29, grupo C de sikuri o pusamoreño). Este siku bipolar lo utilizaremos para el análisis del diálogo musical autóctono y tiene la siguiente estructura:



Observando los diagramas anteriores, podemos apreciar una característica esencial y general del diálogo musical autóctono: éste es carencial y fortuito; nos explicamos. Como se aprecia, la zampoña arca componente no tiene los sonidos de la zampoña ira y viceversa; es decir, los sonidos que le falta a una zampoña, los tiene la otra. Debido a que cada zampoña componente carece de los sonidos que posee la otra, sólo entre ambas se logra obtener la escala musical. Evidentemente, la frecuencia con la que a cada uno de los tipos de zampoña, les toca emitir los sonidos que se suceden, estará de acuerdo a la configuración especial de la melodía que interpreta, y no, a la voluntad de los intérpretes. Los sonidos serán emitidos de modo fortuito por la zampoña que posea a éstos. Así, el diálogo musical autóctono realizado por las zampoñas arca

e ira, es fortuito y carencial.

Esta característica implica muchas veces que, según la estructura de la melodía interpretada, cualquiera de las zampoñas componentes del siku bipolar, deba emitir una mayor cantidad de sonidos que la otra, incluso, en forma inmediata; así, puede darse el caso que sólo una de las zampoñas interprete la línea melódica sin intervención de la otra, cuando la melodía está compuesta en base a terceras sucesivas.

Analicemos el diálogo carencial y fortuito autóctono por medio de la figura siguiente que muestra la confección en el siku bipolar (No. 29 - grupo C de sikuri o pusamoreno) de un trozo melódico:

Como se aprecia en la figura, los primeros cinco sonidos, se suceden por segundas; luego, a cada zampoña le corresponde un sonido cada vez, en forma alternada. En cambio, los sonidos con los números de orden 6 y 7, son el mismo sonido Mi, por lo tanto la zampoña arca debe tocarlos. Los sonidos 8, 9 y 10 están separados por terceras; luego, le toca a la zampoña ira, tocarlos sin intervención de la zampoña arca. Algo similar ocurre cuando los sonidos se suceden por quintas, como ocurre con los sonidos 11 y 12, los cuales son emitidos, esta vez, por la zampoña arca. Se entiende entonces que, además de los unísonos, las terceras y las quintas, la sucesión de séti

mas, novenas, undécimas y decimoterceras son tocadas también por una sola zampoña. En cambio con una cuarta, veáse los sonidos 5 y 6 del ejemplo, vuelve a funcionar el diálogo "nota a nota", como en el caso de las segundas. Demás está decirlo que ocurrirá también con sonidos sucesivos a distancias de sexta, octava, décima y duodécima.

De modo que resulta que el diálogo musical autóctono funciona de tres maneras, a saber:

1- "Nota a Nota", en el caso de sonidos sucesivos -separados por segundas, cuartas, sextas, octavas, décimas y duodécimas.

2- Por medio de la alternancia entre "grupos de notas", conformadas por sonidos sucesivos a distancias de -terceras, quintas, séptimas, novenas, undécimas y decimo -terceras. Y separadas -"los grupos de notas"- unos de otros por los intervalos mencionados en el punto 1.

3- La alternancia mixta entre una nota y un "grupo de notas", como el descrito en el punto 2, o viceversa.

Ahora bien, los "grupos de notas" mencionados pueden llegar a conformar, a lo sumo, motivos de la melodía confeccionada; tal vez hasta frases; más, de acuerdo al análisis de las melodías autóctonas sikurianas, nunca, oraciones musicales. Mencionamos esto también, para aclarar que la técnica dual sikuriana no es en realidad, lingüísticamente hablando un verdadero "diálogo musical"; veamos. El "diálogo" es la conversación entre varias personas, -donde, según su lógica, a cada persona le corresponde hablar (mediante oraciones), mientras las demás escuchan; turnándose en este proceso de hablar y escuchar para intercambiar ideas. Algo de esto sucede en el diálogo musical tratado, donde las zampoñas constituyentes del siku bipolar se turnan en el propósito de confeccionar la melodía ejecutada. Sin embargo, el equivalente musical cabal del diálogo - conversación, es el diálogo de oraciones musicales y no de notas y motivos (sílabas y palabras en el lenguaje musical). Con esta salvedad y no encontrando un

término mejor que sugiera la técnica que abordamos; la hemos denominado, provisionalmente, así: diálogo musical. Podría utilizarse, tal vez el término: "música por partes ensambladas" ("interlocking parts"), como se nombra a algunas técnicas similares.

Técnicas Similares

En Europa, durante la polifonía medieval en el siglo XIII y en el periodo del ARS NOVA, siglo XIV (Machaut, Vitry), existió una técnica muy peculiar denominada HOQUETUS; estilo que consistía en cantar la melodía en forma fraccionada en diferentes voces (2,3 hasta 4 voces). El truncamiento de las voces (truncatio vocis) exigía un intercambio de pausas intermitentes en fragmentos cortos. El Hoquetus llegó a ser en algún momento una forma musical independiente y posteriormente en el clasicismo condujo al "durch brochene Arbeit" término alemán que significa mas o menos, "trabajo fraccionado".

Como se aprecia en el trozo adjunto, el Hoquetus europeo es similar al diálogo musical sikuriano.

Ej. Hoquetus



Sin embargo, el Hoquetus fue un estilo más entre varios de esa época de desarrollo polifónico y modal de la música occidental, y no tuvo en ésta, mayor importancia; en cambio, el diálogo musical es sumamente trascendente - en el universo musical autóctono, porque encierra lo más profundo de la ideosincracia aborigen, ya lo dijimos anteriormente.

Por otro lado, aunque el Hoquetus se interpretaba algunas veces en forma instrumental, generalmente, con instrumentos de viento; fue una forma típicamente vocal de la polifonía modal del medioevo tardío. En cambio, el -

diálogo musical autóctono es instrumental por excelencia. Es más; las orquestas de sikus bipolares son casi las únicas representativas de la música instrumental nativa de conjunto. Si se quiere los sikus bipolares, con distinta suerte de las flautas de pan europeas, son en importancia y desarrollo, lo que las cuerdas de la familia del violín representan en la música instrumental occidental.

Finalmente, existe una diferencia sustancial derivada de las ya anotadas; mientras que en el diálogo musical autóctono existe un instrumento musical real separado en dos polos que funcionan expresamente con esta técnica dual y sin permisión de otra; en la música europea no existe ningún instrumento construido para ser interpretado de este modo.

En Indonesia, en la isla de BALI, existe la técnica denominada: "KOTEKAN" que, según Colin Mc Phee es un "general term for two - part gangsa (metalófono) figuration". Es la misma técnica del "interlocking parts" a la que se refiere Mantle Hood (1971), y que, según este autor, es un distintivo básico del estilo de la música de Bali, en la cual las partes ensambladas se realizan mediante dos o más tocadores de un conjunto de metalófonos conocidos como "gender wajang". Estos metalófonos son utilizados para acompañar las representaciones basadas en la literatura religiosa del Mahabharata y el Ramayana y tienen también una importante función en las ceremonias matrimoniales, festejos del templo, cremaciones, etc. La técnica del "interlocking parts", según Hood, difiere del Hoquetus en que mientras en el Hoquetus, las partes confeccionan una sola melodía resultante, en la técnica del "interlocking parts", la suma de las partes conformantes es mayor que una sola línea melódica.

La práctica del "interlocking parts" se da también en algunos xilófonos tradicionales de Africa, y al parecer, también es técnica usada en las fiestas de pan de la isla Salomón en la Melanesia.

Según IZIKOWITZ (1935: 396, 397), la técnica de tocar las flautas de pan en pareja que denomina "antiphonal manner of playing", está presente también en la actualidad en Panamá y en los territorios del río Negro, afluente del Amazonas. Menciona que los indios Cuna, Motilon, Uitoto, Trio, Oyana, Nahuquá y Apinayá poseen la técnica antifonal.

Al respecto, cabe señalar que en América, la presencia de la técnica del diálogo musical data de la época pre incaica, como veremos en el siguiente capítulo.

CAPITULO VI
EL SIKU BIPOLAR EN EL ANTIGUO PERU

La Cultura Moche

La cultura Moche, Mochica, Múchic o Proto-Chimú, como se le quiera llamar, fue una de las culturas costeñas pre incas de la costa norte del Perú, en los actuales departamentos de La Libertad y Piura. Los valles de los ríos Moche y Virú fueron los principales asentamientos de esta gran cultura que se desarrolló en el periodo que se denomina Horizonte Intermedio Temprano, nexo de los dos hitos más importantes de nuestra prehistoria: el Horizonte Chavín y el Horizonte Tiahuanaco. Abarca las centurias comprendidas entre 500 a.c. a 800 d.c., desde sus orígenes en Salinar y el Mochica transitorio (blanco sobre rojo) y Gallinazo (500 a.c. - 0) hasta las denominadas cinco fases, a saber: Mochica I (aprox. 0-100 d.c.), Mochica II (aprox. 100 d.c. - 200 d.c.), Mochica III (alrededor de 300 d.c.), Mochica IV (alrededor de 600 d.c.) y Mochica V (alrededor de 800 d.c.), fase esta última, en que la cultura Moche declina.

Los "despellejados" .- los mochicas fueron proliferos y excelsos artistas, y llevaron a su cerámica a niveles nunca alcanzados hasta entonces por los pueblos autóctonos. La arcilla en manos de estos milenarios artistas cobró exacta forma, movimiento, actitud, semblante, emoción. Además, las pictografías y relieves de sus ceramios dan testimonio de los formidables dibujantes habidos en esta cultura, que con mano firme y genial trazaron y dieron a conocer a la posteridad los diferentes aspectos de la vida moche: la pesca, la caza, la guerra, la religión, el mundo de los vivos y de los muertos, la de los minúsvulos, el sexo, la senectud, la maternidad, la medicina, la vida cotidiana en general. Es probable que casi nada escapó del ojo artista moche.



Art. 1

Vaso Moche representando a un "despellejado"

Hablamos de esto porque en muchos vasos y pictografías moches estas representados unos personajes esqueléticos que debieron existir en esta cultura, y que no en vano el artista moche trazó o moldeó en arcilla. Personajes que según la opinión general de arqueólogos y estudiosos, únicamente representan seres imaginarios pertenecientes al mundo de los muertos o a la vida de ultratumba, muertos animados o "carcanchas" (1). Sin embargo, el Dr. Arturo Jiménez Borja (entrevista personal) considera que estos personajes realmente existieron en esta cultura, y los denomina "despellejados" (2).

Según el mencionado Dr. Jiménez Borja, a algunos de estos "despellejados" les eran extraídos los párpados o los labios; a otros, en cambio, los cirujanos mochicas - con gran técnica, les extraían completamente los ojos, los músculos y la piel faciales, con el auxilio, seguramente, de ungentos y yerbas, y evitando, tal vez, la hemorragia por medio de la cauterización. En esta operación de extracción, respetaban al arteria facial y dejaban intactos los músculos maceteros que sostienen la mandíbula inferior para evitar que ésta cuelgue, evitando además, que la saliva salga; como claramente se aprecia en todos estos personajes representados. Las líneas quebradas o salientes laterales en la faz que constantemente aparecen a la altura de la mandíbula representan indudablemente los maceteros y la piel que dejaban intactos.

Los cirujanos extraían, también, los labios completamente dejando al descubierto los dientes. De este mo-

(1) Federico KAUFFMANN ODIG (1978), Christopher B. DONNAN (1978), Gerdt KUTSCHER (1955) y el excelente trabajo de Elizabeth P. BENSON (1973) sobre las figuras asociadas con la muerte en la Cerámica Mochica, entre otros.

(2) Tesis que nos parece muy posible y que la exponemos con la autorización del entrevistado.

de adquirirían un aspecto realmente macabro. Que se acentuaba por lo siguiente: en tal situación, no podían alimentarse normalmente; los líquidos, seguramente, se derramaban por la boca. Y así, progresivamente, iban convirtiéndose en seres de apariencia esquelética; pero que sin embargo, tenían una libido muy intensa; juzgando por las numerosas representaciones de índole sexual -ritos en lo que no a la masturbación, por ejemplo- en que aparecen.

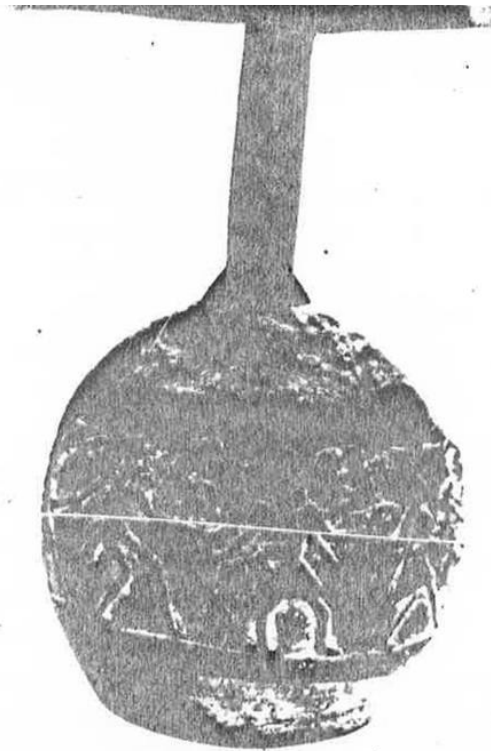
Debido a su doble carácter macabro-sexual, los "despellejados" eran tal vez, servidores de algún rito que representaba la dicotomía de la vida (o sexo) y la muerte, sacerdotes de alguna secta relacionada con la liturgia a algunas deidades duales en general, o personajes afines a ceremonias en torno a la muerte, la fertilidad o el sexo.

Aunque cabe la posibilidad, también, que los "despellejados" eran sólo gente castigada por algún delito, tal vez sexual; a quienes, según la gravedad de la falta cometida, les extraían algún o todos los órganos de la cara; lo que no les impedía, después del castigo, seguir practicando sus actividades sexuales hipertrofiadas.

Sean lo que fuera, lo cierto es que constituían todo un linaje de hombres y mujeres (hay representaciones de "despellejados" de sexo femenino) que realizaban, también, actividades diversas como la danza y la música; en cuyo caso, los principales instrumentos musicales que tenían, eran las flautas de pan, como veremos.

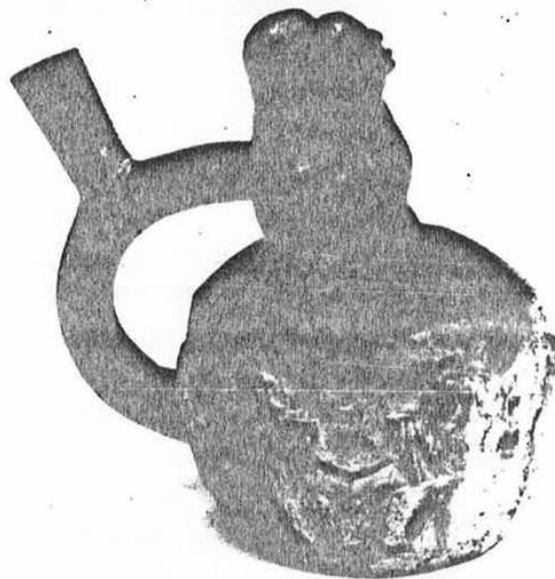
El siku bipolar moche .- el vaso moche No. 1/1331 - que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre (MNAA), de cerámica de color negro, posee un alto relieve que muestra a seis "despellejados" en ronda; mientras otros dos, están tocando sendas flautas de pan, las cuales están ligadas por una cuerda.

El alto relieve del vaso moche fase III, No. 1/2806 que se encuentra también en el MNAA (foto No. 3), de cerámica



Vaso Moche 1/1364 MNA

foto2



Vaso Moche 1/2806 MNA

foto3

mica color marrón blancusco, representa a cinco "despellejados" tomados de la mano en danza macabra, y los dos constantes músicos "despellejados" tocando en pareja las flautas de pan; las cuales, nuevamente, aparecen ligadas por una cuerda.

El relieve del vaso moche No. 1/1364 MNAA (foto No. 2) representa a hombres y mujeres "despellejados" danzando, y dos pequeñas figuras que tañen sendas flautas de pan.

De igual modo, el relieve del vaso moche No. 1/1368 MNAA (foto No. 5) color marrón, representa diversas figuras danzando: una mujer, un niño, una pareja de tocadores de flautas de pan, una pareja agarrada de la mano, una pareja y niño a la espalda, otro par de tocadores de flautas de pan y una pareja final.

El vaso moche, fase V de cerámica (H67/8"xW4 7/8"x4 3/8") que aparece en el Catálogo del Kranner Art Museum - de la Universidad de Illinois confeccionado por Alan R. SAWYER (1975: 35 - 36) tiene un relieve que representa una escena de danza de "despellejados". Dos de estos personajes están tocando sendas flautas de pan, otro toca un tambor y el siguiente, una flauta; además, hay cuatro personajes que danzan agarrados de la mano, dos de los cuales en los extremos, tocan también una flauta. Están, adicionalmente, representados dos pequeñas columnas verticales en forma de falos, que indican la naturaleza sexual a la vez que macabra ^{de} la danza.

El vaso moche No. 1/482 MNAA (foto No. 4) contiene unos dibujos de personajes que, esta vez, no son "despellejados" y que danzan agarrados de la mano, formando una larga cadena es espiral ascendente alrededor del vaso. Existe también, dos figuras que tocan tambores; y, encabezando la danza en la cúspide de la espiral, nuevamente están presentes, los dos personajes que tocan sendas flautas de pan, las cuales están unidas por una cuerda.

De la observación de todos estos vasos, que no son, ni mucho menos, los únicos; podemos concluir lo siguiente:



Vaso Moche 1/482 MNA

foto 4



Vaso 1/1368 MNA

foto 5

1) Que las flautas de pan moche en su gran mayoría eran propias de los personajes que los estamos denominando "despellejados", y afines a las ceremonias, danzas o ritos que tales personajes realizaban.

2) Las flautas de pan están constantemente representadas por pares, y, desde luego, son tañidas por dos intérpretes.

3) La cuerda que en muchos casos aparece uniendo las flautas de pan, es un nexo que, sino existió físicamente para mantenerlas unidas como parte integrante de un todo; al menos, es una forma gráfica muy eficaz, que el artista plástico moche ideó para indicar a la posteridad que las dos flautas de pan representadas se tocaban mancomunadamente, eran un solo instrumento.

4) Signo inequívoco, también, que las flautas de pan representadas constituyan un todo bipolar, es el hecho de que una de las flautas de pan siempre es más pequeña que la otra; esto es un índice de que los largos de los tubos están contruidos para confeccionar una única escala entre los dos instrumentos.

5) Es indudable, entonces, que las flautas de pan se interpretaban en forma complementaria; es decir, constituían "sikus bipolares" muy similares a los actuales. Luego, la música tañida era, naturalmente, dialogal.

Aclaremos que, por facilidad de comprensión y expresión, incorporaremos a nuestro léxico el término "siku bipolar", para denominar en adelante a las flautas de pan que constituyen una unidad bipolar, y por lo cual poseen la técnica del diálogo, en forma similar a los actuales sikus bipolares altiplánicos.

Incluso las medidas proporcionales de los tubos de las flautas de pan representadas indican su acoplamiento insertivo entre ambas, de mayor a menor; lo cual indica la confección de una única escala musical entre las dos flautas de pan complementarias de una única escala musical de sonidos que ascienden o descienden progresivamente,

como sigue.

Existe una pieza arqueológica muy valiosa que lamentablemente no está en el Perú, donde debiera estar; se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín (Museum für Volkerkunde). Es un vaso de 21.5 cm. de alto, cuya foto ha sido obtenida del libro de Gerdt KUTSCHER (ob. cit.: foto 57). A diferencia de los anteriores vasos tratados, es el mismo motivo escultórico de la pieza, el que representa de manera clarísima a dos "despellejados" tañendo el siku bipolar. Se observa perfectamente que, una de las flautas de pan constituyentes, la "zampoña ira moche" es más pequeña que la otra correspondiente a la "zampoña arca moche"; denominándolas así por su semejanza a las actuales zampoñas componentes de los sikus bipolares altiplánicos; en los que, comunmente, la zampoña ira es más pequeña que la zampoña arca.

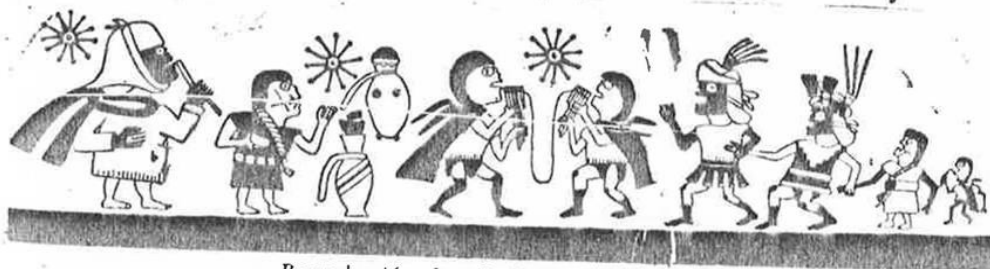
En cambio no está claro el número de tubos de los instrumentos; al parecer, tanto la "zampoña ira" como la "zampoña arca" tienen cada una cinco o seis tubos.

Si bien no se puede conocer las longitudes absolutas de los tubos, porque para esto sería necesario poseer un real siku bipolar moche y no su representación en un cerámico. No tenemos noticias de haberse encontrado alguno. En cambio y con las reservas del caso, se puede intentar medir las proporciones de los largos de los tubos, unos respecto a los otros. Longitudes que pueden ser tomadas del mismo vaso o de su fotografía; puesto que, obviamente, esta última conserva las proporciones, sobre todo, si las flautas de pan han sido fotografiadas de frente. Pues bien; corroborando las observaciones anteriores acerca de la naturaleza bipolar de las flautas de pan moches, estas medidas indican que los tubos tienen los largos requeridos para la confección de una única escala musical entre las dos flautas de pan que, evidentemente, son complementarias. Siendo así, el artista que moldeó el vaso tenía un perfecto conocimiento del funcionamiento dual de las

de las flautas de pan representadas, como ocurre, también, en algunos relieves y pictografías.

Por otro lado, el vaso que estamos tratando induce a imaginar el espectáculo salvaje, espeluznante que debió - constituir la presencia de estos emisarios de la muerte y del sexo, que a paso lento, tramebundos sin sus ojos, terríficos sin faz y dientes al descubierto, arrancaban en diálogo lúgubres sonidos de sus sikus milenarios. Cómo dirigen sin labios la corriente de aire a los tubos para - lograr los sonidos? Cómo sería tal música? No lo sabemos ni lo sabremos jamás; pero si estamos seguros que esta música de la libido y de la ultratumba mochica, era música dialogal interpretada en el siku bipolar.

Otra pieza moche también existente en el anteriormente citado Museo de Berlín, Christopher B. DONNAN (ob.cit. 111), reafirma las observaciones anteriores. Se trata de un vaso de 27.6 cm. de altura que tiene el siguiente dibujo pictográfico:



Reproducción de: C. Donnan (1978: 111)

El dibujo representa una escena de noche ya que se observan estrellas de diez y once puntas. Los personajes no son "despellejados", juzgando por el punto que representa la pupila de los ojos; sin embargo, según Elizabeth BENSON (ob. cit.: 114) es una escena que muestra la vida en el otro mundo. Lo importante en nuestro estudio es que este dibujo pictográfico, claramente, se observa la cuerda o el hilo que une a las flautas de pan, y que estos instrumentos parecer ser hechos de caña. Además, confirmando que los artistas plásticos moches tenían conocimiento exacto del siku bipolar, nuevamente, una de las flautas de pan componentes es más pequeña que la otra. Aunque en este dibujo hay una cierta confusión en las líneas que representan los tubos de la flauta de pan mayor ("zampoña arca") y no permite determinar el número exacto de tubos que tiene, posiblemente sean cinco o seis tubos; en cambio, se aprecia que la "zampoña ira" tiene, definitivamente, cinco tubos. Además, los tubos guardan las debidas proporciones que indican como en el vaso anterior, la confección mancomunada de una escala entre las dos zampoñas del siku bipolar moche.

Si bien las flautas de pan se asociaron, como vimos, a ceremonias macabras y eróticas por intermedio de los ya descritos personajes "despellejados". Su uso en Moche estuvo extendido, también, entre la nobleza y demás clases dominantes de esta cultura. Los sikus bipolares se consideraban instrumentos sagrados dignos de ser tocados por deidades, siempre por supuesto en diálogo. Según algunos grabados y pictografías, estuvieron, también, asociados a ceremonias de amputación de miembros y decapitación. Tuvieron una preeminencia sobre otros instrumentos musicales; los músicos que interpretan las flautas de pan, siempre destacan por su mayor tamaño. Todo esto resulta muy largo de detallar; sólo queremos recalcar, la enorme importancia que tuvo el siku bipolar en todas las esferas del mundo Moche.

El dibujo representa una escena de noche ya que se observan estrellas de diez y once puntas. Los personajes no son "despellejados", juzgando por el punto que representa la pupila de los ojos; sin embargo, según Elizabeth BENSON (ob. cit.: 114) es una escena que muestra la vida en el otro mundo. Lo importante en nuestro estudio es que este dibujo pictográfico, claramente, se observa la cuerda o el hilo que une a las flautas de pan, y que estos instrumentos parecer ser hechos de caña. Además, confirmando que los artistas plásticos moches tenían conocimiento exacto del siku bipolar, nuevamente, una de las flautas de pan componentes es más pequeña que la otra. Aunque en este dibujo hay una cierta confusión en las líneas que representan los tubos de la flauta de pan mayor ("zampoña arca") y no permite determinar el número exacto de tubos que tiene, posiblemente sean cinco o seis tubos; en cambio, se aprecia que la "zampoña ira" tiene, definitivamente, cinco tubos. Además, los tubos guardan las debidas proporciones que indican -como en el vaso anterior-, la confección mancomunada de una escala entre las dos zampoñas del siku bipolar moche.

Si bien las flautas de pan se asociaron, como vimos, a ceremonias macabras y eróticas por intermedio de los ya descritos personajes "despellejados". Su uso en Moche es tuvo extendido, también, entre la nobleza y demás clases dominantes de esta cultura. Los sikus bipolares se consideraban instrumentos sagrados dignos de ser tocados por deidades, siempre por supuesto en diálogo. Según algunos grabados y pictografías, estuvieron, también, asociados a ceremonias de amputación de miembros y decapitación. Tuvieron una preeminencia sobre otros instrumentos musicales; los músicos que interpretan las flautas de pan, siempre destacan por su mayor tamaño. Todo esto resulta muy largo de detallar; sólo queremos recalcar, la enorme importancia que tuvo el siku bipolar en todas las esferas del mundo Moche.

Es conocido el hecho que toda cultura toma como base un instrumento peculiar, al que se le adjudica podere mágicos y origen litúrgico; se dice, por ejemplo, que la China otorgó supremacía la Kin por representar la pureza de lo sagrado; la Arabia al Ud, por sus relaciones cósmicas; la India a la Viña, por ser el símbolo de la amada del dios Mahadeva; e, indudablemente nuestras culturas autóctonas, la cultura moche en particular, concedieron este privilegio al siku bipolar, tal vez por algún origen divino. Pero que sin embargo pensamos que esta preeminencia le fue otorgada, fundamentalmente, debido a su condición dual.

Nuestras culturas aborígenes apreciaron la dualidad del mundo desde tiempos inmemoriales. Fenómenos y conceptos como la obscuridad y la luz, la noche y el día, el cielo y la tierra, el mundo de los vivos y de los muertos, las fuerzas del bien y el mal, los dioses y los demonios, el penetrar y el recibir, el río y el océano, el sol y la luna, el macho y la hembra, y otros muchos más, fueron tomados muy en cuenta, e influyeron incluso, en la organización de algunos pueblos; existía por ejemplo, una división de las comunidades aymaras en dos mitades, el "A laya" y el "Manka", y por consiguiente, el mando de dos caciques, y hasta se dice que el propio Inca, soberano del Imperio, tenía su doble.

La zampoña ira es lo masculino, el que conduce, la zampoña arca es lo femenino, la que sigue; muy similar al concepto de las flautas de pan chinas y a su concepción cósmica de la armonía del yang y el yin, el principio masculino y femenino. Los chinos atribuyen seis sonidos de los doce "lu", al principio masculino; y seis sonidos, al femenino. Probablemente, pues, las flautas de pan americanas tengan influencia de la China como sostiene Curt SACHS (1947); o de la Oceanía, tesis de Karl Gustav IZIKOWITZ (1935), entre otros. Recuerdes las teorías, muy aceptadas, de las migraciones asiáticas y oceánicas que poblaron el continente americano.

Sea la dualidad un concepto propio o heredado de culturas extracontinentales; lo cierto es que es piedra fundamental en la interpretación del mundo de las culturas aborígenes peruanas. Y el diálogo musical confeccionado mediante el siku bipolar era y es la representación musical de este concepto; de ahí su importancia y consideración. Y siendo así, posiblemente el siku bipolar fue considerado entre los mochicas, un instrumento sagrado destinado a la liturgia de determinados dioses que representaban esta dualidad; tal vez la dualidad de la vida o el sexo y la muerte, que ya solo por su figura representaban, sus intérpretes los "despellejados".

O más bien en sentido inverso, la comprobación de la existencia de la técnica del "diálogo musical" en un instrumento musical tan relevante en la cultura mochica, como es la flauta de pan; nos lleva a pensar que probablemente no sólo la dualidad fue el principio de toda la mitología mochica, sino también, lo fundamental de su concepción filosófica del mundo, similar a la unidad de los contrarios de la Dialéctica moderna. Lo mismo que puede extenderse a otras culturas autóctonas como la Inca, dada la permanente preeminencia que muestran las flautas de pan en el Perú Antiguo.

El siku bipolar se convirtió en instrumento litúrgico y mágico, justamente por poseer la técnica del "diálogo" que representa musicalmente la dualidad; ahora bien, cabe preguntarse, como el siku bipolar llegó a ser tal, cómo adquirió la técnica dual. Pensamos que uno de los posibles orígenes del diálogo musical está ligado a la interpretación del instrumento en forma de rito colectivo.

Si bien los actuales conjuntos de sikus interpretan sus instrumentos hora tras hora sin cansarse, e incluso, en algunas comunidades y pueblos se realizan o realizaban competencias de resistencia que duraban, en algunos casos, días enteros; para el músico foráneo no acostumbrado, después de un corto período de estar soplando las cañas, le

luego, en algunos casos, fue desligándose de su origen grupal, como al parecer sucedió en Moche.

Pues en la cultura Moche, el siku bipolar perdió su carácter de rito colectivo. Como vimos anteriormente, en la mayoría de representaciones, aparece el siku bipolar interpretado por una sola pareja. Sin embargo, hay algunos grabados que muestran en una misma escena, a dos parejas tocando, como es el caso del relieve del vaso 1/1368 MNAA ya mencionado, o el relieve del vaso que se encuentra en el tantas veces citado Museo Etnológico de Berlín y que Elizabeth Benson (ob. cit.: 115, fig. 9), describe. Igualmente en algunos casos, la o las parejas de tocadores de los grabados, se hallan acompañados de figuras más pequeñas que tocan instrumentos de percusión, de modo similar a los actuales conjuntos altiplánicos. Véase por ejemplo, el vaso que acabamos de mencionar descrito por Benson y el vaso No. 1/482 MNAA, anteriormente descrito. No obstante la presencia de estos elementos de carácter grupal, las flautas de pan moche no tuvieron mayor desarrollo de conjunto respecto a la conformación de grupos dotados de flautas de pan de diversos tamaños que caracterizan a los actuales conjuntos orquestales altiplánicos. Estos, principalmente heredaron de la cultura moche, la técnica dual. Corresponde a la civilización Nazca, su legado orquestal, como veremos.

La Cultura Nazca

Esta gran cultura pre inca también situada cronológicamente en el Intermedio Temprano como la cultura Moche, es, junto a ésta, el prototipo de los llamados Estados Regionales Florecientes que tuvieron su asiento en la Costa. Nazca se desarrolló, principalmente, en el valle del río Grande y sus afluentes, en la costa sur del Perú, en el departamento de Ica y tuvo una estrecha vinculación con la cultura Paracas (Necrópolis). Las etapas pre-Nazca, clásico Nazca (Chanka, según Tello) y sub Nazca, abarcan

luego, en algunos casos, fue desligándose de su origen grupal, como al parecer sucedió en Moche.

Pues en la cultura Moche, el siku bipolar perdió su carácter de rito colectivo. Como vimos anteriormente, en la mayoría de representaciones, aparece el siku bipolar interpretado por una sola pareja. Sin embargo, hay algunos grabados que muestran en una misma escena, a dos parejas tocando, como es el caso del relieve del vaso 1/1368 MNAA ya mencionado, o el relieve del vaso que se encuentra en el tantas veces citado Museo Etnológico de Berlín y que Elizabeth Benson (ob. cit.: 115, fig. 9), describe. Igualmente en algunos casos, la o las parejas de tocadores de los grabados, se hallan acompañados de figuras más pequeñas que tocan instrumentos de percusión, de modo similar a los actuales conjuntos altiplánicos. Véase por ejemplo, el vaso que acabamos de mencionar descrito por Benson y el vaso No. 1/482 MNAA, anteriormente descrito. No obstante la presencia de estos elementos de carácter grupal, las flautas de pan moche no tuvieron mayor desarrollo de conjunto respecto a la conformación de grupos dotados de flautas de pan de diversos tamaños que caracterizan a los actuales conjuntos orquestales altiplánicos. Estos, principalmente heredaron de la cultura moche, la técnica dual. Corresponde a la civilización Nazca, su legado orquestal, como veremos.

La Cultura Nazca

Esta gran cultura pre inca también situada cronológicamente en el Intermedio Temprano como la cultura Moche, es, junto a ésta, el prototipo de los llamados Estados Regionales Florecientes que tuvieron su asiento en la Costa. Nazca se desarrolló, principalmente, en el valle del río Grande y sus afluentes, en la costa sur del Perú, en el departamento de Ica y tuvo una estrecha vinculación con la cultura Paracas (Necrópolis). Las etapas pre-Nazca, clásico Nazca (Chanka, según Tello) y sub Nazca, abarcan

un periodo comprendido entre 300 a.c. y 600 d.c., pero la época de su florecimiento como estado regional está ubicada entre los 200 y 600 d.c. No existen mayormente restos de esta cultura respecto a ruinas de poblaciones, huacas o templos; en cambio, se han encontrado abundantes tumbas.

La gran mayoría de restos de la cultura Nazca fueron encontrados por Julio C. Tello (1959) durante las expediciones arqueológicas que tuvieron lugar entre 1927 y 1928. Entre otros grandes descubrimientos, el ilustre arqueólogo encontró 537 tumbas en los valles de Kopara, Nazca, Ingenio y Wayuri; valles de la hoya del río Grande. Se encontraron también numerosas antaras de cerámica entre las piezas arqueológicas halladas en las tumbas de Kopara o de las Trancas. Las mismas que, junto a otras antaras conseguidas por decomiso procedentes del mismo complejo de tumbas de los valles en mención, constituyen a todas luces, testimonio del gran uso de las flautas de pan en la cultura Nazca. Además, por la gran variedad de tamaños de las antaras encontradas, es evidente el uso orquestal de las mismas, de manera muy similar a los actuales conjuntos de sikus bipolares altiplánicos, como a continuación demostraremos.

Veamos algunos ejemplos de la composición de los conjuntos de antaras Nazca.

En el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre existen, entre otras flautas de pan arqueológicas, un número considerable de antaras Nazca; en especial, las siguientes que demuestran, claramente, el uso colectivo y orquestal de las mismas. Nos referimos a las antaras de cerámica Nos. 1/1130, 1/1131, 1/1132, 1/1133, 1/1134 y 1/1135, pertenecientes a la tumba S-III-CQT5 (tumba No.5) del cementerio Kopara que fue escavado por Julio C. Tello en las expediciones anotadas. El primer grupo (grupo A) comprende las antaras Nos. 1/1130, 1/1131, 1/1132 y 1/1133, las cuales son muy similares en su forma externa y decoración y emiten, prácticamente, los mismos sonidos, poseen cada una, 13 tubos, y la longitud externa del

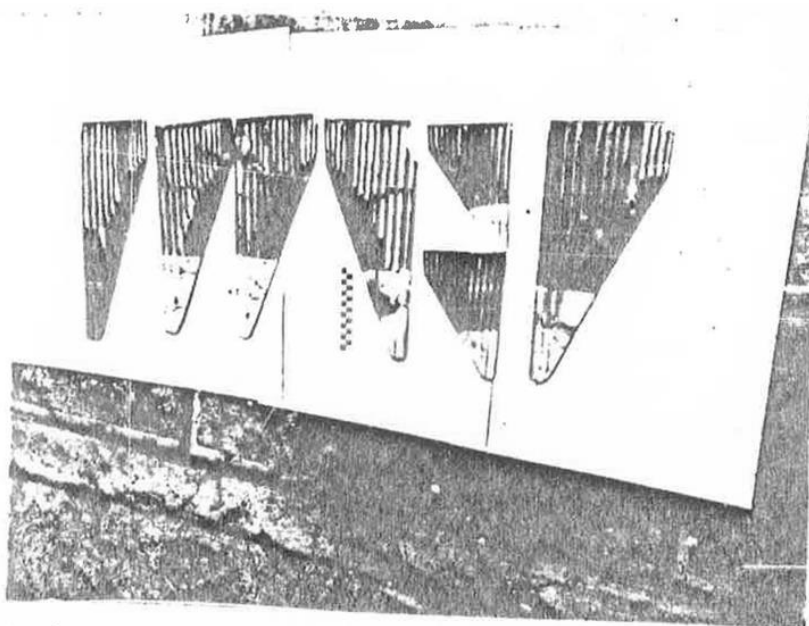


foto 6

Conjunto de Antaras Nascas existentes en el MNAA. Obsérvese las cuatro antaras de igual tamaño (grupo A; 1/1130, 1/1131, 1/1132, 1/1133) y las antaras del grupo B (1/1134, 1/1135) de la mitad del tamaño de las del grupo A. Téngase en cuenta también las dimensiones de las antaras mediante la regleta de referencia (15 cm.).

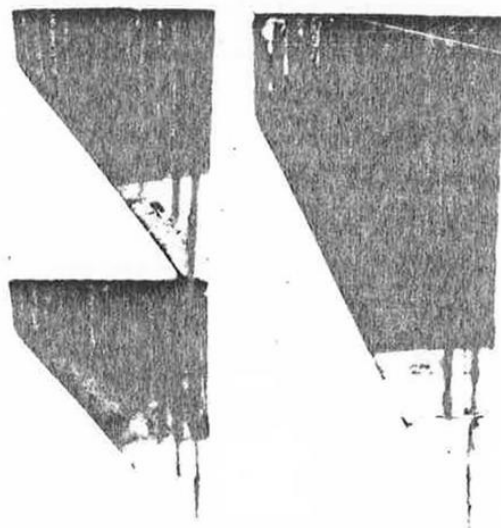
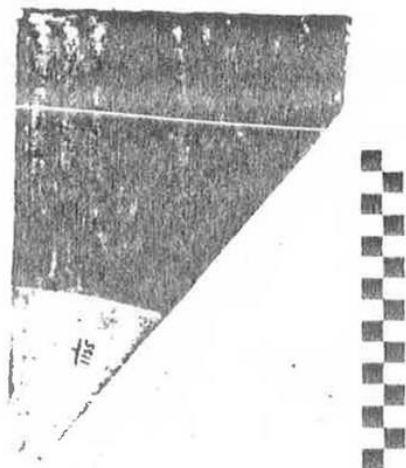


foto 7

Antaras Nasca 1/1130, 1/1134 y 1/1135 MNAA, Obsérvese - que las antaras 1/1134 y 1/1135 son exáctamente la mitad del tamaño de la antara 1/1130.

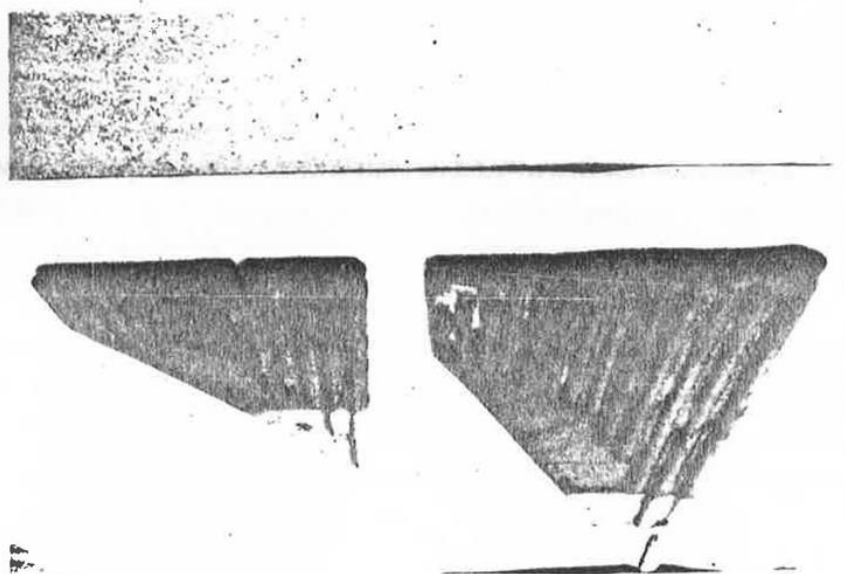
mayor de los tubos mide 42 cm. Mientras que el segundo grupo (grupo B) que constituyen las antaras Nos. 1/1134 y 1/1135 poseen también 13 tubos y son muy similares a las del grupo A excepto en su tamaño, el mayor de los tubos mide 21 cm. Las antaras del grupo B tienen, pues, la mitad de longitud de las antaras del grupo A. Ambos grupos están en relación de 2 a 1. Además, se puede constatar -y esto es lo importante- que las antaras del grupo B producen sonidos que están a la octava alta de los sonidos correspondientes producidos por las antaras del grupo A. Es evidente, entonces, la intención de los artesanos Nazcas de confeccionar dos grupos de antaras que emiten sonidos a la octava, tal como sucede en la actualidad en los conjuntos altiplánicos. Las fotos Nos. 6, 7 y 8 ilustran lo mencionado.

Otro ejemplo de la composición orquestal de las antaras Nazca, constituye el conjunto de cinco antaras que se encuentran en el Museo Regional de Ica, y que Alberto ROSELL (1977) enumera con los números XL, XLI, XLII, XLIV. Según el referido autor las cinco antaras de cerámica tienen doce tubos. Las antaras XL, XLI y XLII miden 31 cm. de largo; la antara No. XLIV mide 21 cm.; y la antara No. XLIII, 15.30 cm. A juzgar por sus dimensiones y por los sonidos que emiten las antaras, anotados por el autor (ob. cit.: 247, 254); evidentemente estamos ante un conjunto instrumental de antaras Nazca, compuesta por un grupo A (antaras XL, XLI y XLII), un grupo B (antara No. XLIV) y un grupo C (antara XLIII). El grupo A produce sonidos que están a una octava baja de los sonidos emitidos por el grupo C; y, desde luego, tienen una relación dimensional de 2 a 1. Por su parte el grupo B emite sonidos que están, aproximadamente, a una quinta alta de los sonidos emitidos por el grupo A; y su relación dimensional es de 2 a 3. Tal como se indica en el diagrama siguiente. La conformación de este conjunto de cinco antaras, en cuanto a las proporciones dimensionales de los diferentes gru



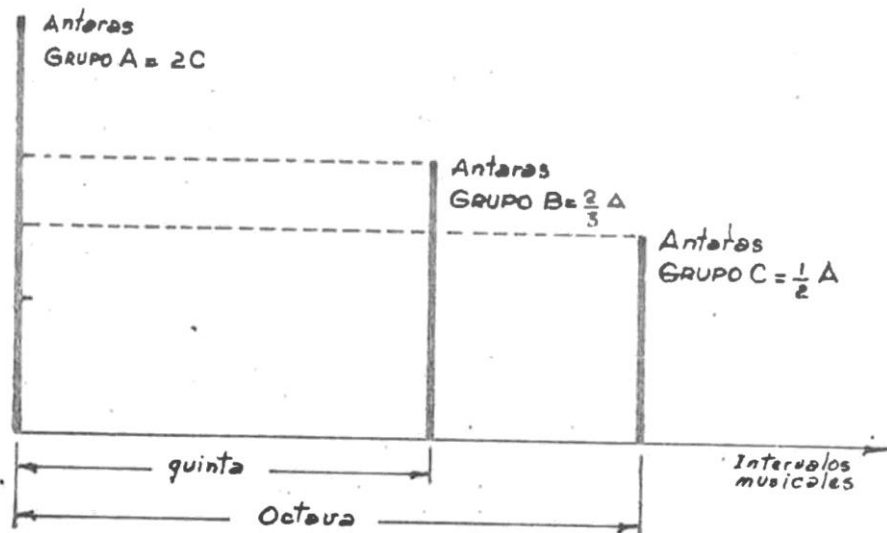
Antara Nasca 1/1135

foto B



Vista de dos antaras cerámica Nasca en las que se apreci^a las aberturas de los tubos para el soplo

pos que lo integran, es muy similar a la estructura de los actuales conjuntos orquestales de sikuris aymaras de la provincia de Huancané.



Existen, desde luego, una mayor cantidad de antaras arqueológicas de procedencia Nazca en diferentes museos y lugares, las cuales deben ser estudiadas con esmero. Son generalmente de cerámica y tienen las más diversas dimensiones. Sus largos pueden variar entre 5 cm. a 50 cm. Alberto Rossel (ob. cit.) manifiesta tener noticias de una antara Nazca que medía 120 cm. Cuenta que el "waqpero" Pompeyo Maldonado, quien desde 1905 realizaba excavaciones en la zona le refirió que "descubrió", por los cementerios de los Majuelos, una tumba de tipo Nazca que contenía un cadáver humano casi desecho acompañado de 32 piezas de antaras hechas de terracota. La primera antara medía 1.20 metros de altura, (ibid.: 67). André SAS (1939) hizo también un estudio de 28 antaras Nazca que fueron adquiridas por el MHA por compra y decomiso.

Es evidente, pues, el gran desarrollo de las flautas de pan en la cultura Nazca. Consideramos que los ejemplos anteriores son suficiente muestra de ello y de la existencia de conjuntos instrumentales constituidos por diferentes grupos de antaras de acuerdo a sus tamaños, con el exclusivo propósito de obtener no sólo una amplia gama de

tesituras; sino, la de conformar verdaderas orquestas que interpretaban algún tipo de "polifonía".

Ahora bien, es probable que estos conjuntos orquestales Nazcas, conocieron, también la técnica del "diálogo musical". Al respecto, Policarpo CABALLERO FARFAN (1946: 62; 63) piensa que la antara No. 17.734 que se encuentra en el Museo Etnográfico de Buenos Aires y que procede de Nazca debía tener su antara complementaria. Interpretaciones de este tipo pueden hacerse fácilmente, pero con mucha reserva. Sin embargo, como explicamos anteriormente, el "diálogo" pudo haberse constituido en técnica imperante en los "sikuris Nazca", por el mismo hecho de la interpretación ritual y colectiva de las antaras.

El Imperio Incaico

En el Imperio Incaico, los sikus altiplánicos poseían ya, la técnica del Diálogo Musical. Garcilaso De La Vega en el Libro II de su Comentarios Reales, capítulo XXVI - (de la Geometría, Geografía, Aritmética y Música que alcanzaron) dice lo siguiente sobre la técnica de tocar las flautas de pan ("cañutos de caña") de los indios Collas: "¶.. Cuando un indio tocava un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiéndolos puntos altos y otros bajando a los bajos, siempre en compás". //

Es, pues, más o menos la descripción del Diálogo Musical hecha por alguien sin suficientes conocimientos musicales; muy similar a otras apreciaciones más modernas, igualmente, hechas por personas inexpertas en materia musical. Y es que el Diálogo Musical sikuriano parece al extraño, de primera intención, que se realiza entre varios instrumentistas; sólo el debido estudio, permite percatarse que el Diálogo Musical se realiza únicamente entre dos tipos de zampoñas en las diferentes tesituras.

Para finalizar este capítulo, manifestamos que es materia de estudio, el modo en que el "siku bipolar moche" y los conjuntos orquestales de antaras nazcas de las primeras centurias de esta era, resultaron trasplantadas en algunas flautas de pan existentes hasta hoy en América; principalmente, en los conjuntos de sikus bipolares alti-plánicos.

Segunda Parte:

Los Conjuntos Orquestales de Sikus del Altiplano Peruano

CAPITULO VII
EL AREA DE ESTUDIO

Antes de entrar al estudio de cada uno de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del Altiplano Peruano, en este primer capítulo de la segunda parte de la obra abordaremos algunos aspectos que consideramos importantes acerca de nuestra área de estudio etnomusicológico: el Altiplano del Collao. Nos referiremos a su ubicación geográfica, sinopsis histórica, aspectos culturales, y a la división en zonas etnolingüísticas de la parte peruana de la meseta que nos ha sido necesario realizar para facilitar el estudio sistemático del siku bipolar de uso colectivo y el consiguiente trabajo de recopilación musical.

El Altiplano del Collao

El Altiplano del Collao está ubicado entre los Andes de la Cordillera Oriental (Cordillera Real o de Carabaya) y la Cordillera Marítima Occidental o Volcánica; las mismas que, partiendo del Nudo de Vilcanota en el departamento del Cuzco, la primera avanza por el este hacia Bolivia y la segunda, paralela a la costa, por el límite chileno-boliviano hacia el sur. Ambas cordilleras al unirse en el Nudo de Potosí en territorio boliviano, encierran a la meseta en mención.

El Collao comprende territorios que se encuentran en los actuales países del Perú, Bolivia, Chile y Argentina, a saber:

Perú: departamento de Puno y parte de los departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna.

Bolivia: departamento de La Paz, Oruro y Potosí; con influencia en los departamentos de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija.

Argentina: provincia de Jujuy y parte de la provin-

cia de Salta, con influencia en las provincias de Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero.

Chile: parte de las provincias de Tarapacá y Antofagasta.

La meseta tienen una superficie de, aproximadamente, 200,000 Km². y una altura promedio de 3,500 m. sobre el nivel del mar. En ella se encuentra el Lago Titicaca y los ríos de su cuenca, el mismo que es el lago más grande de América del Sur y el más alto navegable del mundo.

El Altiplano del Collao comprende inmensas pampas y punas de soledad extrema, donde la paja brava es casi toda la vegetación; áridas cordilleras; nevados como el Aricomá, Quenamari y Caballuni, algunos de más de 5,000 m. de altura; ríos de la cuenca como el Ramis y el Ilave y lagos menores como el Poopó y el Arapa.

El altiplano, desde tiempos inmemoriales, fue habitada por diversos pueblos y culturas; algunas de las cuales se remontan al período lítico como Vircachani, Wankarani y Kaluye; posteriormente, Pukará y Tiawanaco.

Tiawanaco, fue la principal y gran cultura de la época pre incaica que abarcó no sólo el Collao; se extendió también hacia la costa, pero, tuvo su centro en las orillas del Titicaca. Posteriormente, al decaer esta gran cultura, se fragmentó en tribus, como los Collas, constructores de Paucarcolla y Matuncolla en la región noroeste del Lago, los Lupacas en la región sur oeste del lago; y en muchos otras como los Omasuyos, Amaya, Allita, Pacajes, etc. Todas estas tribus fueron posteriormente conquistadas por los incas, los cuales respetaron su organización social, económica, política y cultural. Estos pueblos esencialmente agrícolas y ganaderos tenían por jefes a los llamados "Curacas". Al someterse a los incas, los campesinos que trabajaban de buen grado las tierras de los curacas, tuvieron que trabajar las llamadas "tierras del sol" y de los "incas"; sin embargo, recibieron los beneficios del Imperio. Su cultura y organización socio-

conómica quedó intacta; al contrario, los incas las aprovecharon como, también, lo hicieron más tarde los españoles, pero para sus fines de explotación.

En el siglo XVI, los españoles aprovechando muy bien las contradicciones entre incas y curacas hostiles, conquistaron el Tawantinsuyo e iniciaron la época de la colonia.

En esta época, no obstante de que en los territorios de las riberas del Lago Titicaca, no llegaron a establecerse las crueles "haciendas" de otros lugares, el habitante altiplánico de esta región soportó la explotación de la burocracia real y de los clérigos en general. Por otro lado, en el altiplano también se explotaron minas de plata y estaño. Cerca de la ciudad de Pune existió unas famosas minas de plata que ocasionaron rivalidades entre españoles y determinaron la fundación de la ciudad por el Virrey Conde de Lemus, quién vino a estos confines a pacificar las luchas intestinas entre andaluces y vizcainos. Pero el principal centro minero del Altiplano fue Potosí en la región de los Charcas al sur de la meseta, actual República de Bolivia. En esas minas acabaron su vida miles de indios, exterminados por la avaricia de los conquistadores. Contra esta cruel explotación colonial hubo también en el Altiplano rebeliones importantes como la de Tupac Katari en Sika Sika y Pedro Vilcapaza en Azángaro que fueron ahogadas a sangre y fuego.

Los españoles para facilitar y perdurar su dominio, se empeñaron en la destrucción sistemática de las expresiones culturales aborígenes. En el ámbito musical, los más afectados fueron precisamente, las flautas de pan altiplánicas que fueron consideradas instrumentos diabólicos y se les solía quemar en el atrio de las iglesias, los domingos antes de celebrarse la misa.

Luego, en la época republicana, el indígena andino no tuvo los derechos proclamados por los insurgentes; muy por el contrario, el gobierno de Lima abolió las comunidades

indígenas que existían en la colonia con amparo de las leyes reales. Las comunidades indígenas sufrieron la usurpación de sus tierras y ganado por parte de los hacendados. Estos últimos constituidos como la nueva clase dominante se enriquecieron con la demanda de lana de la Europa industrial.

La Inglaterra textil que exigía las lanas altiplánicas, provocó así indirectamente la destrucción de un sin número de comunidades, perpetrados por los hacendados en pos de latifundios cada vez más extensos y amparados por las leyes republicanas.

Ante la usurpación de sus tierras surgieron rebeliones campesinas, sobre todo, en la zona aymara norte de la provincia de Huancané; las cuales tuvieron auge entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

En la actualidad, con las últimas reformas del gobierno militar (1969-1975), el feudalismo y el latifundio han ido quedando atrás, las haciendas se han transformado en las llamadas cooperativas, que coexisten con las comunidades campesinas, tierras primigenias de producción colectiva, y con las estancias, parcelas de tierra que un vasto sector del campesinado posee de modo individual.

En las comunidades y estancias, el aborígen altiplánico actual descendiente de las tribus que antaño poblaron el Collao, tiene su morada, siembra y cosecha los productos propios de la región, mantiene animales domésticos, teje sus vestimentas y desarrolla, en general, su vida cotidiana. Naturalmente, en las comunidades y estancias campesinas se conserva también con mayor pureza la cultura aborígen que viene de un pasado milenario; unas de cuyas expresiones son la danza y música campesina, donde la flauta de pan altiplánica desempeña un rol muy importante y diverso.

Sin embargo, existen diferentes pueblos que son capitales de distrito, provincia o departamento, donde también se manifiesta la música y danza, sobre todo en tiempos de fiesta.

Naturalmente, son los sectores medios mestizos los residentes conspicuos de estos pueblos y este mestizaje - se traduce en sus manifestaciones culturales. De este modo en el Altiplano hay danzas y música campesinas que se conservan puras, sin mistificaciones, otras que tienen algunos elementos mestizos; y finalmente, existen danzas - que son en su totalidad mestizas, expresiones de los sectores medios residentes en los pueblos.

La danza y la música folklórica en el Altiplano y, - en general, en los Andes, se manifiestan principalmente - en las fiestas lugareñas. Si bien las fiestas son fenómenos profundamente humanos y existen en todas las latitudes y pueblos, éstas indudablemente tienen diferentes motivaciones y concepciones de acuerdo a la ideosincracia - de cada pueblo, las que muchas veces permanecen ocultas - tras una apariencia formal. Así, las fiestas en el Altiplano, aunque tienen motivaciones aparentemente cristianas o católicas en que se celebran las fechas de la Patrona o Patrón del pueblo, Virgen o Santo, el día de la cruz y otras fechas del calendario católico. Esta fé es en - realidad, sobre todo en los pueblos campesinos, el fervor panteísta, el regocijo de la siembra o la cosecha, el "pago a la tierra", la marcación del ganado, el culto a diversas dioses y totos, y otras motivaciones que son muy propias de nuestras culturas aborígenes y afro de éstas.

En el campo y en los pueblos alejados el culto a la Virgen o Santo es casi en pretexto para el culto a la "pachamama" (la madre tierra), el padre sol y los demás dioses tutelares y ancestrales. Claro está, el mestizaje - conlleva también a un sincretismo; sobretudo en los pueblos importantes, donde la fé manifiesta en las fiestas es, muchas veces, de auténtica devoción cristiana al Santo o Virgen que se festeja.

Las fiestas en el Collao, esperadas con ansiedad por los lugareños, son celebradas con alborozo. Todo el pueblo baila y se divierte en calles, plazas y viviendas; a-

bunda el licor y las comidas típicas. Las fiestas, generalmente, se inician con las vísperas que dura hasta el "alba" y donde se queman fuegos artificiales en noche de verbena. En el día principal de la fiesta se celebra una misa solemne en la iglesia del pueblo y tiene lugar la típica procesión que llevan en andas la imagen o efigie del Santo que se festeja. A esta procesión asisten las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, vecinos notables y "alferados". Estos últimos son personajes asignados anualmente y que tienen a cargo las ceremonias, agasajos y demás implicancias de las fiestas. Obviamente, esto significa un gasto considerable, y el cargo de "alferado" es generalmente disputado entre los vecinos adinerados del pueblo, pues es considerado señal de prestigio social y económico.

En las fiestas son infaltables los conjuntos de danzas típicas, entre las cuales y en algunos pueblos del Collao se encuentran los diversos conjuntos de sikus.

Los festejos continúan a lo largo de la semana siguiente del día principal hasta los correspondientes "cacharparia" o despedidas, realizados por cada uno de los barrios y agrupaciones participantes, en los cuales se da término a las fiestas hasta el año siguiente. En algunas fiestas se celebra también "la octava" que viene a ser, generalmente, el domingo próximo siguiente de la fiesta. "La octava" a veces resulta ser más animada que la misma fiesta.

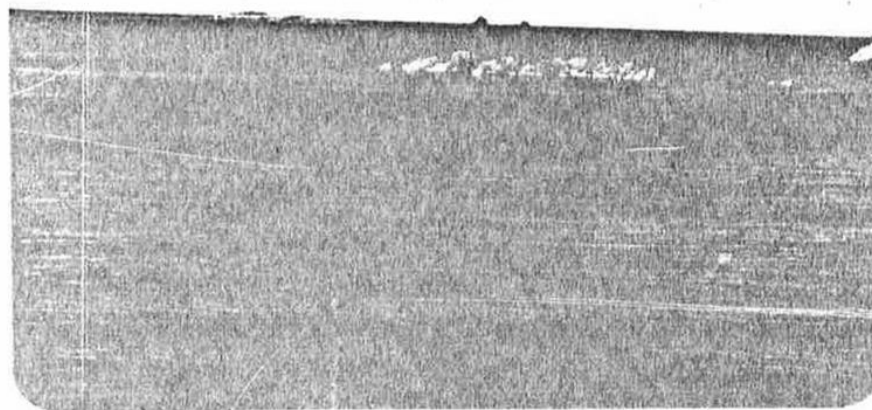
Pero lo que queremos destacar aquí, es que son en las fiestas donde se presentan las diversas manifestaciones de música y danzas; las mismas que interpretan con mayor claridad los verdaderos sentimientos y motivaciones, representando en algunas el culto interno a los dioses primigenios autóctonos mencionados, en otras, la protesta al sistema que los oprime y la ridiculización de su opresores; las más autóctonas, vienen de épocas pre colombianas y algunas constituyen auténticas ceremonias litúrgi-

cas de carácter fúnebre, guerrero o simplemente festivas y de regocijo.

Y son también en las fiestas, en las que las flautas de pan altiplánicas emiten sus sonos colectivos.

De modo que estos instrumentos tienen una primera característica común: la oportunidad en que aparecen. Debemos anotar que, si bien los diversos conjuntos orquestales de sikus aparecen en las fiestas como auténticas expresiones de regocijo y de culto tradicional; en la actualidad, por la influencia del capitalismo y el mayor mestizaje, generalmente, actúan en las fiestas contratados por los "alferados"; convirtiéndose cada vez más en conjuntos musicales constituidos con fines exclusivos de lucro y dejando de lado muchos de los más importantes conocimientos musicales autóctonos.

A continuación proporcionamos el mapa No. 3 correspondiente al Altiplano del Collao.



LAGO TITICACA



División por zonas del área de estudio y recopilación

En el altiplano peruano existen cuatro grandes modalidades de conjuntos de sikus que principalmente se distinguen por el carácter de la música y danza que interpretan; éstos son:

- Los AYARACHIS, de carácter fúnebre
- Los CHIRIGUANOS, de carácter guerrero
- Los SIKURIS, de carácter ceremonial y festivo
- Los PUSAMORENOS, de carácter festivo.

Cada uno de estos conjuntos adoptan una serie de variantes y modificaciones, según la zona etnolingüística, lugar, grado de mestizaje y extracción socio económica de sus integrantes.

Para efectos del estudio sistemático de estos conjuntos de sikus del altiplano peruano y la recopilación de su música; en primer lugar, hemos determinado en forma aproximada, mediante estudios previos in situ, las zonas etnolingüísticas del área de estudio. Lo que nos ha permitido confeccionar el mapa No. 4 adjunto.

Como se puede apreciar en el mapa, la parte peruana del Altiplano del Collao comprende a gran parte del departamento de Puno y a algunas regiones de los departamentos de Cuzco, Arequipa, Moquegua y Tacna. Está dividida en cuatro zonas etnolingüísticas, a saber:

- ZONA QUECHUA
- ZONA AYMARA NORTE
- ZONA AYMARA SUR
- ZONA MIXTA

Zona Quechua .- Son los territorios comprendidos mayoritariamente en las provincias de Lampa, Azángaro y Melgar, y en las regiones cordilleranas de las provincias de Carabaya y Sandía. Algunas islas del Lago Titicaca como la Isla de Taquile pertenecen también a esta zona.

Aunque las provincias quechuas mencionadas poseen una gran diversidad de danzas y música folklóricas, y exis

ten también en ellas, algunas tropas de sikuris y pusamorenas; estos tipos de conjuntos de sikus no tienen el auge y la importancia como en las provincias de las zonas aymaras. Sin embargo, los sikuris que existen en la isla de Taquile revisten gran trascendencia.

Los territorios de la zona quechua albergan además a diversos conjuntos de ayarachis, como las de las tierras altas de Paratía en Lampa, Cupi y Lásulli en Melgar, o los ayarachis que existen en el tramo de la Cordillera Real - perteneciente a las provincias de Carabaya y Sandía y que limita con regiones tropicales. Nos referimos a los ayarachis de Ayapata, Usicsyos y Coaza en la provincia de Carabaya, y los ayarachis de Sandía, Quiaca, Patambuco y Cuyo Cuyo en la provincia de Sandía. En esta obra sólo estudiaremos a dos de los conjuntos más representativos de esta zona quechua, los sikuris de la isla de Taquile y los ayarachis de Paratía.

Zona aymara norte .- Nos referimos a los territorios comprendidos entre la ribera norte del Lago Titicaca y la Cordillera Real. En la actualidad estas tierras comprenden a la provincia de Huancané, la misma que tiene los siguientes distritos: Huancané, Vilquechico, Cojata, Rosapata, Taraco, Inchupalla, Moho, Conima y Pusi, en los que se encuentran las diversas comunidades y estancias. En los pueblos del mismo nombre capitales de distrito y en las comunidades aledañas, existen en la actualidad mayor número de conjuntos de sikuris en todo el departamento. En algunas comunidades de la ribera del Lago, aledañas a la ciudad de Huancané existen también diversos conjuntos de Chiriguano.

Zona aymara sur .- La zona aymara sur comprende la provincia de Chucuito que tiene por capital a la ciudad de Juli y a algunos territorios de los departamentos de Tacna y Moquegua. La provincia de Chucuito cuenta con pueblos importantes capitales de distrito situados en la ribera sur oeste del Lago Titicaca, como son los pueblos de Ilave, Pomata y Yunguyo; y otros como Zepita, Pisacoma,

Santa Rosa y Desaguadero, que son importantes pueblos - fronterizos de gran intercambio comercial con la vecina - república de Bolivia. En todos estos pueblos y en otros más pequeños existe una gran cantidad de conjuntos de pu- samoreños.

Zona mixta .- Denominamos zona mixta (aymara-que- - chua) a las áreas de influencia de los centros urbanos del departamento de Puno; de las cuales, las más importantes son los territorios circunscritos a las ciudades de Puno y Juliaca.

En la ciudad de Puno, debido a su calidad de capital de departamento se encuentran centralizados los diferen- tes poderes del Estado. La ciudad cuenta además con los centros del aparato administrativo y del poder judicial, centros de cultura, universidad, comercio, etc., que de- terminan la convergencia del habitante quechua y aymara y también, del foráneo mestizo o blanco. De igual modo, - Juliaca es una ciudad comercial e importante nudo de ca- rreteras y líneas férreas. Debido a ésto, las ciudades - de Puno y Juliaca son los centros más importantes del al- tiplano del bilingüismo español-quechua o español-aymara y aún, del trilingüismo español-quechua-aymara.

Sin embargo, en realidad el mestizaje es un fenómeno universal en todo el altiplano, y el bilingüismo y el tri- lingüismo es cada vez más extenso, sobre todo en las capi- tales de provincia.

El estudio exhaustivo de estos fenómenos son materia de investigaciones profundas fuera de nuestro alcance; así lo queremos precisar que si bien la delimitación anterior de las zonas aymaras y quechua han sido hechas en base a los grupos etnolingüísticos existentes en esos territorios; la zona mixta estudiada tiene otro sentido; no se refiere únicamente a un lugar geográfico determinado, sino a los diseminados en el altiplano puneño en los que se dan los siguientes fenómenos:

1) La transformación paulatina de la sociedad semi - feudal en capitalista.

2) El mestizaje que se desarrolla universalmente y - cada vez con mayor fuerza en el altiplano.

3) El grado cada vez mayor de interrelación cultural de los diferentes grupos etnolingüísticos; últimamente favorecidos con los modernos medios de difusión.

4) El proceso de integración acelerado de los pueblos, no sólo del departamento de Puno, sino de todo el Altiplano del Collao.

Los mas conspicuos conjuntos de sikus representantes de esta zona mixta son los conjuntos de pusamoreños. Existen también algunos conjuntos de sikuris.

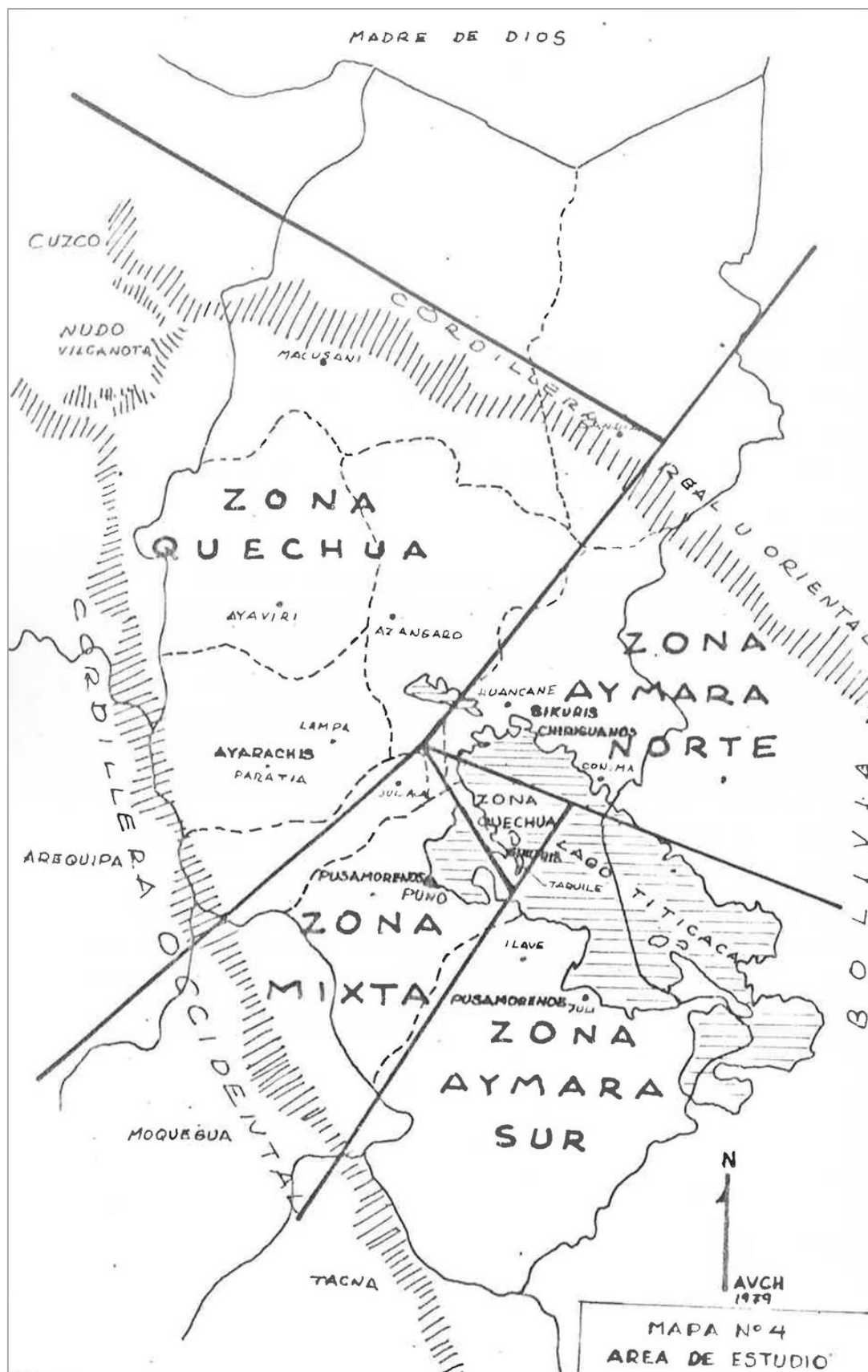
En resumen en la actualidad, en la zona aymara norte se encuentran principalmente los conjuntos de sikuris y - chiriguanos; en la zona mixta y zona aymara sur, los pusamoreños y recientemente, algunos grupos de sikuris en la zona mixta. En la zona quechua, aunque existen grupos de pusamoreños, los conjuntos de mayor trascendencia en esta zona son los ayarachis y los sikuris de la Isla de Taquile.

El cuadro siguiente indica la ubicación (zona, distrito o parcialidad, provincia y departamento de los conjuntos de ayarachis, chiriguanos, sikuris y pusamoreños).

CONJUNTO DE SIXLS	UBICACION			
	ZONA	DEPARTAMENTO	PROVINCIA	DISTRITO O PUEBLO
AYARACHIS	Quechua	PUNO	Lampa	Lampa Paratfa
			Melgar	Cupi Llalli
			Sandia	Sandia Quinca Patambuco Cuyo Cuyo
			Carabaya	Ayapata Uicuyos Coaza
	Quechua (exter no al sitipla- no)	Cuzco	Chumbilvilcas	
CHIRIGUANOS	Aymara-Morte	Puno	Huancané	Huancané
SIKURIS	Quechua	Puno	Puno	Isla de Taquila
	Aymara Morte	Puno	Huancané	Huancané Rosaspata Moho Conima Cojata
	Mixta	Puno	Puno	Puno
San Ramón			Juliacca	

//.

PUSAMORENOS	Quechua	Puno	Lampa	Lampa
			Azángaro	Azángaro
	Aymara Sur	Puno	Chucuito	Ilave Pomata Juli Yunguyo Desaguadero Zepita Chucuito
		Tacna	Tarata	Huanuara Camilaca Cayrani Tarata San Pedro Taquichahuana Tamborata Imarraya
	Mixta	Puno	Puno	Puno
			San Ramón	Juliaca



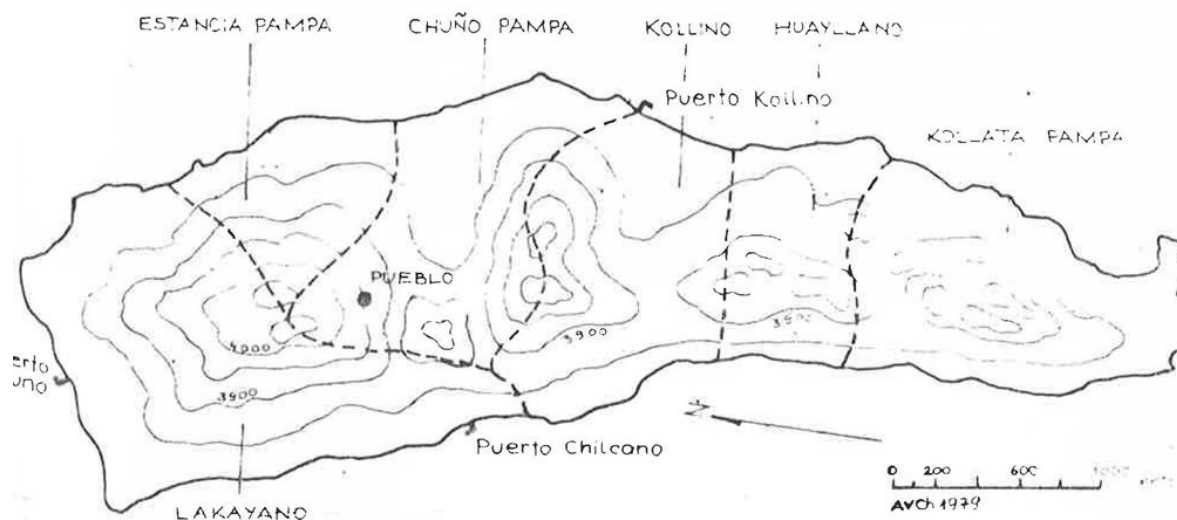
CAPITULO VIII
LOS SIKURIS DE LA ISLA DE TAQUILE

La Isla de Taquile

La isla de Taquile (15 46' S; 69 42' O) es una isla del Lago Titicaca perteneciente a la zona quechua y está ubicada a 36 Km. de la ciudad de Puno. Como se puede apreciar en el esquema proporcionado, la isla es de regulares dimensiones (aproximadamente de 7 Km. de largo por 2 Km. de ancho). Es también de geografía accidentada, - un típico paraje andino, dueño de un paisaje lleno de magia y colorido. Son hermosos, sobretodo, los ortos y crepúsculos que nacen en esa tierra de ensueño.

La isla está dividida al modo incaico, en seis suyos, a saber: Lakayano Suyo, Chuño Pampa Suyo, Estancia Pampa Suyo, Kollino Suyo, Huayllano Suyo y Kollata Pampa Suyo. Cuenta con tres puertos, donde antaño atracaban las pintorescas y frágiles balsas de totora que utilizaban para mantener el contacto con los pueblos de la ribera del lago, principalmente, con la ciudad del Puno. Posteriormente los isleños utilizaron botes de madera a vela, y en la actualidad, utilizan lanchas a motor que hacen viajes regulares entre la isla y Puno.

Esquema de la Isla



Aislada por el lago y la relativa distancia a otros pueblos, la isla sirvió, en años anteriores, como lugar de destierro político; el general Sánchez Cerro, ex presidente del Perú, fue uno de sus más célebres confinados.

En Taquile habitan 1,200 lugareños de lengua quechua, reunidos en 250 familias, las mismas que mantienen una organización social que ha permanecido sustancialmente invariable desde tiempos del incanato o tal vez antes. Las escasas tierras que aún mantenían algunas familias blancas o mestizas han sido totalmente rescatadas por los isleños en estos últimos años, culminando una larga lucha de los aborígenes por sus tierras que data desde la segunda mitad del siglo XVI, época en que la isla fue adjudicada a don Pedro González de Taquila. No obstante de que la isla ha sido y es influenciada por los cambios económicos, sociales y culturales producidos a lo largo de la historia, la organización de sus habitantes en los diferentes aspectos es, como en ningún otro lugar en el Altiplano, netamente colectiva.

Taquile es un pueblo esencialmente agrícola y las bondades de su organización colectiva se aprecian claramente en esta actividad vital; su organización les permite preservar la fertilidad de sus tierras cultivables, enriqueciéndola por medio del descanso periódico y el abono natural del ganado vacuno y ovejuno que poseen. De los seis suyos en que está dividida la isla, destinan tres suyos en forma rotativa y por un periodo de tres años a la siembra; y los tres suyos restantes, al descanso agrícola y manutención de ganado; tocándole a cada suyo descansar un periodo también de tres años consecutivos. Sus normas agrarias exceptúan del descanso mencionado, el terreno que posee cada familia en los alrededores de su morada, terreno que es cultivado por sus dueños aunque el mismo esté ubicado en un suyo en periodo de descanso. Además, la generalidad de las familias po-

seen, aparte del terreno alrededor de su morada, terrenos cultivables en otros suyos tanto en los de descanso como en los de siembra. De modo que la distribución rotativa anotada no los perjudica mayormente. Por el contrario, permite que todos tengan siempre un lugar o lugares de cultivo y terrenos donde pastar el ganado, con la ventaja de que la comunidad en general siempre dispone de tierras no agotadas, aptas para el cultivo.

Esta forma rotativa de siembra involucra también la designación anual de cada suyo cultivable para la siembra de un solo producto determinado, que vá rotando a lo largo de los tres años en mención. Generalmente, cada año, en uno de los suyos siembran cebada junto a las habas y el maíz, mientras que en el otro siembran la oca, y en el último suyo cultivable, la papa.

La organización colectiva está, además, presente en muchos aspectos de la vida de este pueblo. En Taquile no hay autoridades políticas externas. El Alcalde, Teniente Gobernador, Segundo Teniente, los cuatro Alcaldes Varayoc, los seis campo Varayoc de cada suyo, las autoridades deportivas, Comités de bien común y desarrollo, el Yachachique (Maestro), todos son nombrados en asamblea del pueblo; los taquileños constituyen una gran familia solidaria, dedicada al trabajo en común.

En este "paraíso comunitario" no existen los perros, animales que normalmente se utilizan para cuidar las propiedades, por la sencilla razón de que no existen ladrones. Tampoco mantienen animales de carga, los lugareños mismos -hombres y mujeres indistintamente- transportan de todo en sus espaldas. Las embarcaciones a motor que en la actualidad utilizan, como antaño fueron las balsas, son también de propiedad común y tripuladas por obligación (capitán y motorista) por todos los habitantes de la isla, agrupados en treinta o cuarenta socios por lancha. Estas embarcaciones son utilizadas para trasladarse a la ciudad de Puno y otros pueblos; últimamente representan también, una importante fuente de ingresos económicos para la comunidad, por la cantidad de turistas

extranjeros que, diariamente la visitan.

El pueblo, como conglomerado de viviendas, no existe, éste es sólo un amplio patio situado en el Suyo Chuño Pampa, donde existe una pequeña iglesia, una tienda de tejidos, una tiendita de comestibles y algunos alojamientos para turistas. En realidad, las viviendas del pueblo de Taquile están repartidas en toda la isla, donde también son alojados los turistas. El taquileño es muy hospitalario y de una humanidad todavía a salvo de las corrupciones externas; muestra, en menor escala, que lo que fueron nuestros antepasados aborígenes: una raza trabajadora, noble, colectiva y esencialmente artista.

Porque el taquileño es un excelso artista que se expresa tanto en sus hermosos tejidos polícromos, como en la música y danza ancestral que cultiva. Los taquileños son grandes tejedores. Sus tejidos son realizados por todos los habitantes, hombres y mujeres indistintamente y expuestos a la venta en una tienda colectiva. Claro está, los compradores son los turistas visitantes de la isla. El dinero recaudado por la venta de los tejidos son equitativamente repartidos a cada tejedor, excepto una cuota del 10% para la manutención del local.

La música de Taquile es una de las más hermosas y variadas del Altiplano, sobre todo la que se interpreta en los sikus. La misma situación de aislamiento ha contribuido para que ésta se haya mantenido pura y cristalina como fue la de sus antepasados. Es interpretada en diversas actividades de su vida cotidiana, principalmente, en ocasión de la siembra y cosecha, la marcación del ganado y en acontecimientos sociales como matrimonios y fiestas familiares, que generalmente coinciden con las fiestas patronales siguientes:

Piensa	Fecha	Instrumentos musicales utilizados
La Virgen de la Candelaria	2 de Febrero	pinquillos
Carnaval	fecha movable	pinquillos y pitos
La Santa Cruz	3 de Mayo	sikus
Pascua de Semana Santa	fecha movable	pitos
San Isidro	fecha movable en Mayo	
Pentecostés	fecha movable en Mayo o Junio	sikus, conjunto de cuerdas (charango, guitarra, canto)
San Juan	24 de Junio	sikus, charango
Santiago	25 de Julio	pitos, conjunto de cuerdas
Octava de Santiago		pinquillos grandes (danzas del Auqui Puli, Sintakanas)

Todas estas fiestas pertenecen al calendario católico; sin embargo como en ningún otro sitio en el Altiplano, los habitantes, sobretodo los ancianos, siguen creyendo en su dios el Sol y en sus demás dioses tutelares.

Los sikuris de Taquile, materia del presente estudio, constituyen la expresión más importantes de la danza y música de esta isla comunitaria.



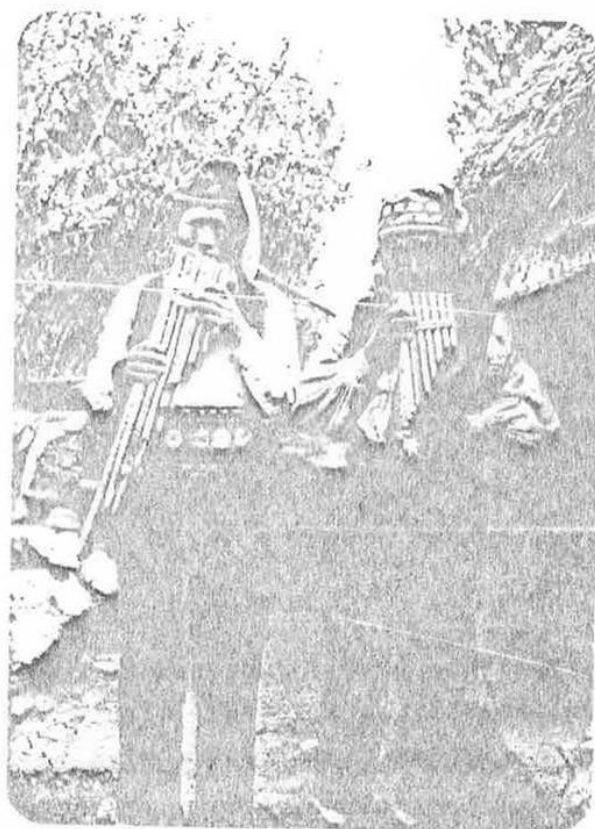
LA ISLA DE TADUILE

Los Sikuris de Taquile

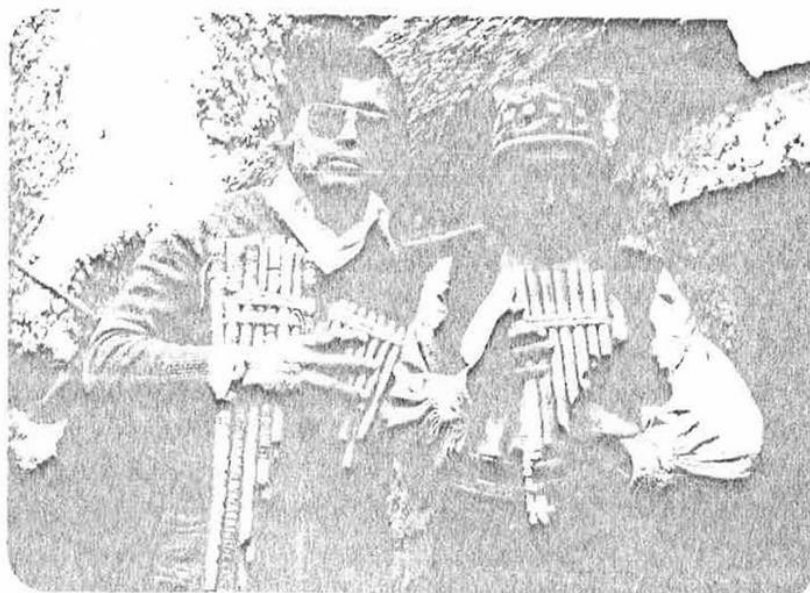
Los sikuris de la isla de Taquile, por su misma situación geográfica, han logrado mantener con mayor firmeza sus tradiciones y la pureza de sus expresiones musicales; además, como ya lo mencionamos, son de peculiar importancia por ser de habla quechua, distintos de la mayoría de sikuris y pusamoreños que son aymaras o de influencia aymara.

En la isla existen hasta tres conjuntos de sikuris, siendo el principal el conjunto Santa Cruz de Taquile.

Instrumentos musicales .- Los sikuris de Taquile, naturalmente emplean como instrumentos musicales, sus sikus bipolares tan característicos y que existen en la isla desde tiempos inmemoriales. Al respecto de la procedencia de los sikus de la isla, José Huata Quispe (76) - nos contó que sus abuelos le habían relatado que en años no determinados, ocurrió una tempestad en el lago, la misma que desvió de su ruta a una balsa de totora que llevaba a bordo una pareja, hombre y mujer, procedentes de la isla de "Qiqipa". La pareja enseñó a los habitantes de Taquile a construir los sikus y a tocarlos. De ser cierta esta versión, los sikus de la isla habrían venido de otro lugar del Titicaca. Sea como fuera, lo cierto es que los taquileños han conservado hasta hoy, la estricta distribución y composición de sus orquestas de sikus, manteniendo así, su riqueza armónica tan peculiar. De igual modo, conservan las cañas resonadoras de la hilera secundaria de sus sikus; las cuales, como vemos son abiertas en ambos extremos, con lo cual obtienen una riqueza tímbrica del instrumento muy característica, por la presencia de armónicos parciales adicionales que no emiten los tubos resonadores cerrados en un extremo, utilizados en otros sikus altiplánicos. (El autor ha realizado el análisis acústico en detalle al respecto, anteriormente). La música de Taquile interpretada en las orquestas de sikus, constituye, a no dudarlo, las expresiones musicales más hermosas del Altiplano; y esto en gran

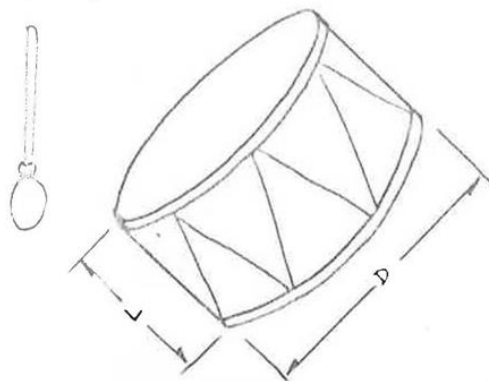


Sikus de la Isla de Taquile



parte se debe a las características mencionadas de sus sikus bipolares.

Los sikuris de Taquile emplean también para acompañar rítmicamente la música tañida en sus sikus, varios bombos, como el representado en el dibujo siguiente:



El cuerpo de los bombos está construido de madera. Tienen doble parche que están confeccionados de cuero de oveja sujetos y templados con tiras de cuero de vaca, - tal como se indica en la figura. Sus dimensiones son variables; el bombo mediano mide: $L= 0.28$ m.; $D= 0.54$ m.

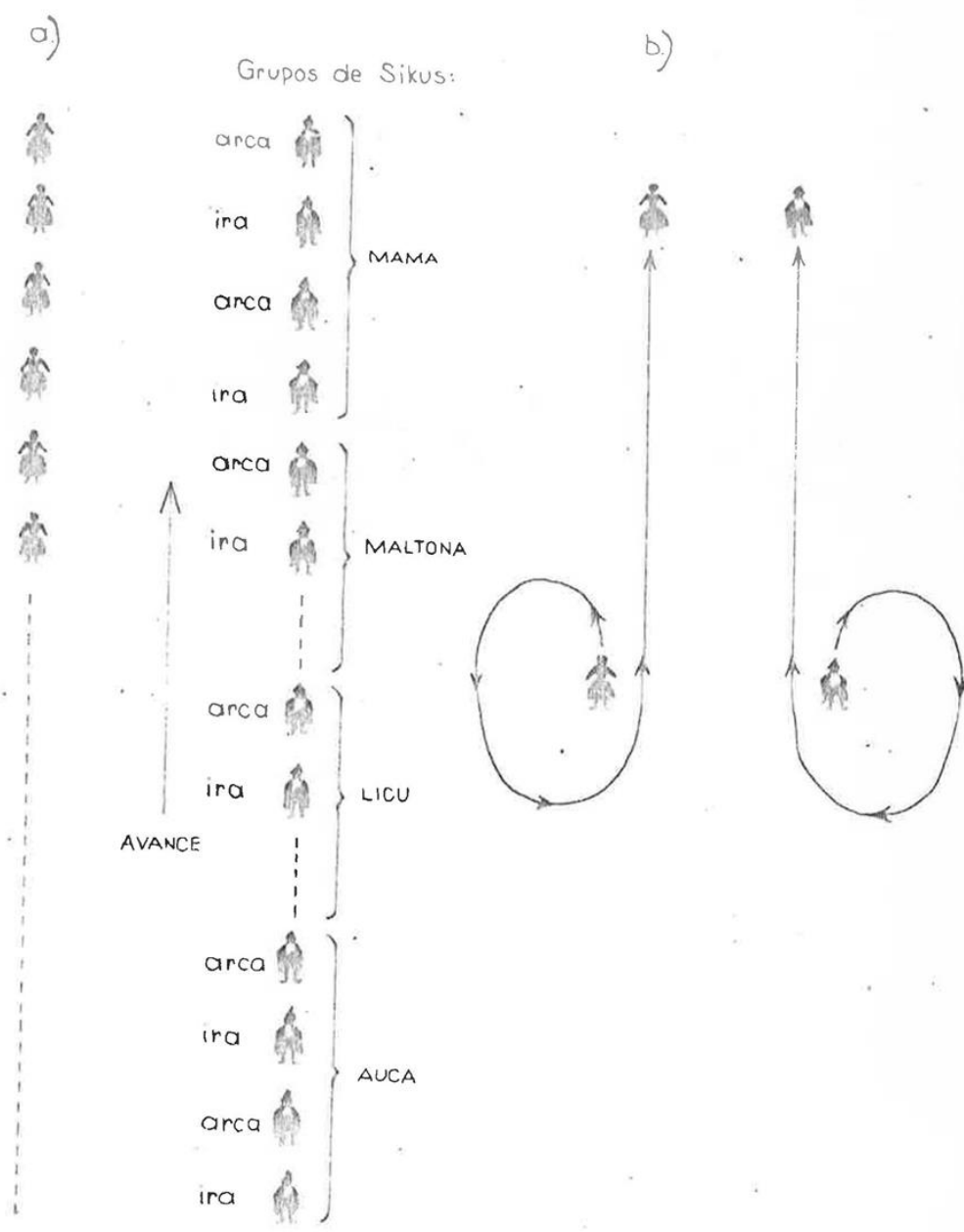
Coreografía .- como se manifestó anteriormente, los conjuntos orquestales de sikus no son tan sólo conjuntos musicales, constituyen también en sí, un cuerpo de danza. En los sikuris de Taquile siempre existe además, un grupo coreográfico adicional compuesto íntegramente por mujeres, las que, sin tocar instrumento alguno, forman pareja con los sikuris y , juntos a éstos, desarrollan una diversidad de figuras coreográficas.

Los sikuris están constituidos sólo por hombres, cuyo número depende de la fiesta u oportunidad; son, aproximadamente alrededor de 40 sikuris. Naturalmente, el número de integrantes mujeres que forman pareja con los sikuris es también variable.

Los hombres y mujeres danzan al son de los sikus y al ritmo del bombo, girando, también, sobre sí mismos. En algunas figuras de la danza, los hombres dan ágiles brinco

mientras las mujeres, sin saltar, enfatizan las vueltas, -
despliegando sus varias y multicolores polleras que propor-
cionan un colorido extra al conjunto.

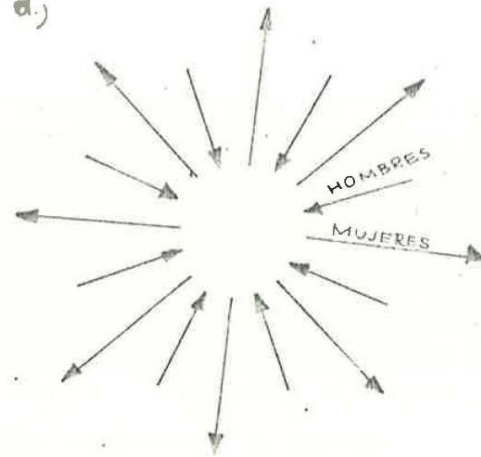
Algunas figuras que realiza éste cuerpo de danza y -
música así conformado, se muestra en los diagramas siguien-
tes:



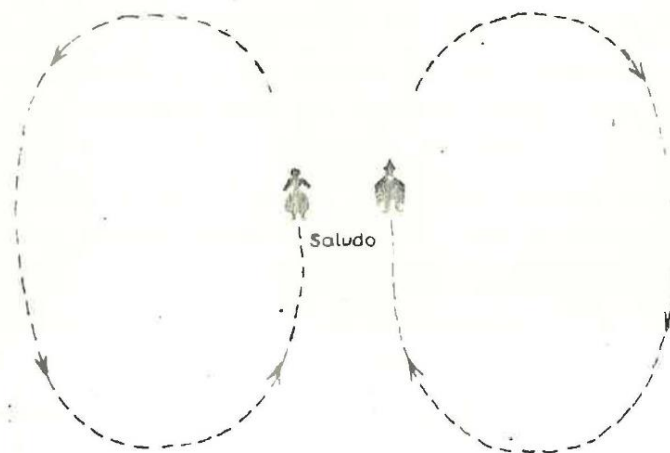
c)



d.)



e)



El diagrama a) representa la formación que emplea el grupo músico-coreográfico para avanzar en su recorrido - por los senderos de la isla. En él se especifica también el orden en que se colocan los sikuris de acuerdo al tipo de sikus que utilizan (ira o arca) y a los diferentes grupos de sikus que conforman el conjunto (mama, maltona, licu y auca); grupos que se estudiarán en detalle en el siguiente sub capítulo. Generalmente, existe sólo dos parejas de sikuris pertenecientes al grupo mama en la fiesta de la Cruz; aumentándose una pareja más en la fiesta de Pentecostés. El número de sikuris de los grupos maltona y licu es variable; normalmente, están formados por ocho parejas, cada uno. El grupo auca siempre está compuesto por sólo dos parejas. El número de bombos utilizados es muy variable; generalmente, se emplean dos a ocho bombos. El diagrama b) indica una de las evoluciones que con más frecuencia se da en la danza. En la figura del diagrama c), los hombres danzan alrededor de las mujeres que permanecen bailando dentro del círculo de hombres. El diagrama d) representa una figura que denominan "saludo al sol"; en ésta figura el cuerpo de danza trata de representar los rayos del sol. Estando los danzantes en la posición de la figura anterior (diagrama c), los hombres avanzan abruptamente hacia el centro y las mujeres, radialmente hacia afuera. El diagrama e) representa la manera que el grupo coreográfico saluda al público o a las autoridades, mediante una venia o inclinación.

Vestimenta .- los hombres usan chaleco y pantalón tejido con lana de oveja, el pantalón es de color negro, el chaleco rojo o rosado con el cuello lato; del chaleco prenden un pañolón de seda a manera de capa. Usan camisa ("aymilla") blanca y una faja tejida con dibujos geométricos multicolores denominada "chumpi". En la cabeza llevan puesto varias prendas: una peluca que sostiene 25 a 30 trenzas delgadas hechas de pelo de mujer. (En años anteriores los hombres de la isla usaban el cabello crecido que les permitía hacerse trenzas naturales). Llevan tam-

bién un "chullo" de lana, especie de gorro nativo y un sombrero de alas caídas con plumas de pariguana de diversos colores denominado "huma". Completa el atuendo, una "chuspa" o bolsa de lana tejida con dibujos multicolores.

Las mujeres llevan una pollera externa de lana de oveja de color negro, e internamente, numerosas polleras de diversos colores (6 a 8). Usan también una camisa ("Jubbón") de color azul adornada con una especie de abanicos en los brazos y pecho. Llevan, además, tres pañolones de seda encima de la pollera en los costados y en la espalda; un chaleco ("quipana") de lana de oveja de color negro; y una faja ("Chumpi") para sujetar las polleras. En la cabeza usan un sombrero de paja con plumas multicolores de pariguana y una peluca que se colocan antes que el sombrero, de la que penden varias cintas. Finalmente, poseen una "chuspa" pequeña y un pañuelo blanco en la mano.



ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS SIKURIS
 DE LA ISLA DE TAQUILE

Clasificación de la flauta de pan de Taquile

Según el árbol organológico detallado anteriormente en el capítulo anterior, la flauta de pan de Taquile resulta ser un aerófono de soplo, de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados, en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin tubos secundarios abiertos, forma clásica (sin aditamentos de sujeción), tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

Nombres

A la flauta de pan de Taquile se le conoce comúnmente en la isla con el nombre de siku o siso, vocablo quechua y aymara que designa de manera general a las flautas de pan altiplánicas, también se les denomina phuko o phuku phuku (quechua: sopla-sopla o de soplar). O, simplemente, zampoña que, como se mencionó anteriormente, es el nombre genérico en español que se da en la actualidad a las flautas de pan altiplánicas y otras, y que seguramente los conquistadores hispanos dieron a las flautas de pan que encontraron en América por su similitud a las conocidas en España con ese nombre.

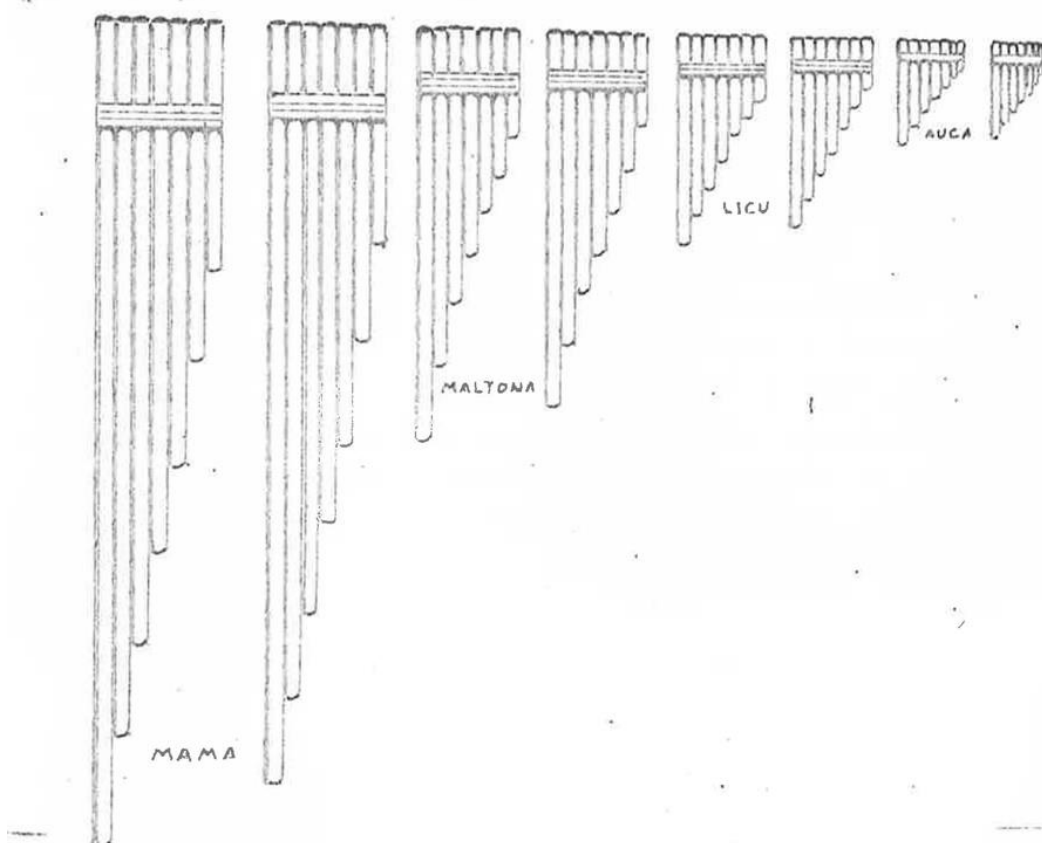
Descripción

Cada una de las zampoñas que integran el siku bipolar de Taquile está conformada por una hilera de tubos principales acompañados, opcionalmente, por una hilera de tubos secundarios abiertos en su extremo distal, sujetos por una o dos tiras dobles de la misma caña las cuales en vuelven a los tubos, y por un hilo trenzado entre los tubos y las tiras que sirve de anarre.

Hilera principal.- está conformada por tubos sin bisel en la embocadura de diferentes longitudes y diámetros

dispuestos en sucesión de mayor a menor (en escalera), y en un sólo plano (forma de balsa); el extremo inferior de los tubos está cerrado por el nudo natural de las cañas. Cada caña al ser soplada dá un sonido cuyas características están regidas por las leyes de la acústica de los tubos resonantes.

Hilera secundaria .- está constituida por la misma cantidad de tubos que la hilera principal. Las longitudes de los tubos son de la misma dimensión que los correspondientes de la hilera principal; pero, a diferencia de éstos, son abiertos en ambos extremos (el extremo inferior cortado en sesgo), y por lo cual dan sonidos cuya fundamental resulta ser la octava inferior de los sonidos emitidos por los tubos principales respectivos. Los tubos de la hilera secundaria son tubos que enriquecen los sonidos emitidos por los tubos principales por la adición de armónicos pares. Captan parte del sonido destinado fundamentalmente a los tubos principales, y vibran, también, - por "simpatía" (resonancia). La hilera secundaria solo existe en algunos grupos de sikus.



Las zampoñas taquileñas tienen la forma clásica, como se aprecia en los dibujos y fotografías. Esta forma clásica es conocida en el altiplano con el nombre de "Chaka siku". Los isleños no utilizan la otra forma de flauta de pan altiplánica denominada "tabla siku".

Número de tubos .- La actual zampoña IRA de Taquile consta de siete tubos de la hilera principal y siete tubos opcionales de la hilera secundaria (resonadores). La actual zampoña ARCA correspondiente consta también de siete tubos principales y siete tubos opcionales secundarios.

Antaño los isleños usaban también sikus que tenían ocho tubos principales y ocho tubos opcionales secundarios en la zampoña IRA, y el mismo número de tubos principales y secundarios en la zampoña ARCA correspondiente. Estos sikus fueron construidos por Manuel Huatta el más antiguo constructor de sikus que se tiene memoria en la isla, y que fue padre de Nazario y abuelo de Santiago Huatta.

Material empleado .- Los sikus de Taquile están contruidos con una caña que crece en ceja de selva que denominan CHUKI o CHAJLLA. Manuel, Nazario, Alejandro, Santiago y Ciriaco Huatta, constructores de sikus de la isla que abarcan tres generaciones, conseguían la caña de Charasani, localidad de la provincia de Huancané, o en Juliaca y Puno, proveniente de Bolivia.

Al contrario de los que se podría suponer, en la actualidad los sikus de Taquile no son contruidos periódicamente, debido principalmente a la dificultad que presenta, el conseguir la caña. Son más bien conservados por una decena de isleños que mantienen los juegos o "tropas" de instrumentos con bastante deterioro. Y se limitan a repararlos en las oportunidades que deben ser utilizados. Algunos juegos de sikus conservados datan hasta de cien años atrás, según manifiestan sus dueños.

Grupos de Sikus

La orquesta de sikus de la isla de Taquile cuenta -

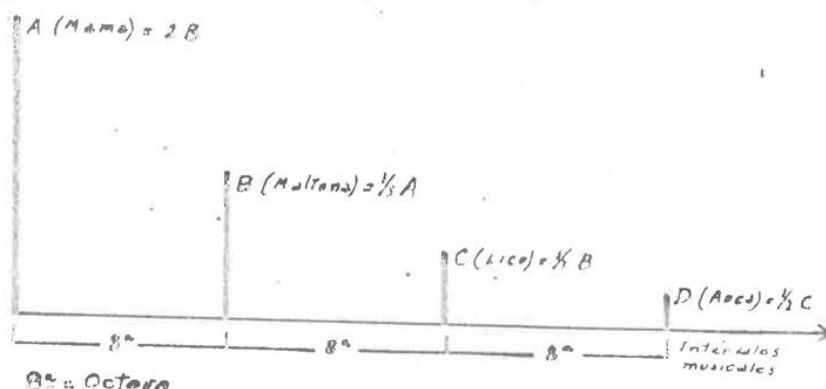
con cuatro grupos o "cortes" de sikus bipolares, los que corresponden a otros tantos tamaños y tesituras. Los cuatro grupos se denominan: Mama, Maltona, Licu y Auca o Chuli, como se indica en el cuadro siguiente:

Grupos	Nombre	Relaciones entre grupos	Cantidad de sikus bipolares
A	Mama	$A = 2B = 4C = 8D$	2 - 3
B	Maltona	$B = 1/2A = 2C = 4D$	variable, 8
C	Licu	$C = 1/4A = 1/2B = 2D$	variable, 8
D	Auca o Chuli	$D = 1/8A = 1/4B = 1/2C$	2

Relaciones y Proporciones. - los cuatro grupos de la orquesta taquileña están afinados en octavas sucesivas, - siendo los sikus del grupo A (mama) los más graves del conjunto. De modo que por las leyes acústicas de los tubos resonantes señaladas anteriormente, tenemos las siguientes relaciones entre las longitudes de los tubos de los sikus pertenecientes a los cuatro grupos señalados: $B = 1/2A$; $C = 1/2B$; $D = 1/2C$. Es decir, los tubos de los sikus del grupo Maltona tendrán, teóricamente, la mitad de longitud de los tubos correspondientes a los sikus del grupo Mama. De igual modo, los tubos de los sikus del grupo Licu serán de la mitad de longitud de los tubos de los sikus del grupo Maltona, y los del grupo Auca, la mitad de los del grupo Licu. Existirán entonces también, - las relaciones que aparecen en el cuadro anterior y que son innecesarias de explicar.

El diagrama siguiente nos indica las relaciones intervállicas que existen entre los sonidos correspondientes emitidos por los sikus de los diferentes grupos que como vimos están a distancias de octavas, y las proporciones de las longitudes de los tubos de los cuatro grupos de si

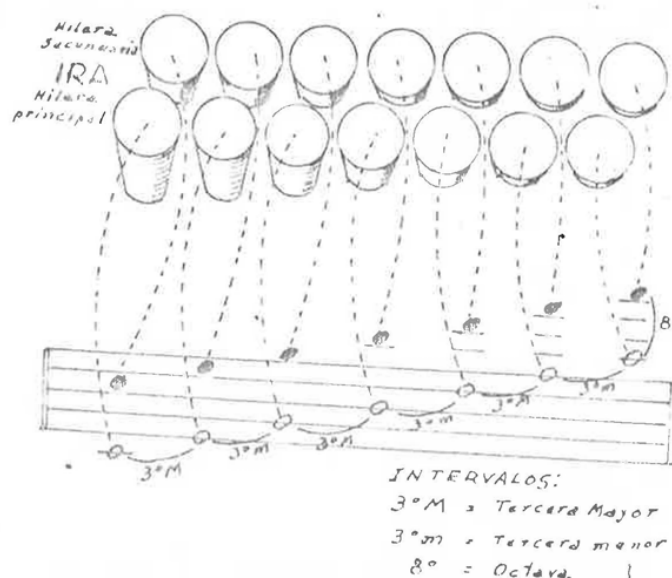
kus que constituyen la orquesta taquileña:



El siku bipolar de Taquile

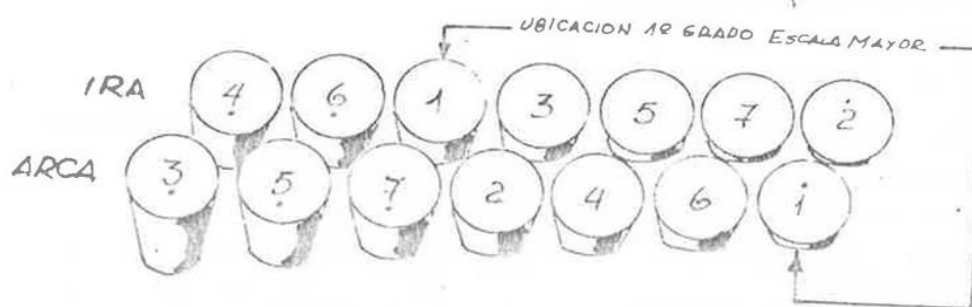
El siku bipolar de Taquile está conformado, naturalmente, por dos zampoñas: la zampoña ira de Taquile y la zampoña arca de Taquile. Las cuales tienen un número determinado de tubos que -al ser soplados- producen sonidos cuyas alturas guardan entre sí distancias interválicas de acuerdo a una distribución dada que estudiaremos. Esta distribución es única en todos los sikus bipolares de Taquile conformantes de la orquesta. Los cuatro grupos de sikus (mama, maltona, licu y auca) tienen la misma distribución interválica de los sonidos; la única diferencia está en que los sonidos respectivos a los cuatro grupos de sikus, se producen en cuatro octavas distintas. De modo que, un tubo de determinada ubicación dentro del siku bipolar, proporcionará un sonido de frecuencia (altura) F , si el siku pertenece al grupo A; de frecuencia $2F$ (una octava alta), si el siku es del grupo B; de frecuencia $4F$ (3 octavas altas), si es del grupo C; y $8F$ (cuatro octavas altas), si es del grupo D. De modo que la única distribución del siku bipolar de Taquile, válida para los cuatro grupos conformantes de la orquesta, es la siguiente:

Configuración de la zampoña ira de Taquile, parte del siku bipolar heptafónico diatónico .- consta de siete tubos (los sikus más antiguos poseían ocho tubos), colocados en fila de mayor a menor, como se aprecia en el diagrama siguiente:

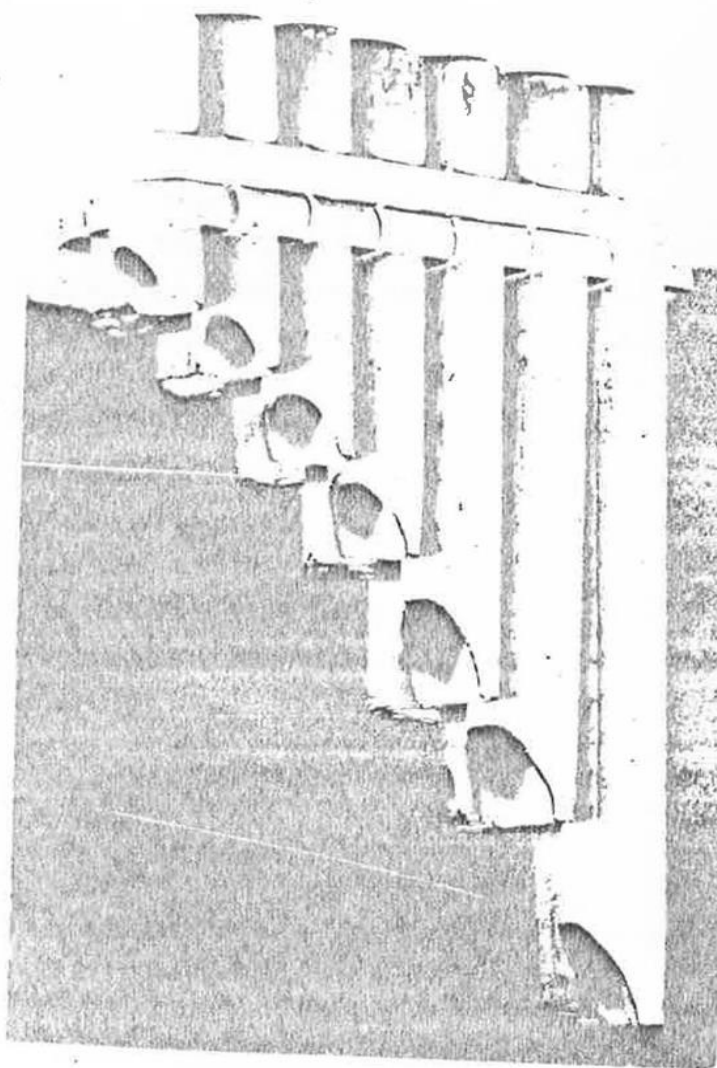


Los tubos principales y secundarios están afinados - en sucesión de terceras mayores y menores. Además, los - tubos secundarios están afinados en la octava inferior de los sonidos emitidos por los tubos principales. Los tubos secundarios sólo existen en determinados grupos de sikus. En algunos conjuntos de sikus, sólo existen en los grupos B y C; en otros, en cambio, sólo existen en el grupo A. Nótese que no colocamos clave alguna en el pentagrama del diagrama, sólo lo usamos para ilustrar con mayor claridad el concepto, sobre todo, en relación a las alturas relativas de los sonidos. Los intervalos musicales anotados - (terceras mayores, terceras menores, octavas) no coinciden necesariamente con los intervalos occidentales, sean estos naturales o temperadas.

Configuración de la zampoña arca de Taquile, parte - del siku bipolar heptafónico diatónico .- El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña arca de Taquile de siete tubos (antiguamente de ocho tubos), que actúa mancomunadamente con la zampoña ira. Los tubos están también afinados por "terceras mayores" y "terceras menores". Los tubos secundarios, cuando existen están también afinados en la octava superior de los correspondientes tubos principales.



Zampoña Ira, parte del siku bipoclar heptafónico diatónico de Taquile, Grupo C. Obsérvese los cortes en sesgo del extremo inferior de los tubos de la hilera secundaria.



Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar de Taquile .- Aunque es evidente que habría muchas maneras de ubicar los sonidos de una escala diatónica en correspondencia con los tubos que posee el siku bipolar de Taquile, como se detalló en capítulo aparte. Sin embargo, los sikus bipolares de Taquile han adoptado una única disposición, la cual determina que el tercer tubo de la zampoña ira y el séptimo tubo de la zampoña arca (enumerados del tubo mayor al menor) sean los emisores del primer grado de la escala mayor. O lo que es lo mismo que, el segundo tubo de la zampoña ira y el sexto tubo de la zampoña arca, sean los emisores del primer grado de la escala menor. Tal como se indica en el diagrama anterior. Esta ubicación única de los sonidos en los sikus debe ser considerado como uno de los elementos que caracterizan a la orquesta taquileña. Y, desde luego, determina también la distribución de intervalos entre los sonidos emitidos por los tubos de cada zampoña, ya indicados en los diagramas anteriores de la configuración del siku bipolar de Taquile. Distribución que para la zampoña ira taquileña es: 3M-3m-3M-3m-3M-3m; y para la zampoña arca: 3m-3M-3m-3m-3M-3m. Evidentemente esta disposición adoptada obedece a razones prácticas de utilización de los sonidos de la escala de acuerdo a la concepción y estructura de la música de la isla; la que también determina el número de tubos de los sikus, vale decir la extensión de la escala diatónica en el siku. Es probable que los sikus de ocho tubos de cada zampoña que existían anteriormente, hayan caído en desuso precisamente por que no eran indispensables los últimos tubos para confeccionar la actual música de la isla.

Afinación

Las escalas diatónicas estocásticas de Taquile tienen como escalas sustentatorias a las escalas mayores de: Lab, Sol, Solb, Mi y Re. Respecto a los antiguos sikus -

que constaban de zampoñas de ocho tubos principales, Manuel Huatta conserva un juego completo construido por su abuelo Santiago Huatta, los mismos que están afinados, aproximadamente, en la escala mayor de Solb.

Los diagramas siguientes nos dan la disposición de los tubos y sonidos que emiten los sikus afinados en las escalas mayores de Solb, Sol y Lab, y las escalas correspondientes a los sikus del grupo B

Tesituras

Los rangos de tesituras (registros) del espectro musical de frecuencias que abarcan los cuatro grupos componentes de la orquesta de sikus de Taquile, se aprecian en el diagrama A. Naturalmente estos registros varían según la escala mayor que adoptan los sikus, y son los siguientes:

Sikus en ReM .- el registro del grupo A abarca desde el Fa#₂ hasta el Mi₄; el registro del grupo B, desde el Fa#₃ hasta el Mi₅; el registro del grupo C, desde el Fa#₄ hasta el Mi₆; y el registro del grupo D, desde el Fa#₅ hasta el Mi₇.

Cuando el grupo A se considera como grupo B, el grupo B será el grupo C y el grupo C el nuevo grupo D; entonces se le adiciona un nuevo grupo A cuyo registro abarca desde el Fa#₁ hasta el Mi₃. Estos sikus, según manifiestan los isleños, se construyeron una sola vez y fueron vendidos en la isla Amantani, cercana a Taquile. Como se apreciará también constituyen los sikus de mayores dimensiones de la isla.

Sikus en MiM .- en estos sikus el registro del grupo A abarca el sol#₁ hasta el Fa#₃; el registro del Grupo B, desde el Sol#₂ hasta el Fa#₄; el registro del grupo C, desde el Sol#₃ hasta el Fa#₅; y el registro del grupo D, desde el Sol#₄ hasta el Fa#₆. El registro total de los sikus en MiM abarca desde el Sol#₁ hasta el Fa#₆.

	SONIDOS APROXIMADOS	ESCALAS GRUPO B (MALTONA)
US	<p>IRA</p> <p>Do^b Mi^b Sol^b Si^b Re^b Fa Lab</p> <p>ARCA</p> <p>Si^b Re^b Fa Lab Do^b Mi^b Sol^b</p>	
M ^{II}	<p>IRA</p> <p>Do Mi Sol Si Re Fa[#] La</p> <p>ARCA</p> <p>Si Re Fa[#] La Do Mi Sol</p>	
M ^I	<p>IRA</p> <p>Re^b Fa Lab Do Mi^b Sol Si^b</p> <p>ARCA</p> <p>Do Mi^b Sol Si^b Re^b Fa Lab</p>	

OMENCLATURA:



Sub índice acústico (sistema francés) correspondiente a los Sikus A (NAMA).

- a ←
- b ← Idem para Sikus B (MALTONA)
- c ← Idem para Sikus C (LICU)
- d ← Idem para Sikus D (AUCA)

Sikus en SolB..- El registro del grupo A abarca desde el Sib_1 hasta el Lab_3 , y en el caso de los sikus que poseen 8 tubos en cada zampoña, el grupo A abarca desde el Sib_1 hasta el Si_3 (Dob); el registro del grupo B abarca desde el Sib_2 hasta el Lab_4 , y en el caso de los sikus de 8 tubos, desde el Sib_2 hasta el Si_4 ; el registro de grupo C abarca desde el sib_3 hasta el lab_5 , y en el caso de los sikus de 8 tubos, desde el Sib_3 hasta el Si_5 ; y el registro del grupo D abarca desde el Sib_4 hasta el Lab_6 , y en el caso de los sikus de 8 tubos, desde Sib_4 hasta el Si_6 . El registro total correspondiente abarca desde el Sib_1 hasta el Lab_6 o Si_6 .

Sikus en SolM..- el registro del grupo A abarca el Si_1 hasta el La_3 ; el registro del grupo B, desde el Si_2 hasta el La_4 ; el registro del grupo C, desde el Si_3 hasta el La_5 ; y el registro del grupo D, desde el Si_4 hasta el La_6 . El registro total que abarcan los sikus afinados en SolM es desde el Si_1 hasta el La_6 .

Sikus en LabM .- el registro del grupo A abarca desde el Do_2 hasta el Sib_3 ; el registro del grupo B, desde el Do_3 hasta el Sib_4 ; el registro del grupo C desde el Do_4 hasta el Sib_5 ; y el registro del grupo D desde el Do_5 hasta el Sib_6 . Siendo el registro total que abarcan estos sikus desde el Do_2 hasta el Sib_6 .

De modo que las orquestas de Taquile a través del tiempo han ocupado el siguiente ancho del espectro musical: desde el $Fa\#_1$ hasta el Mi_7 .

Los sub índices acústicos anotados corresponden al sistema francés.

Dimensiones

Longitudes de los tubos..- las longitudes internas de cada uno de los tubos conformantes de los sikus bipolares de Taquile pertenecientes a los diferentes grupos de la orquesta (mama, maltona, licu y auca), se pueden obtener fácilmente mediante las tablas de longitudes teóricas



Sikus bipolares en RE M², grupos A, B, C y D pertenecientes a la "tropa" de Carmelo Quispe Cruz (95 a 100 años de antigüedad).

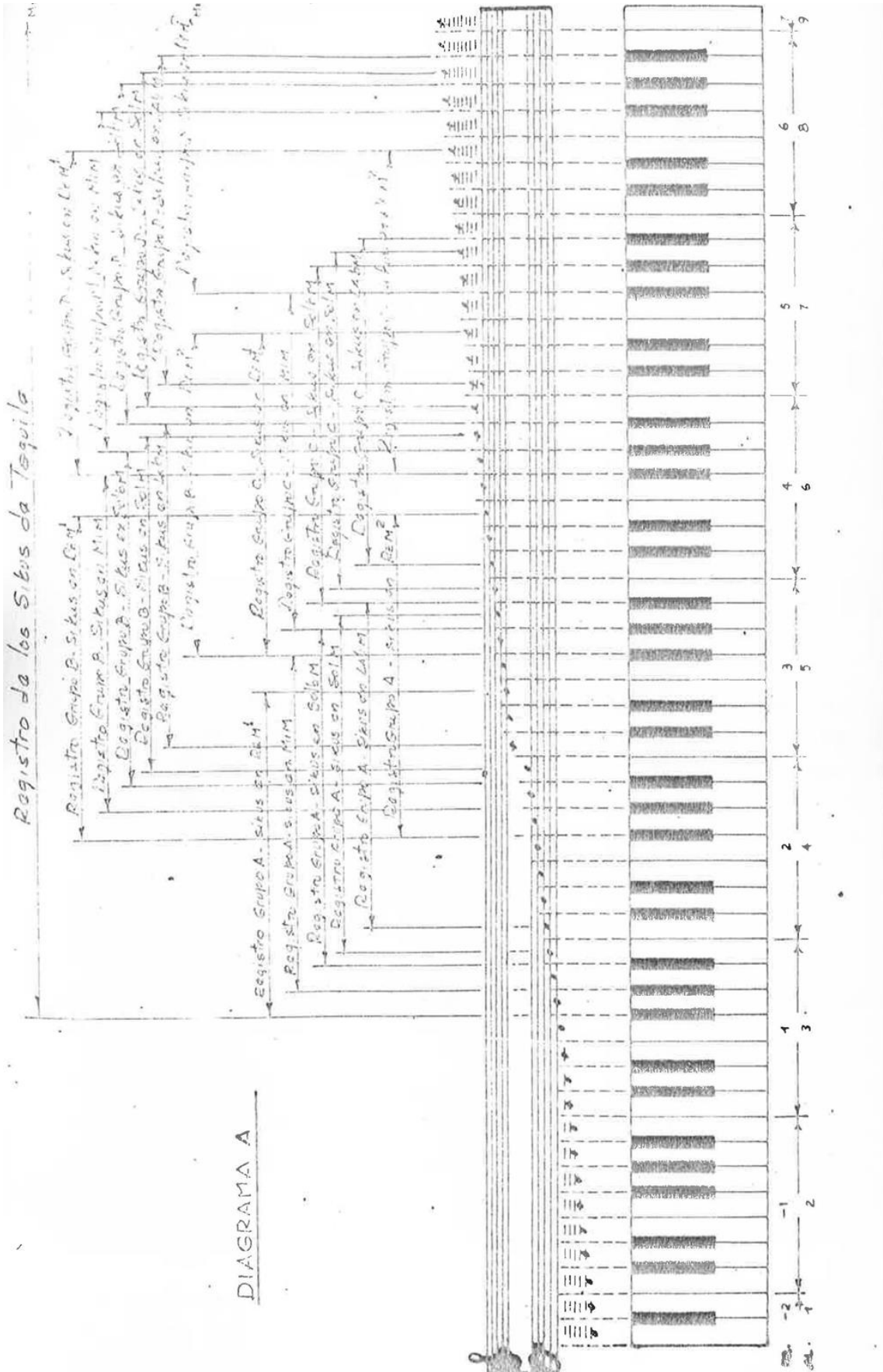
para los tubos resonantes cerrados en su extremo distal - proporcionadas en el capítulo VI (tablas Nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9), determinando previamente los sonidos y los sub índices acústicos correspondientes a la escala y tesitura del siku bipolar considerado.

Aunque tenemos anotadas en nuestra libreta de campo las medidas externas de todos y cada uno de los tubos de los diferentes sikus estudiados, obtenidos mediante una cinta métrica metálica con precisión de milímetros; pensamos que proporcionar tales cifras, no aportaría a un mayor entendimiento de lo tratado. Sin embargo, a manera de referencia para dar la idea de las dimensiones de los sikus estudiados, a continuación proporcionamos las longitudes externas en centímetros, únicamente, del mayor de los tubos (tubo mayor de la zampona arca) de los sikus de cada grupo:

Escala referencial	A (mama) cm.	B (maltona) cm.	C (licu) cm.	D (auca) cm.
Sikus en Re Mayor	47.6 (95.2)	23 (47.6)	11 (23)	5.8 (11)
Sikus en Mi Mayor	84	41.6	21.1	10.6
Sikus en Sol ¹ M	75.6	37.5	18.5	9.6
Sikus en Sol M	70	35	17.5	8.7
Sikus en Lab ¹ M	66.3	33	16.5	8.2

Diámetro de los tubos .- los diámetros de los tubos están dispuestos de mayor a menor en correspondencia con la mayor o menor longitud de los tubos. El diámetro de los tubos de los sikus del grupo A es, aproximadamente, 1.5 a 2 cm.; del grupo B, de 1.5 cm.; del grupo C, de 1.5 a 1.2 cm.; y del grupo D, de 1 a 0.7 cm.

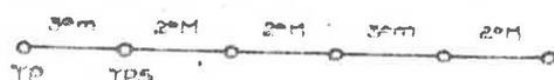
Espesor de los tubos .- el espesor varía según el material conseguido; normalmente es de 1.1 mm; los grupos de mayor tamaño son contruidos de cañas más gruesas y viceversa.



CARACTERISTICAS DE LA MUSICA DE TAQUILE

Escalas utilizadas

La música de la isla de Taquile es, en general, pentafónica y heptafónica (diatónica). Existen también algunas piezas musicales hexafónicas. La pentafonía utilizada tiene la siguiente matriz:



3ªm = Tercera menor

2ªM = Segunda mayor

TP = Tono principal

TPS = Tono principal secundario

Generalmente, la música pentafónica utiliza una frase musical afirmativa ascendente que llega al tono principal secundario (TPS), el mismo que sería el primer grado de la escala mayor si existieran las sensibles; seguida de una frase de respuesta que finaliza en el sexto grado de la escala mayor, o mejor, el primer grado de la escala menor, y que constituye el tono principal (TP).

Al parecer, la heptafonía obedece a un proceso de asimilación del cuarto y sétimo grado de la escala diatónica a la pentafonía original; proceso que puede haber tenido influencia europea.

Estructuras Características Básicas

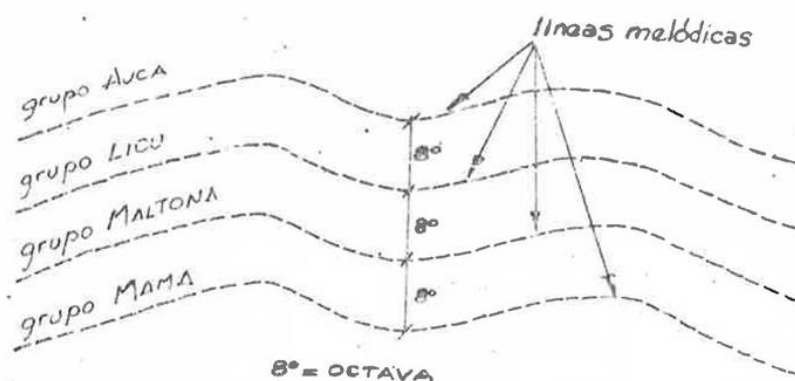
Ritmo. - El ritmo es sincopado. Las fórmulas rítmicas más utilizadas son las siguientes:



Compás .- es de dos o tres tiempos

Intervalos de terminación melódica .- los principales intervalos de terminación melódica tienen la siguiente fórmula: 2-1; 3-1.

Textura .- debido a que los sikuris de Taquile utilizan cuatro diferentes grupos de sikus (tamaños); en realidad la orquesta así conformada, emite cuatro líneas melódicas paralelas separadas por octavas. Sin embargo, como no existe una afinación uniforme de los sikus, cada línea melódica emitida es más bien una "superficie melódica", la misma que, por supuesto, tiene una línea sustentatoria determinada por la escala "diatónica" en que están afinados los sikus. El siguiente diagrama ilustra el concepto.



De modo que, por ejemplo, el octavo y noveno compás del sikuri No. 38 adjunto son interpretados en la orquesta taquileña de sikus, del modo como se indica en el trozo siguiente:

8^o

p = 160

IRA
SIKU
AUCA
ARCA

IRA
SIKU
LICU
ARCA

IRA
SIKU
MALTONA
ARCA

IRA
SIKU
MAMA
ARCA

SONO

Como se aprecia, los sikus del grupo mama, generalmente, tocan sólo algunas notas de la melodía interpretada por el resto de los grupos. Estas notas son constituidas principalmente por el tono principal y sirven de apoyo armónico a la melodía, dando lugar de este modo a una incipiente armonía.

Géneros Musicales

Existen diferentes géneros musicales en la isla, de los cuales los más característicos son los huayños -sikuris, cuando son interpretados con los sikus- que se danzan en forma coreográfica o por parejas. Otro género importante lo constituyen las Marchas, utilizadas en ceremonias de distinta índole.

Estos géneros utilizan -cuando son diatónicos- los modos mayor y menor, indistintamente.

De las múltiples recopilaciones realizadas, presentamos la notación musical de: "Pasñita" o "Danza de las Doncellas" (recopilación No. 113 - sikuri No. 38) y "Panti Panti" (recopilación No. 81 - sikuri No. 32). Siendo ambas danzas, diatónicas; la primera está en compás de tres tiempos y la última en compás de dos.

Forma Musical

La forma musical del huayño o sikuri de Taquile tiene generalmente las siguientes estructuras:

- a) Introducción $\{A\}$
- b) Introducción $\{A\} B\}$

La forma musical de las marchas es simplemente: $\{A\}$

Las partes están compuestas de frases o motivos de pregunta y respuesta. La introducción consta de pocos compases, generalmente, tocados por los grupos mama y maltona. Al finalizar el huayño, a veces el conjunto toca un apéndice final de varias notas, como el indicado en el sikuri No. 32. Además, al comenzar y finalizar la interpretación los sikuris acostumbra hacer un "llamado

de bombo" característico. Los sikuris repiten las fórmu
las anotadas varias veces, según la duración de la danza.
En el caso de los huayños, interpretan la última vuelta,
con aire más rápido; diez a quince por ciento mayor que
el normal.

SIKURI Nº32 (Taquite)
Américo Valancia Ch. Rec. 81 **PANTI PANTI**

♩ = 160; ♩ = 184 (para la última vez)

IRA
SIKU
ARCA
Bombo

para repetir varias veces D.C. Para fin Ritardando

SIKURI Nº 38 (Taquite)

Américo Valencia Ch. **PASÑITA (Danza de las doncellas)**
 Rec. 113 ♩ = 160

IRA

SIKU

ARCA

Bombo

♩ = 160; ♩ = 184 (para penúltima y última vuelta)

3/8

para repetir *para fin* *D.C.*

Llamada de Bombo

CAPITULO IX
LOS AYARACHIS DE PARATIA

Generalidades

Parac - tiana, el "asiento de la lluvia", es gélido habitat de pastores quechuas de llamas y alpacas; tierras altas andinas con un promedio de 4,400 m.s.n.m. cercanas a los nevados de Yanahuara y San Carlos. Se le conoce con el nombre castellanizado de Paratía y es uno de los distritos de la provincia de Lampa, provincia situada en la zona quechua del departamento de Puno.

Acerca de Paratía y de la vida de los pastores, Jorge FLORES OCHOA en forma concisa manifiesta lo siguiente: "...Es naturaleza sin arboles, con pastos duros por toda vegetación (...) un poco más abajo entre los amarillentos pajonales, pastan los rebaños de llamas y alpacas. Animales que son básicos para la economía y su subsistencia del habitante de Paratía. Porque les dan, prácticamente, todo. Las alpacas proporcionan valiosa lana y sabrosa carne. Las llamas sirven, de preferencia, como animales de carga, aunque su lana y su carne no son desdeñadas. El pastoreo que es la ocupación primordial y general; tiene las raíces hundidas en la tradición cultural de siglos y en la limitación que significa el medio geográfico. La altura, el frío y otros factores climáticos no permiten actividades agrícolas" (1966: 67-68). Más adelante, afirma también que "la principal actividad de todos los habitantes de Paratía se centra en el arte textil, y que sus tejidos son intercambiados por productos agrícolas de la gente de los "bajos" (i id. : 68).

El pueblo de Paratía no es más que un reducido conjunto de casas y corralones ubicado en la actualidad en la quebrada de Llanapalla, relativamente protegido de las fuertes ventiscas, por los cerros Choquesayani, Huairacaca y Cayco. Como todo típico pueblo andino posee una pequeña iglesia en la plaza principal donde esta ubicada tam-

bién la municipalidad. Olvidada por los "mistis" de los sectores medios y alejada, también, de los caseríos y pueblos de clima más benigno y más cercanos al mundo externo; es un pueblo de soledad incommensurable que sólo se llena de regocijo durante las fiestas que anualmente tienen lugar. No es de extrañar, pues, que en Parac - tiana se albergue como reliquia viviente, uno de los rezagos más importantes de la antigua cultura autóctona, que en otros lugares, hace tiempo, la historia en su inexorable marcha ha borrado definitivamente. Evidentemente, nos referimos a los conjuntos trágicos de los Ayarachi.

Ayarachi, según el Vocabulario de la Lengua Aymara del Padre Bertonio (1612) es el nombre de "un instrumento como organillos que hacen armonía". Instrumento musical que, no cabe duda, es la flauta de pan. Por su parte el padre Bernabé Cobo (1653), en el capítulo que se refiere a los "Juegos que tenían para entretenerse; sus instrumentos músicos y bailes" de los incas menciona un vocablo muy similar a ayarachi: "Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos, juntas y de siguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayarachi". (ob. cit.: 270). Cobo alude también a las flautas de pan. De modo que, entonces; según estos cronistas; "ayarachi" o "ayarichic" eran los nombres que se les daba a las flautas de pan en tiempos de los incas. En realidad, estos términos englobaban, como hasta hoy, conceptos más complejos; se referían no sólo a los instrumentos musicales, sino a la misma expresión músico-coreográfica de carácter fúnebre que se efectuaba mediante éstos; veámos.

En primer lugar "ayarachi" es un vocablo quechua que según nos manifestaron los naturales de Paratía significa: "alma que llora". Mientras que el término ayarichic, según Flores Ochoa, significa: "que hace ir a los muertos".

o "para acompañar a los muertos" (ob. cit.: 79).

Afirmán los lugareños que sus antepasados constituyeran tropas de ayarachis desde tiempos inmemoriales, y que en el Imperio Incaico eran llamados al Cuzco para intervenir en ceremonias litúrgicas fúnebres. Al respecto al Dr. Enrique Cuentas Ormachea (entrevista personal), me relató que don Santiago Mamani -quien fuera un verdadero patriarca muy venerado por el pueblo de Peroteña, fallecido hace algunos años-, en una oportunidad le había contado que, a la muerte de un inca o de un personaje de la nobleza, salía de la capital del Imperio un cortejo a los sones fúnebres de los ayarachis, llevando el cadáver al novado de Pachatusan para momificarlo. En este lugar permanecían un mes; luego, retornaban a la capital.

Tales ceremonias guardadas en la memoria de los descendientes de sus protagonistas afirman el carácter fúnebre que siempre tuvieron estos conjuntos; por lo menos, desde tiempos del incanato. Carácter que coinciden con la descripción que hace Bernabé Cobo en la obra citada de un inconfundible conjunto de sikus; el cual, aunque el cronista no menciona su procedencia, estaba destinado a acompañar las pompas fúnebres que los incas realizaban en ocasión de las "fiestas y sacrificios del décimo mes llamado coya-raymi o fiesta del situa". El mencionado cronista dice textualmente lo siguiente: "...ofrecían a sus ídolos las comidas mejores y más bien aderezadas que alcanzaban, las cuales recibían sus sacerdotes y las quemaban en sacrificio. Asimismo sacaban los cuerpos de los señores muertos los que de su linaje los tenían a cargo, y los lavaban en los baños que solían ellos usar cuando eran vivos; y vueltos a sus casas, los untaban con el dicho sanco y les ponían delante las comidas que cuando vivían con más gusto solían comer; y las personas que cuidaban de los dichos muertos, las quemaban.

Después desto, sacaban a la plaza mayor las estatuas de sus dioses y cuerpos embalsamados ricamente vestidos; y así el Inca como los sacerdotes, caballeros y gente or-



Tropa de Aya
rachis en Pa
ratía



Procesión de
San Antonio
en Paratía

dinaria salían con las mejores galas que tenían, y sentados por su orden, entendían en sólo comer y beber y holgarse. Hacían un baile particular desta fiesta, y los que entraban en él venían vestidos de unas camisetas coloradas largas hasta los pies, y unas diademas de pluma en las cabezas, tañendo unos cañutos pequeños y grandes puestos a modo de cañones de órgano" (ob. cit.: 218).

Sin embargo, esta muy difundida la idea incluso en Paratía -no sabemos desde cuando- de que los ayarachis tienen un origen más reciente que data de las postrimerías del Imperio Incaico, y que Lizandro LUNA (1975: 45) la menciona como leyenda. La misma narra como los ayarachis son la expresión del dolor de los cortesanos del Cuzco, quienes a la muerte del último Inca Atahualpa, se refugiaron en Paratía. Incluso menciona que los ayarachis de Paratía tienen en su repertorio una "marcha" denominada "Los Funerales de Atahualpa" (ob. cit.: 48). Al respecto indagando sobre esta versión, a todas luces antojadiza y sin ninguna coherencia histórica, entre los pobladores de mayor edad y conocimiento en Paratía. Entre éstos Francisco Mamani (63) y Sacarías Mamani, hijo este último del patriarca Santiago. Ellos reafirman el origen remoto de los ayarachis como mencionamos y hasta ríen de la leyenda difundida. Posiblemente, el Dr. Luna o alguna otra persona, al enterarse del nombre de la citada pieza musical, creó la fábula con propósitos literarios. El nombre de la pieza musical alusiva al último Inca no tiene nada de extraño, conociéndose la ideosincracia de los nativos de expresar y guardar los acontecimientos importantes como, desde luego, fue el asesinato de Atahualpa por los españoles, mediante la música y la danza (1)

(1) Al respecto dentro de las recopilaciones que proporcionamos en la presente obra tenemos un ejemplo similar; se trata de la recopilación No. 73 sikuri No. 2 "Toma de Arica" (1880), confeccionado por los sikuris de Tarata recordando la derrota sufrida en la Batalla de Arica que desde luego no indica que los sikuris se originaron a raíz de la guerra con Chile.

Por otro lado, como se apreciará más adelante, los ayarachis simbolizan o están relacionados con el culto al CONDOCA, animal totémico de las culturas andinas. La vestimenta alusiva a esta ave de rapiña y los rituales que - estos conjuntos algunas veces representan, imitando sus - movimientos o instintos, lo indican claramente. Y aún - más; afirma Lizandro Luna (ob. cit.: 45) que ayarachi viene de los vocablos aymaras: "aya" - "espíritu", "ara" - "fuerza vital" y "hachi" - "llanto". Si es así, en verdad, el término resumiría lo que efectivamente trasluce al observar las evoluciones de estos conjuntos en su escenario natural, la lejana parac - tiana: la fuerza vital más recóndita del espíritu indígena en lucha contra su - condición, expresado en los lúgubres sonidos que logran arrancar de sus phukus bipolares. Y aunque aparecen en - fiestas del calendario católico; parecen encerrar también, profundos conceptos religiosos y mágicos de la cultura andina, sentimientos auténticamente terrígenas.

Los ayarachis de Paratía aparecen en las fiestas que en la actualidad están circunscritas a los días vecinos - al 8 de Octubre; en las cuales se festejan en forma sucesiva a las Vírgenes del Rosario, El Carmen y de Belén; al Señor de la Exaltación y al Patrón del pueblo San Antonio. Sin embargo, las fechas de celebración de estas fiestas - del calendario católico han ido cambiando con el transcurso del tiempo. Anteriormente, todas las fiestas mencionadas se celebraban en Junio; posteriormente se dividieron en dos fechas en Junio y Octubre. Y en la actualidad, - como mencionamos, se festejan en Octubre. La Virgen del Rosario y la Virgen del Carmen son festejadas el primer día. El segundo día corresponde a San Antonio y Santa Rosa, y el siguiente al Señor de la Exaltación. El último día de las fiestas que es el más importante se celebra a la Virgen de Belén. Cada Virgen o Santo tiene su respectivo "alferado" con excepción de la Virgen de Belén que cuenta con tres de los mismos. Los "alferados" son los encargados de los gastos de las ceremonias, agasajos, con

tratación de conjuntos musicales y demás implicancias de la fiesta. Son designados entre los pobladores por el cura que viene desde el pueblo de Santa Lucía para oficiar los servicios religiosos; la elección tiene lugar el último día de las fiestas en la mañana antes de oficiarse la misa. Algunas veces la elección se convierte en disputa entre los candidatos en su afán de obtener el cargo de las fiestas del año siguiente.

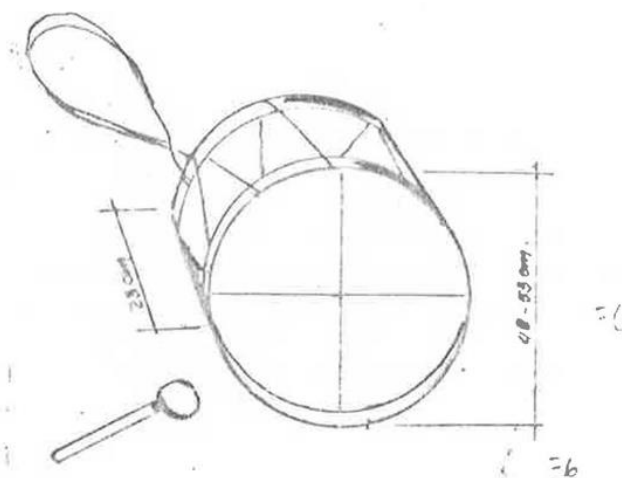
Cada celebración se inicia el día anterior en la noche con el "sin pecado" o víspera. En el cual, aún llueva o nieve los alferados, autoridades y pueblo en general pasan parte de la noche celebrando y bailando frente a la iglesia y en la penumbra alumbrada por algunas lámparas; abundan las bebidas alcohólicas constituidas por los "ponches" y "cortos" preparados con alcohol puro, leche y agua. Posteriormente, en la casa del alferado se "vela" - hasta el amanecer la efigie de la Virgen o Santo. En la mañana del día de la fiesta se realiza la "entrada de las ceras", la procesión alrededor de la plaza principal y la misa correspondiente.

Los conjuntos de Ayarachis

Los conjuntos de ayarachis provienen de las comunidades y estancias cercanas, como las de Chaupihueyta, Yanahuayta, Warita, Pacobamba y Alpacocho. Antiguamente existían también en Chullunquiani y Palca. Sin embargo, últimamente la existencia de estos conjuntos es escasa, limitándose a uno o dos grupos; los ayarachis se extinguen y se hallan opacados por las estridentes bandas metálicas - que recientemente han penetrado también en este lejano pueblo.

Instrumentos musicales .- los ayarachis utilizan - las flautas de pan altiplánicas que denominan phukos, sujetándolos con la mano izquierda mientras que con la derecha golpean mediante un pequeño mazo, el TAMBOR o CAJA -

que posee cada uno de los músicos; instrumento de percusión que se representa en el siguiente dibujo:



El tambor está construido de madera y de cuero de oveja, tiene un promedio de cincuenticinco centímetros de diámetro y veintitres centímetros de altura, lleva cruzadas sobre las membranas unas tiras de cuero de oveja.

Coreografía .- Las tropas de ayarachis se desplazan con paso lento y pesado por las calles, senderos y plazas del pueblo, en fila de dos y comandados por dos guías denominados "banderas". Siendo el número básico de ocho parejas, marchan según el siguiente orden:

Primera fila: - mama ira, que actúa de "primera bandera" o "corac bandera".
 (FILA A)

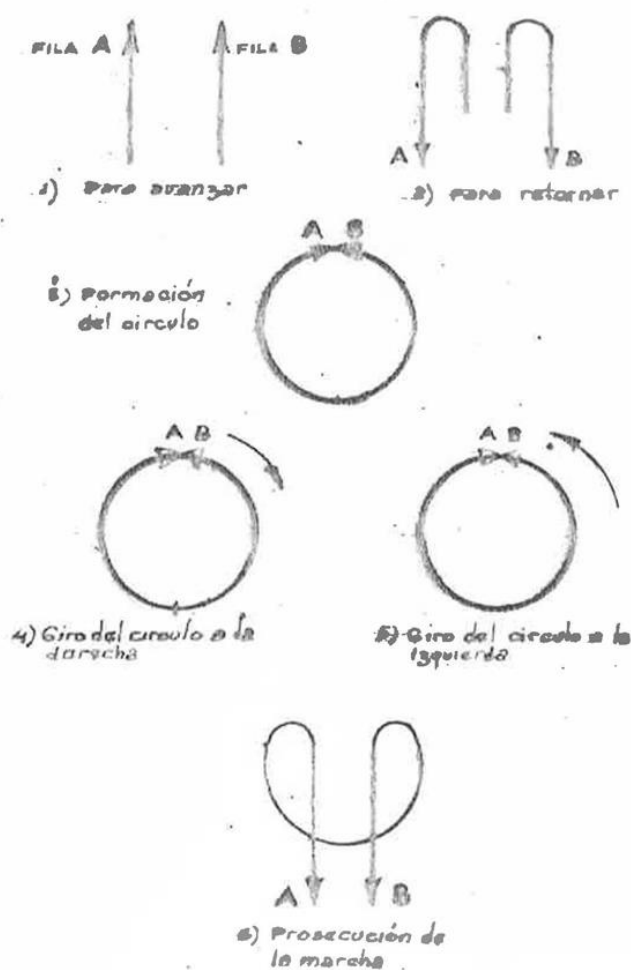
- mama khati
- wala ira
- wala khati
- lama ira
- lama khati

Segunda fila: - lama ira, que actúa de "segunda bandera" o "sulca bandera"
 (FILA B)

- lama khati
- wala ira
- wala khati
- mama ira
- mama khati

Nota: los nombres de los phukos anotados serán explicados más adelante en el sub capítulo correspondiente al estudio de los mismos.

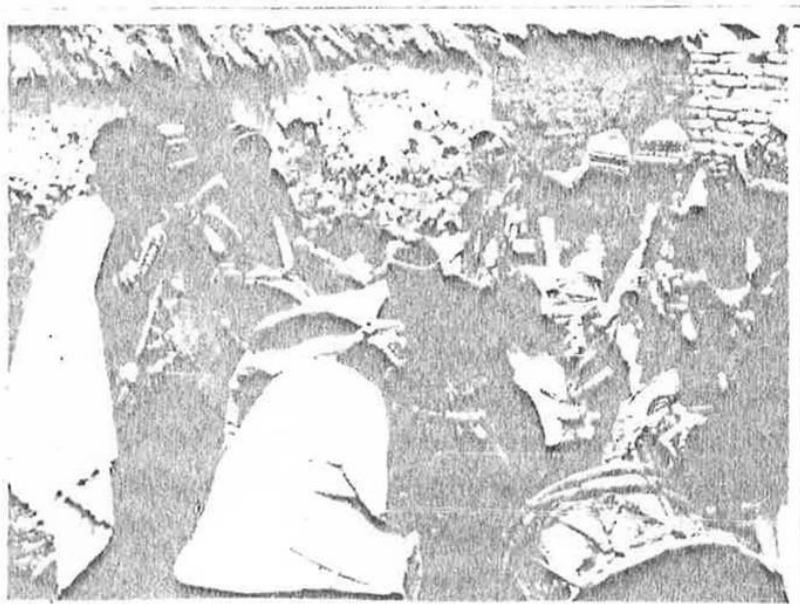
En las plazas y esquinas, en casa de los alferados y de los que los agasajan, y en cualquier otro lugar apropiado, los ayarachis forman un círculo. Al formarlo, continúan tocando y marcando con mayor énfasis el paso al compás de los bombos, dando vueltas alrededor del círculo, y cambiando constante y bruscamente de sentido. Luego, para continuar la marcha, vuelven a conformar dos filas del modo que se indica en los diagramas siguientes:



Este orden que los integrantes mantienen en su desplazamiento músico-coreográfico y las evoluciones que realizan, según nos manifestaron los mismos ayarachis, se conservan desde tiempos antiguos. Sin embargo, Flores Ochoa indica un orden de desplazamiento distinto al observado: "... al marchar por las calles, en columna doble, conservan el siguiente orden: mama, lama, wab y sulí (...); seguidos por otros músicos que conservan el mismo orden. Si van en columnas, al lado de una zampoña ira, debe estar una khatí (ob.cit.: 72).

En ocasiones existe un número pequeño de mujeres (4 ó 6) que acompañan al conjunto y actúan como figuras decorativas. Algunas veces éstas ensayan la danza sin éxito; pues, siendo la música lenta y de carácter fúnebre, toda coreografía adicional a la que tiene en sí el grupo musical es, en realidad, impropia.

Los ayarachis realizan también, como se muestra en la foto adjunta correspondiente, un ritual muy característico en las oportunidades en que reciben alimentos en casa de los alferados o de los que los agasajan; semejando los movimientos de los cóndores y devorando los alimentos a imitación de estos animales de rapiña.

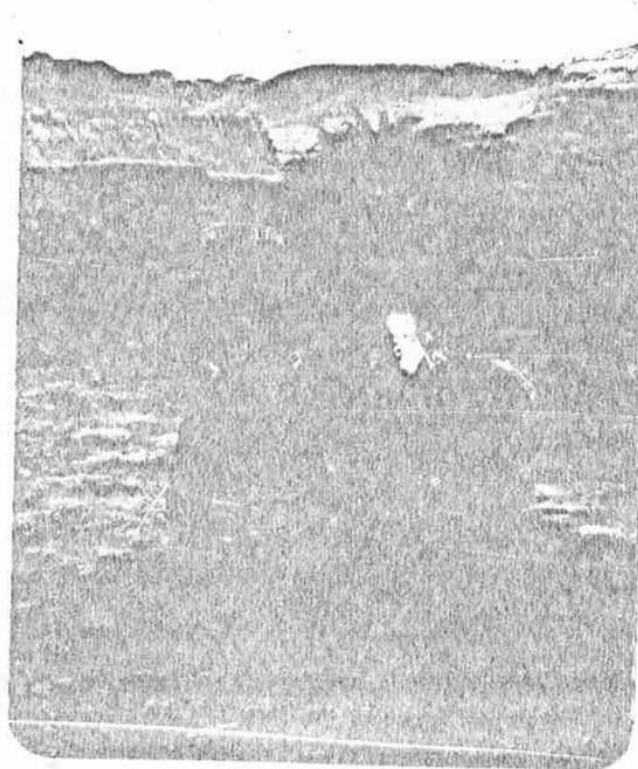


Ayarachis - Ceremonia alusiva a los cóndores.

Vestimenta .- los conjuntos de ayarachis están conformados sólo por varones, la mayoría de edad avanzada; - llevan el siguiente atuendo: camisa de bayeta blanca con cuello semicerrado; un saco corto o "chamarra" de bayeta negra o azul oscuro con diversos bordados, adornos y len tejuelas en los bordes; pantalón ("khalla pantalón") de bayeta negra con adornos varios y botones de metal que re presentan las espuelas del cóndor, tiene una abertura en la parte inferior trasera; calzón largo ("khalla calzón") de bayeta blanca más larga que el pantalón y que asoma - por la abertura trasera del mismo; faja tejida de colores ("chumpi") que sujeta el pantalón; capa de paño blanco - cruzada por encima del hombro derecho y del sobaco izquier- do que llega hasta las pantorrillas. En la cabeza llevan un "chullo" de lana de alpaca de diversos colores adorna- do con zarcillos y cuentas. Llevan también un tocado de plumas de suri (variedad de ñandú de las pampas altipláni- cas) denominado "phuru". Los plumajes teñidos de diver- sos colores están sujetos a un sombrero de lana de alpaca u oveja que tiene una cinta de color ("toquillo"). Las - plumas llamadas "sayac" de aproximadamente 50 cm., están colocadas verticalmente, otras que siguen la dirección del ala del sombrero de 25 cm. se denominan "jata". Del som- brero pende un paño ("bandera") que cae sobre la espalda - hasta la cadera y lleva diversos adornos, cuentas y cua- tro espejitos. Llevan también colgadas un número varia- ble (7 ó más) bolsas tejidas ("chuspas") cruzadas por los hombros; y en los pies unas sandalias ("chages") de cuero de alpaca.

Las mujeres que algunas veces acompañan al conjunto visten con sus trajes típicos de fiesta. El vestido de - gala de la mujer paratiana consiste en: pollera externa de bayeta azul oscuro con cintillos de colores y 3 ó 4 - polleras internas de diversos colores; chaqueta ("jumilla") de bayeta azul oscuro adornada con botoncillos metálicos; camisa roja de bayeta. Llevan además dos mantas, una lla

mada "chuko" de color azul oscuro con adornos que cubre la cabeza y llega hasta la rodilla, y otra denominada "iliclla" de color rosado con adornos geométricos de diferentes colores que cubre toda la espalda y está sujeta por un prendedor típico llamado "tupo". Usan en la cabeza una "montera", especie de sombrero adornado con zarcillos, flores rojas de lana y cuentecillas. Llevan también colgada una "istalla", pequeña bolsa tejida con flecos.



ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS AYARA---
CHIS DE PARATIA

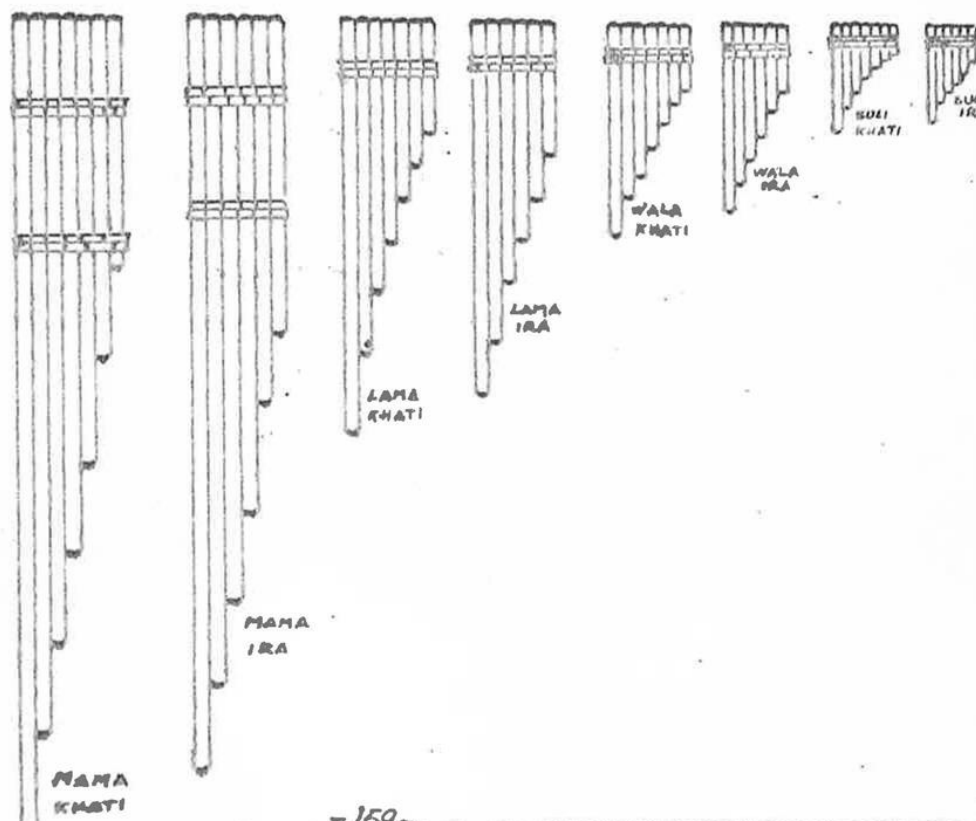
Clasificación de la flauta de pan de ayarachi

Con referencia al árbol organológico detallado en el capítulo II, la flauta de pan de ayarachi resulta ser un aerófono de soplo, de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados, en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin tubos secundarios abiertos, forma clásica (sin aditamentos de sujeción), tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

Nombres

A la flauta de pan de ayarachi se le conoce comúnmente en Paratía con el nombre de PHUKO o PHUKU, vocablos quechuas que significan "de soplo".

Descripción



Cada una de las zampoñas que integran el siku bipolar de ayarachi está conformada por una hilera de tubos principales acompañados por una hilera de tubos secundarios abiertos en su extremo distal, sujetos por una o dos tiras dobles de la misma caña, las cuales envuelven a los tubos, y por un hilo trenzado entre los tubos y las tiras que sirve de amarre.

Hilera principal .- está conformada por tubos sin bisel en la embocadura de diferentes longitudes y diámetros dispuestos en sucesión de mayor a menor (en escalera), y en un sólo plano (forma de balsa); el extremo inferior de los tubos está cerrado por el nudo natural de las cañas. Cada caña al ser soplada da un sonido cuyas características están regidas por las leyes de la acústica de los tubos resonantes.

Hilera secundaria .- está constituida por la misma cantidad de tubos que la hilera principal. Las longitudes de los tubos son de la misma dimensión que los correspondientes de la hilera principal; pero, a diferencia de éstos, son abiertos en ambos extremos (en la mayoría de casos, el extremo inferior está cortado en sesgo), y por lo cual dan sonidos cuya fundamental resulta ser la octava inferior de los sonidos emitidos por los tubos principales respectivos. Los tubos de la hilera secundaria enriquecen los sonidos emitidos por los tubos principales por la adición de armónicos pares.

Los phukos tienen la forma clásica como se aprecia en el dibujo y fotografías adjuntas. Esta forma clásica es conocida con el nombre de "chaka siku". Los ayarachis no utilizan la forma "rectangular" de la flauta de pan-altiplánica.

Número de tubos .- la actual zampoña ira de ayarachi consta de seis tubos en la hilera principal y seis tubos en la hilera secundaria. La actual zampoña arca (denominada khati) correspondiente consta de siete tubos principales y siete tubos secundarios.

Material empleado .- los phukus están contruídos con una caña que crece en regiones tropicales a la que denominan "chajlla"; de calidad similar a la de los sikus utilizados por otros conjuntos altiplánicos. Los phukus no son adquiridos o contruídos continuamente, pues, se nota que están muy gastados por el uso y la mayoría presentan reparaciones en los tubos.

Grupos de Phukus

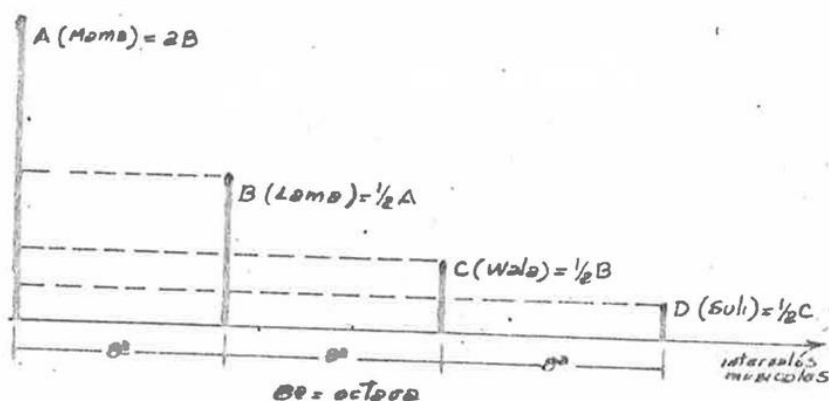
El conjunto orquestal de phukus de los ayarachis cuenta con tres grupos de sikus bipolares mas un grupo opcional a veces utilizado, los que corresponden a otros tantos tamaños y tesituras. Los cuatro grupos se denominan: mama (grupo A), lama (grupo B), wala (grupo C) y el grupo sulí (grupo D) opcional, como se indica en el cuadro siguiente:

Grupos	Nombres	Relaciones-entre grupos	No. básico de phukus bipolares
A	Mama	$A = 2B = 4C = 8D$	2
B	Lama	$B = 1/2A = 2C = 4D$	2
C	Wala	$C = 1/4A = 1/2B = 2D$	2
D	Sulí	$D = 1/8A = 1/4B = 1/2C$	2

Relaciones y Proporciones .- los cuatro grupos de la orquesta de ayarachis están afinados en octavas sucesivas siendo los phukus del grupo A los más graves del conjunto. De modo que por las leyes acústicas de los tubos resonantes, tenemos las siguientes relaciones entre las longitudes de los tubos pertenecientes a los phukus de los cuatro grupos señalados: $B = 1/2A$; $C = 1/2B$; $D = 1/2C$. Es decir, los tubos de los phukus del grupo lama tendrán, teóricamente, la mitad de longitud de los tubos correspondientes a los phukus del grupo mama. De igual modo, los

tubos de los phukus del grupo wala serán de la mitad de longitud de los tubos de los phukus del grupo lama, y los del grupo sulí, la mitad de los del grupo wala. Existirán entonces, también, las relaciones que aparecen en el cuadro anterior.

El diagrama siguiente indica las relaciones interválicas que existen entre los sonidos emitidos por los phukus de los diferentes grupos que, como vimos, están a distancias de octavas, y las proporciones de las longitudes de los tubos de los cuatro grupos de phukus que constituyen la orquesta de ayarachis:

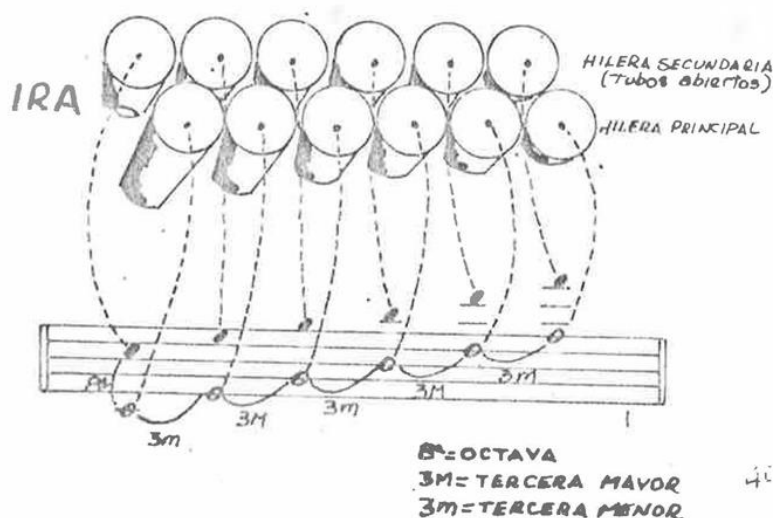


El siku bipolar de los ayarachis

El siku bipolar de los ayarachis está conformado, naturalmente, por dos zampoñas: la zampoña ira de ayarachi y la zampoña arca, denominada khati, de ayarachi. Las cuales tienen respectivamente seis y siete tubos que producen sonidos cuyas alturas guardan entre sí distancias interválicas de acuerdo a una especial distribución. Esta distribución es única en todos los sikus bipolares de ayarachis conformantes de la orquesta. Los cuatro grupos de sikus tienen la misma distribución interválica de los sonidos; la única diferencia está en que los sonidos respectivos a los cuatro grupos de sikus bipolares, se producen en cuatro octavas distintas. De modo que, un tubo de determinada ubicación dentro del siku bipolar, proporcionará un sonido de altura (frecuencia) f , si el phu-

ku pertenece al grupo A; de altura 2ª (una octava alta), si el phuku es del grupo B; de altura 4ª (tres octavas altas), si es del grupo C; y 6ª (cuatro octavas altas), si es del grupo D. De modo que la única distribución del siku bipolar de los ayarachi, válida para los cuatro grupos conformantes de la orquesta, es la siguiente:

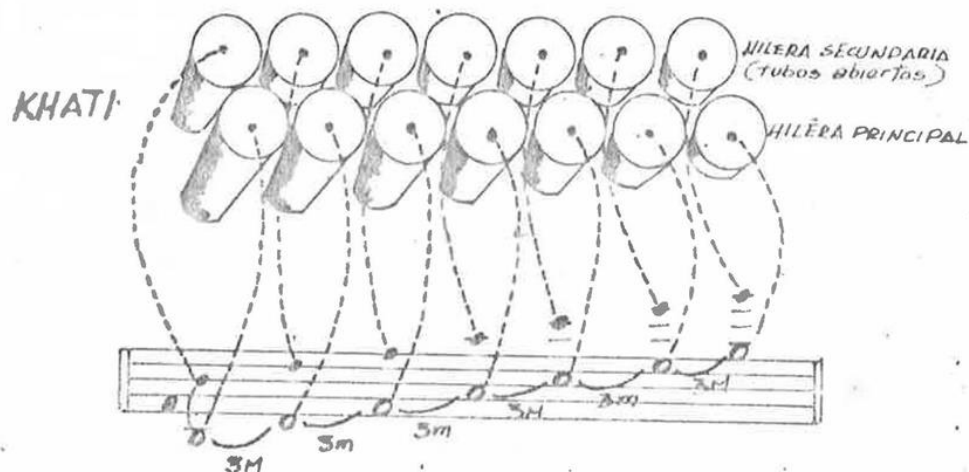
Configuración de la zampoña ira de ayarachi, parte del siku bipolar heptafónico diatónico .- consta de seis tubos colocados en fila de mayor a menor como se aprecia en el diagrama siguiente:



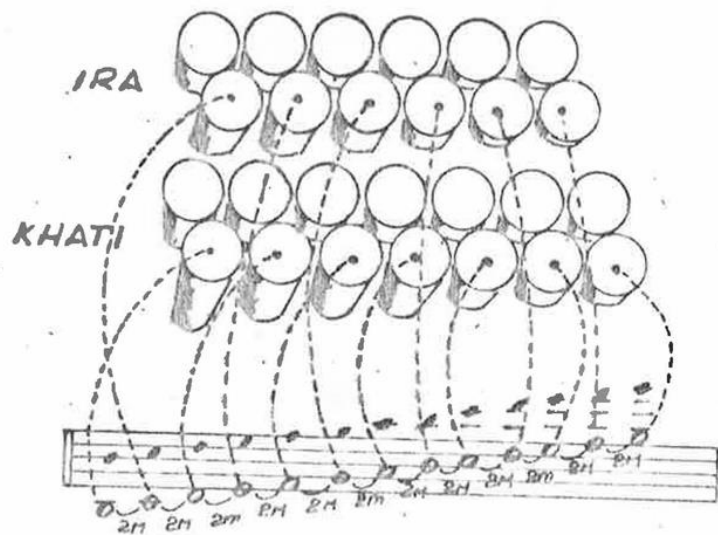
Los tubos principales y secundarios están afinados en sucesión de terceras mayores y menores. Además, los tubos secundarios están afinados en la octava inferior de los sonidos emitidos por los tubos principales. Nótese que no colocamos clave alguna en el pentagrama del diagrama, sólo utilizamos para ilustrar con mayor claridad el concepto. Los intervalos musicales anotados no coinciden necesariamente con los intervalos occidentales.

Configuración de la zampoña khati (arca) de ayarachi, parte del siku bipolar heptafónico diatónico .- el diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña khati de ayarachi de siete tubos que actúa mancomunadamente con la zampoña ira. Los tubos están afinados por terceras mayores y terceras menores. Los tubos secundarios

están afinados en la octava superior de los correspondientes tubos principales.



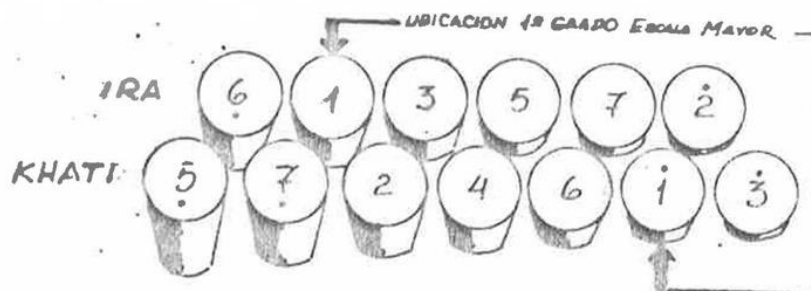
De modo que la configuración del siku bipolar de los ayarachis, compuesto por las zampoñas ira y khati, es la siguiente:



42 2M = SEGUNDA MAYOR
2m = SEGUNDA MENOR

Escala .- como se aprecia en el último diagrama, la escala resultante que de manera complementaria conforman las zampoñas ira y khati componentes del siku bipolar, es una escala diatónica, juzgando por su configuración intervalística, pero con la salvedades anotadas al inicio del presente trabajo.

Utilizando la notación cifrada, tenemos la siguiente configuración numérica dispuesta en el siku bipolar de ayarachi, donde el número 1 representa el primer grado de la escala diatónica mayor.



43

Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar de ayarachi .- aunque es evidente que habría muchas maneras de ubicar los sonidos de una escala diatónica en correspondencia con los tubos que posee el siku bipolar de ayarachi, como se detalló en capítulo aparte. Sin embargo, los sikus bipolares de ayarachi han adoptado una única disposición, la cual determina que el primer grado de la escala mayor esté ubicado en el segundo tubo de la zampoña ira y en el sexto tubo de la zampoña khati, (enumerados del tubo mayor al menor); tal como se indica en el diagrama anterior. Esta ubicación única de los sonidos en los sikus bipolares debe ser considerado como uno de

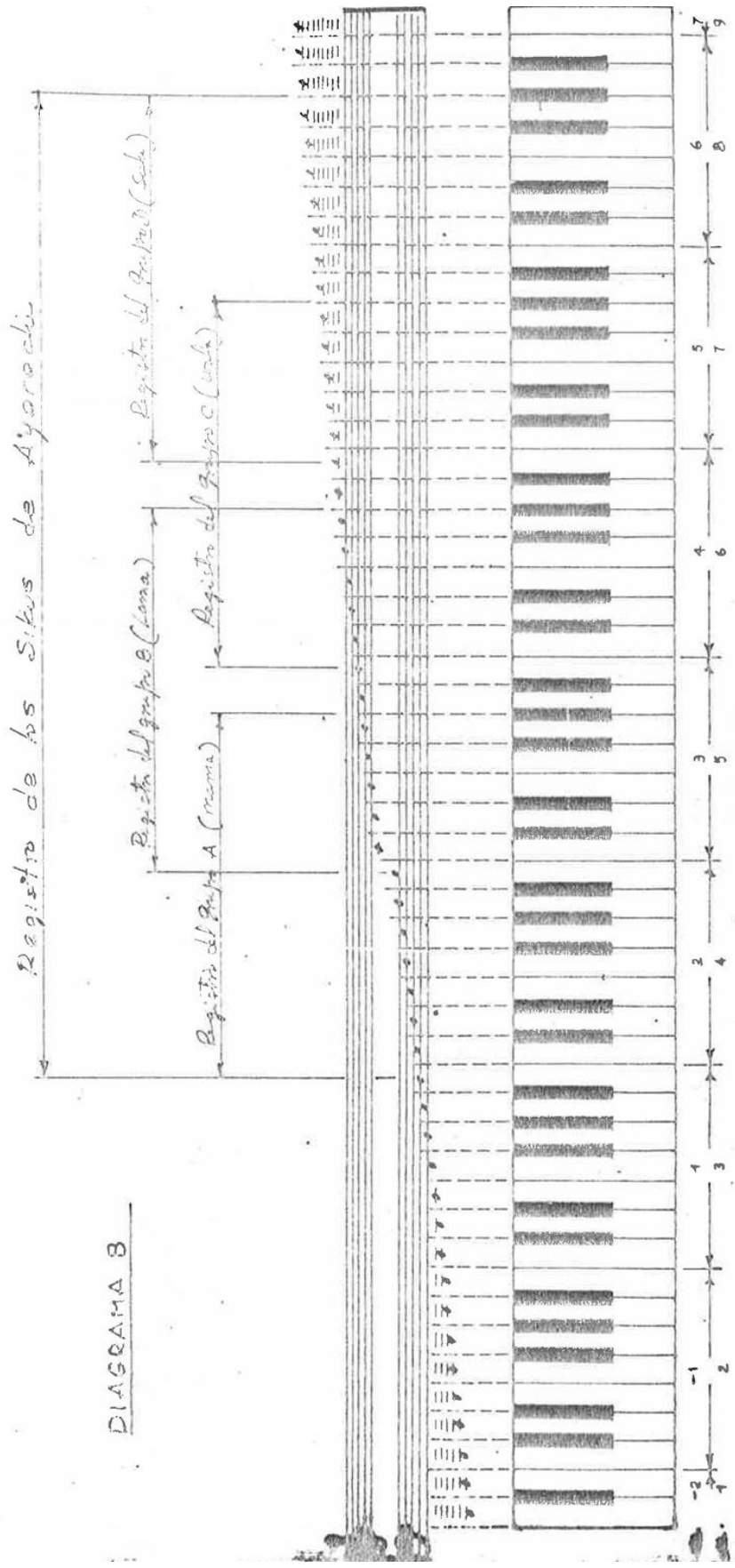
Los elementos que caracterizan a la orquesta de ayarachis. Y desde luego, determina también la distribución de intervalos entre los sonidos emitidos por los tubos de cada zampoña ya indicados en los diagramas anteriores de la configuración del siku bipolar de ayarachi. Distribución que para la zampoña ira es: 3m-3M-3m-3M-3m; y para la zampoña khatí: 3M-3m-3m-3M-3m-3M. Evidentemente, esta disposición adoptada obedece a razones prácticas de utilización de los sonidos de la escala de acuerdo a la concepción y estructura de la música interpretada; la que también determina el número de tubos de los phukus, vale decir, la extensión de la escala diatónica en el siku bipolar.

Afinación

La escala diatónica estocástica actual de los conjuntos de ayarachis tiene como escala sustentatoria a la escala de Mi mayor. Tenemos referencias de que en años anteriores, los ayarachis utilizaban phukus de mayor tamaño y contruidos con cañas de mayor grosor, cuyos tubos mayores de los phukus del grupo A tenían un largo de 80 a 85 cm. Dimensiones que corresponden a escalas afinadas en DO, REb y RE mayor.

Tesituras

Los rangos de tesitura (registros) del espectro musical de frecuencias que abarcan los cuatro grupos componentes de la orquesta de sikus bipolares de ayarachis, se aprecian en el diagrama B. Los registros actuales de los diferentes grupos de phukus abarcan las tesituras aproximadas siguientes: el grupo A, del SI₁ al SOL#₃; el grupo B, del SI₂ al SOL#₄; el grupo C, del SI₃ al SOL#₅; y el grupo D, del SI₄ al SOL#₆. De modo que el registro de toda la orquesta actual de ayarachis abarca del SI₁ al SOL#₆, aproximadamente. Los sub índices acústicos anotados corresponden al sistema francés.



Dimensiones

Longitudes de los tubos .- las longitudes internas de cada uno de los tubos conformantes de los sikus bipolares de los ayarachis pertenecientes a los diferentes grupos de la orquesta (mama, lama, wala y suli), se pueden obtener fácilmente mediante las tablas de longitudes teóricas para los tubos resonantes cerrados en su extremo distal proporcionadas en el capítulo VI (tablas Nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9), determinando previamente los sonidos y los sub índices acústicos correspondientes a la escala y tesitura del silu bipolar considerado.

Aunque tenemos anotadas en nuestra libreta de campo las medidas externas de todos y cada uno de los tubos de los diferentes phukus estudiados; pensamos que proporcionar tales cifras, no aportaría a un mayor entendimiento de lo tratado. Sin embargo, a manera de referencia para dar la idea de dimensiones de los phukus estudiados, a continuación proporcionamos los largos externos en centímetros del mayor de los tubos de las zampoñas ira y khati de cada grupo:

Mama ira	: 61 cm.
Mama khati	: 68 cm.
Lama ira	: 30.5 cm.
Lama khati	: 34 cm.
Wala ira	: 15.3 cm.
Wala khati	: 17 cm.
Suli ira	: 7.6 cm.
Suli khati	: 8.3 cm.

Diámetro de los tubos .- los diámetros de los tubos están dispuestos de mayor a menor en correspondencia con la mayor o menor longitud de los tubos. El diámetro de los tubos de los phukus del grupo A tienen alrededor de 2 cm.; los del grupo B alrededor de 1.5 cm.; los del grupo C, 1.2 cm.; y del grupo D alrededor de 1 cm.

Espesor de los tubos .- el espesor varía según el tamaño de los phukus; los grupos de mayor tamaño son contruidos de caña mas gruesa y vice versa.

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DE LOS AYARACHIS DE PARATIA

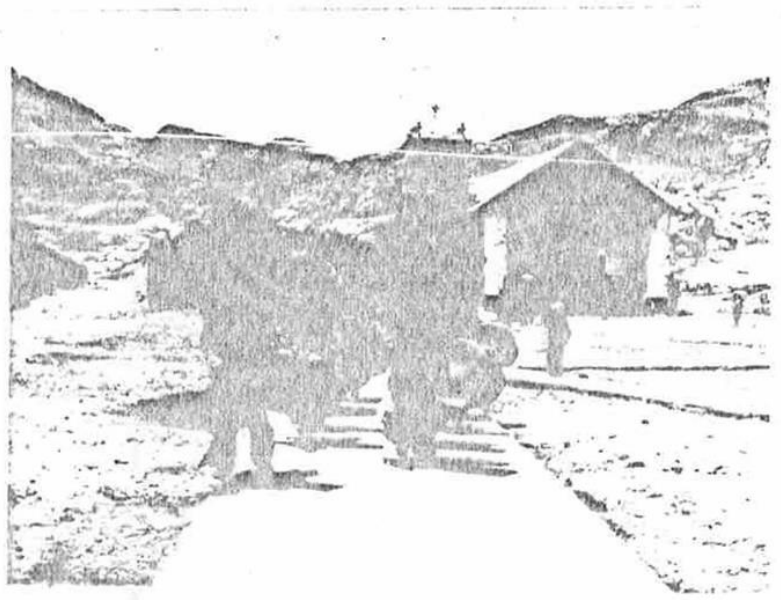
La música de los ayarachis es pentafónica de una estructura similar a la pentafonía de los sikuris de Jaquile ya detallada; en otros casos, como en la transcripción adjunta, la pentafonía está basada en la siguiente escala descendente:

4-2-1-7-5-4-1

La melodía se funda sobre todo en los intervalos: 1-4 y 4-1.

La textura de la música es, naturalmente, polifónica; los ayarachis confeccionan con sus phukus tres o cuatro líneas melódicas no del todo paralelas.

En cuanto a la forma musical, ésta tiene generalmente la fórmula: AAA'A'.



Ayarachis en lo lajane Paroc-Tiame.

AYARACHI N° 1
Américo Valencia Ch.
RQC. 312 - PARATIA, 8/10/81

♩ = 63

LAMA
IRA

PHUKU

LAMA
IKHATI

CASAS

Da aquí al comienzo
varias veces

PARA FIN

CAPITULO A
LOS CHIRIGUANOS DE HUANCANE
Los Chiriguanos

Los Chiriguanos, según Alfred METRAUX (1948), constituyen una de las cinco tribus que existen en la región selvática aledaña a los Andes Bolivianos (cordillera - Real), en la actual República de Bolivia. Pertenecen al grupo Tupi-guaraní y emigraron del Paraguay cruzando la planicie del Chaco, estableciéndose entre los ríos Pilco mayo y Grande.

Se afirma también que los Chiriguanos poblaron la cega de selva circunscrita al río Beni , y - que, en tiempos del Tiahuanaco, llegaron a avanzar hasta el nudo de Vilcanota, pero fueron contenidos y vencidos por los Chancas, por el sur llegaron hasta la actual provincia de Chucuito en la zona aymara sur.

El Inca GARCIILASO DE LA VEGA (1609) en sus Comentarios Reales, Libro Séptimo, Capítulo XVII, menciona que: "...la grande provincia llamada Chiriguana, (...) esta - en los Antis, al levante de las Charcas ...". Afirma - también que el Inca Tupanqui intentó conquistarlos pero fracasó en su empresa. En la obra citada describe a los chiriguanos del modo siguiente: "...los naturales eran brutísimos, peores que bestias fieras; que no tenían religión ni adoraban cosa alguna; que vivían sin ley ni - buena costumbre, sino como animales por las montañas, - sin pueblos ni casas, y que comían carne humana, y, para la haber, salían a saquear las provincias comarcanas y comían todos los que prendían, sin respetar sexo ni edad, y bebían la sangre cuando los degollaban, por que no se les perudiese nada de la presa. ... que no solamente co - mían la carne de los comarcanos que prendían, sino tam-

bién la de los suyos propios cuando se morían; y que después de habérselos comido, les volvían a juntar los huesos por sus coyunturas, y los lloraban y los enterraban en resquicios de peñas o huecos de árboles, y que andaban en cueros y que para juntarse en el coito no se tenía cuenta con las hermanas, hijas ni madres. Y que ésta era la común manera de vivir de la nación Chiriguana".

Acerca de la permanencia de los chiriguanos en Huancañé, José PORTUGAL (1952) elaboró una historia en base a los mitos recopilados en la zona de estudio por Gustavo Sánchez Tresierra; la historia, en forma sucinta, narra lo siguiente:

Los incas que, en tiempos de los emperadores Amaru Inca Yupanqui y Túpac Inca Yupanqui, incorporaron al imperio a los reinos Collas, de modo relativamente pacífico; tuvieron serios problemas en mantener su dominio sobre las numerosas tribus dispersas debido a la influencia de los indomables y feroces chiriguanos, que los instaban a rebelarse en contra de la autoridad imperial.

El Inca Tupac Inca Yupanqui, ante las rebeliones mencionadas, optó por enviar a un curaca de la tribu Huanca que había demostrado gran fidelidad al Cuzco. (Los Huancas eran habitantes del valle del Mantaro en la Sierra Central del Perú). El curaca Huanca con toda su tribu, fuertemente armado y auxiliado por tropas incas, partió hacia el "Collasuyo" a cumplir con el deber aceptado; no sin antes recibir los mayores honores del Imperio y ser asimilado como miembro de la familia real, y por consiguiente, convertido en "Hijo del Sol". Fue un hecho sin precedentes en la historia inca, que un curaca "Hijo de la Tierra" pasase a formar parte de los "Hijos del Sol"; lo que demuestra la gran importancia de la misión del curaca y el grave peligro que representaba la sublevación chiriguana, para la estabilidad del Imperio Incaico.

Al llegar las huestes del curaca Huanca a Taraco, - en la quebrada de Pucaraní, fueron atacados por las hordas Chiriguanas; la lucha fue encarnizada, y de no mediar la intervención de las mujeres huancas que se integraron al combate, las tropas del curaca pudieron haber resultado vencidas. El sitio de la batalla donde acampó luego la tribu Huanca y se estableció definitivamente, - es el mismo paraje en el que se encuentra la ciudad de Huancané, denominada así, en memoria al pueblo Huanca que la fundó. La ciudad de Huancané es la actual capital de la provincia del mismo nombre.

Los Huancas aprendieron el idioma aymara, e iniciaron la pacificación de las tribus soliviantadas, demostrando y señalando las bondades del imperio con dádivas y enseñanzas. Las tribus aborígenes comprendieron, de este modo, que la influencia chiriguana era nociva para su bienestar, y poco a poco, fueron integrándose al imperio; mientras los chiriguanos hubieron de retirarse a su lugar de origen.

El curaca Huanca, representante del poder inca, gobernó así la región, muchos años hasta su muerte. Luego, le sucedió su hijo Huancarani y más tarde el Huancane (sin acento en la e). Este último afrontó una nueva invasión chiriguana, esta vez comandados por su jefe Yagualtinte. Huancane, en esta oportunidad, intentó destruir a los chiriguanos en sus propias tierras selváticas, pero fracasó en su empresa; los chiriguanos diezmaron su ejército expedicionario y hubo de volver derrotado, aunque logró controlar la situación en el altiplano y contener a los invasores. Huancane no alcanzó a avasallar a los chiriguanos; y así, esta tribu indómita nunca se dejó sojuzgar por el poder inca.

La danza de los chiriguanos es la reminiscencia del carácter de sus ancestros que ha llegado a nuestros días; y de la cual, a continuación nos ocupamos.

La danza de los chiriguanos

La danza de los chiriguanos que nos ocupa, aparece cada año sólo en una oportunidad, en la Fiesta de la Cruz o de las Cruces, el 3 de Mayo en Huancané, constituye una de las tantas manifestaciones musicales y de danzas autóctonas que se dan cita en la fiesta. El 3 de Mayo, tropas de chiriguanos de las comunidades y pueblos aledaños al Lago Arapa y al río Ramis, y de los alrededores de la ciudad de Huancané, hacen su aparición y llegan a la ciudad; danzan al son de sus sikus y festejan durante todo el día; por la tarde retornan a sus lugares de origen.

En la actualidad, existen alrededor de una docena de grupos de chiriguanos, a saber: los chiriguanos de Santiaguillo, Koila, Varsaya, Carapaya, Coasilla, Koacha, Kaymaya, Titili, Kayme y Soaquello.

Las tropas de chiriguanos están conformadas únicamente por varones de las más diferentes edades, desde niños y adolescentes hasta ancianos; la mayoría son, sin embargo, adultos de edad media. Todos y cada uno de los cuales, poseen como únicos instrumentos musicales: sus típicas zampoñas que tañen en forma conjunta y mancomunada.

Instrumentos Musicales.- los chiriguanos utilizan la flauta de pan altiplánica, el siku bipolar, de modo similar a los otros conjuntos altiplánicos de sikus; es decir, en forma colectiva y haciendo uso del Diálogo Musical. Tienen sin embargo, sus particularidades tanto en la música que tañen como en las características externas de sus sikus y estructura orquestal. Los chiriguanos además se diferencian de los otros conjuntos porque no utilizan ningún instrumento de percusión para acompañar la música de sus sikus. Característica musical muy importante y distintiva que es necesario tener en cuenta en posteriores análisis.

Coreografía .- las tropas de chiriguanos constan siempre de un número par de miembros puesto que, el diálogo musical es realizado por parejas. Utilizan también hasta tres tamaños de sikus, los cuales están distribuidos sin orden dentro del conjunto; sin embargo, generalmente se agrupan según los tamaños y tipos de zampoñas que conforman los diferentes sikus bipolares del conjunto.

Los chiriguanos, tañendo sus sikus, danzan al mismo tiempo. La danza es más bien un trote a paso ligero sin mayor orden que cambia de dirección brusca e intermitentemente en ángulos diversos, incluso a 180 . El trote es disminuído o acelerado por tramos, de modo que el paso ligero se convierte periódicamente en bruscas y desordenadas carreras a modo de estampida, siempre tañendo los sikus y no dando lugar al descanso hasta haber recorrido varios cientos de metros. En ocasiones se desplazan más ordenadamente en dos filas. Cada fila es animada por el respectivo "caporal" o jefe. Los "caporales", en número de dos sostienen en cada mano un pañuelo para danzar al son de los sikus, o blanden un látigo atemorizando a los observadores. Los chiriguanos emiten, también, gritos, onomatopeyas e interjecciones varias, para animar el trote y mantener el ritmo pujante de la danza.

En las esquinas de las calles del pueblo, en los cruces y recodos de los senderos, en los atrios de las iglesias, en los lugares donde se erigen los altares de las diferentes cruces, en la casa de los "alferados" y en cuanto lugar que se considere apropiado, los conjuntos de chiriguanos trotan formando un círculo por un periodo más o menos largo, para luego proseguir, del modo explicado, la marcha, o según el caso, darse un descanso para recuperar el aliento, orar en los altares, brindar y departir con los suyos. No olvidemos que esta manifestación autóctona aparece en día de fiesta del pueblo.

Aunque el número básico de cada conjunto de chiriguanos es de doce componentes, generalmente, los grupos sobrepasan este número básico, poseen alrededor de treinta integrantes; naturalmente, este número es variable de año en año y de conjunto a conjunto.

Antaño, según fuentes orales dignas de crédito provenientes de naturales de avanzada edad, en décadas anteriores, cincuenta o sesenta años atrás, existían conjuntos de chiriguanos de varios centenares de integrantes, algunos de los cuales bordeaban el medio millar. Estas tropas de chiriguanos, siempre en la fiesta de la cruz - en los des poblados aledaños a Pecosani (entrada a la ciudad de Huancané), y al promediar la noche, entablaban en carnizadas batallas campales con sus látigos, sin que el personal de gendarmería de la época se atreviese a impedir el duelo que era tradicional en esos tiempos. En cada temporada había siempre un saldo del combate de cuatro o cinco muertos entre los bandos rivales.

Aún hoy, es impresionante observar las tropas chiriguanas: dan idea de hordas salvajes e indómitas que, en medio de nubes de polvo levantado y el bramar de sus sikus guerreros, se desplazan de un lado hacia otro sin parar; como si estuvieran acorralados o amenazados por algún peligro; o como si estuvieran acorralados o amenazados por algún peligro; o como si quisieran indicar al mundo y al destino su dolor; su disconformidad con el medio; su rebeldía a lo que, sin saber como, los sojuzga y agobba.

Las tropas encabezadas por viejos y jóvenes, son seguidas cual manadas, por mancebos y niños de corta edad; quienes, siempre al son de sus sikus, corren y corren incansablemente varios kilómetros, seguidos de sus mujeres y curiosos.

En determinadas ocasiones, chocan con otra u otras hordas de chiriguanos y entonces aparece ante nosotros,

El espectáculo indescriptible y maravilloso, comienza - ritual propio de esta raza guerrera e indómita: las aradas entablan entre sí, una lucha figurada y a veces real, aullando enloquecidos los sikus, al grito de fieras heridas y en combate, se debaten en círculos; sin embargo, casi siempre como hermanos, logran sincronizar la música y la danza y entonces giran al unísono como un gigante antes de tropezar en medio del vendaval.

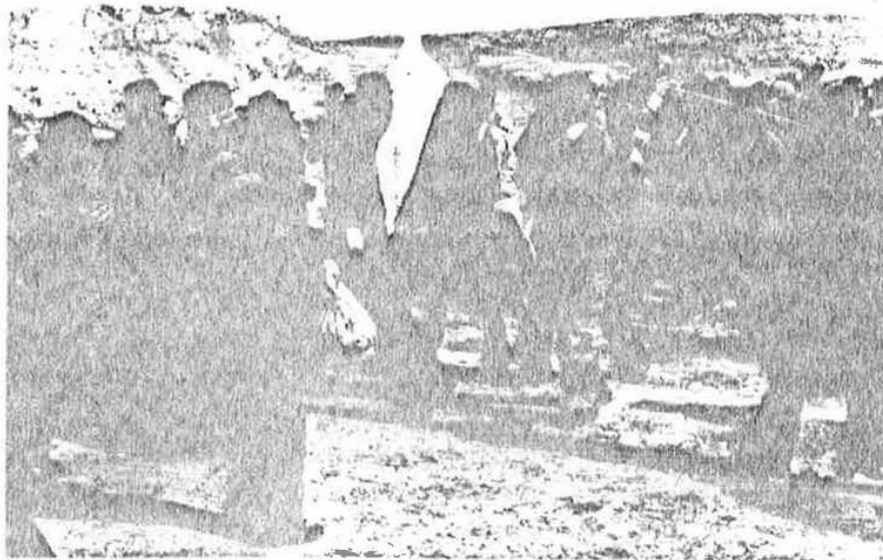
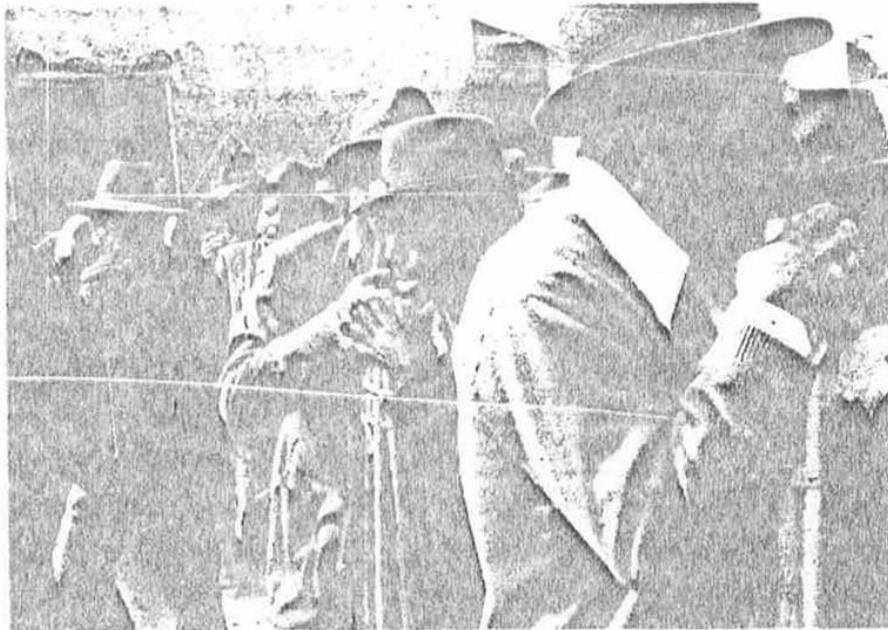
Luego, en la diáspora y el crepúsculo, prosiguen su marcha desesperada por rumbos distintos que los lleva a una estancia o comunidad; sin embargo, pareciera al perderse en los caminos, que retornan a su origen milenario después de llevar un mensaje a su raza, a su pueblo, recordándoles la necesidad de rebelarse contra la ignominia y la opresión, y la vigencia siempre presente, de la lucha por la libertad.

Es pues, una danza de carácter viril y aguerrida, y un símbolo del profundo deseo de liberación de una cultura a tantos siglos sometida. Los chiriguanoes de Huancané, en fin, constituyen en el Altiplano del Collao, la ALLEGORIA DE LA REBELIÓN.

Vestimenta.- Sin entrar en mayores detalles, la vestimenta chiriguana clásica consiste en: poncho pequeño multicolor con los colores del arco iris y adornado con flecos; pantalón negro de lana (el común utilizado por el indígena del Collao); falda corta y plisada de color blanco; ojotas de cuero de oveja o llama, ultimamente, confeccionadas de jebe proveniente de llantas usadas de vehículos motorizados; "montera", especie de sombrero pequeño con alas truncadas y flecos multicolores que llevan hasta el cuello. Además, llevan a la bandolera o en la cintura, latigos de cuero similares a los de los arrieros, y dos pañuelos de diversos colores utilizados por los "caporales" o jefes.

Sin embargo, con el proceso de mestizaje y la influencia exterior, los conjuntos de chiriguanoes tienden

a perder la originalidad de su indumentaria, y en la actualidad se da poca importancia a la uniformidad del grupo en cuanto a ésta. Muchas veces los integrantes de los conjuntos utilizan el traje de uso cotidiano, común en el indígena campesino o mestizo altiplánico.



ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS CHIRI -
GUANOS DE HUANCANE

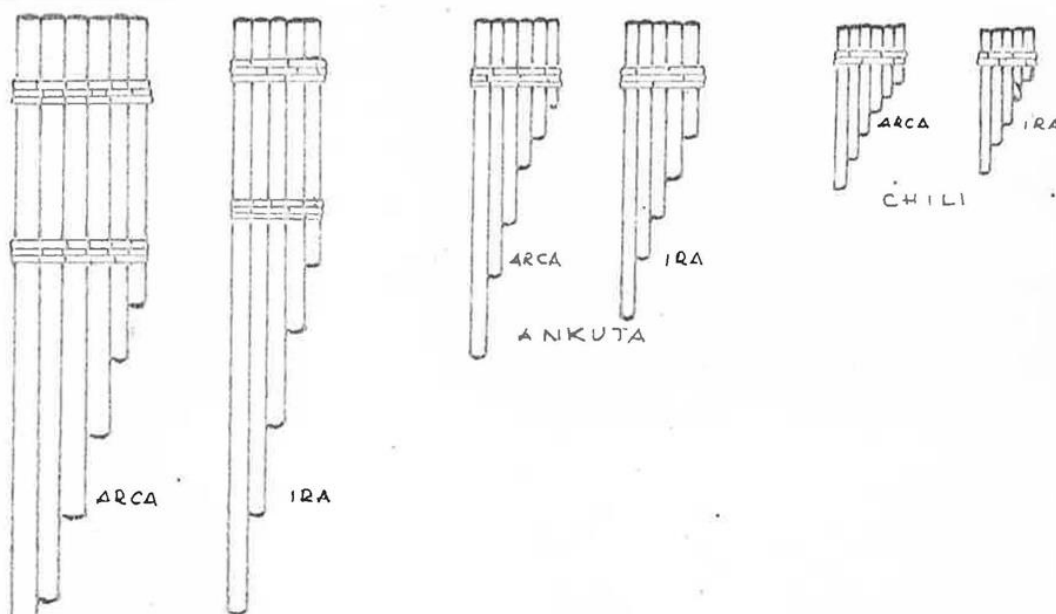
Clasificación de la flauta de pan chiriguana

Según el árbol organológico general detallado anteriormente en capítulo aparte la flauta de pan chiriguana resulta ser una flauta sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, cerrada, en forma de balsa, sin bisel, en escalera, sin tubos secundarios, forma clásica, tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

Nombres

A la flauta de pan chiriguana se le conoce comúnmente en Huancané con el nombre de Siku, vocablo quechua y aymara que designa de manera general a las flautas de pan altiplánicas. También se le conoce con el vocablo: zampona, nombre genérico en lengua española con que se nombra en la actualidad a las flautas de pan altiplánicas, y que seguramente los conquistadores hispanos dieron a las flautas de pan que encontraron en América, por su similitud a las conocidas en España con este nombre.

Descripción



Cada una de las zampoñas integrantes del siku bipolar está conformada por una hilera de tubos de caña sujetos por una o dos tiras delgadas de la misma caña, la misma o las mismas que envuelven a éstos; un hilo o cuerda delgada trenzada entre los tubos y las tiras, sirve de amarre.

De modo que las zampoñas constan de una única hilera formada por tubos de caña sin bisel en la embocadura, los cuales tienen diferentes longitudes y diámetro, dispuestos en sucesión de mayor a menor (en escalera) y en un solo plano (forma de balsa). El extremo inferior de los tubos está obstruido por el nudo natural de las cañas. Cada caña al ser soplada da un sonido cuyas características están regidas por las leyes de la acústica de los tubos resonantes. Los sikus chiriguanos, generalmente, no poseen la llamada hilera secundaria de tubos que es común en otros sikus altiplánicos, y que sirven para enriquecer los sonidos emitidos por los tubos principales con la adición de armónicos pares.

Además, como se aprecia en el dibujo proporcionado, los sikus chiriguanos tienen la forma clásica de las flautas de pan, las mismas que en el altiplano se les conoce con el nombre de "chaka siku"; estos sikus no utilizan prolongaciones de las cañas para facilitar la sujeción, como en algunos sikus altiplánicos, que se les conoce con el nombre de "tablas sikus".

Número de tubos.- el número de tubos de los sikus chiriguanos es variable, pero esencialmente constan de los siguientes tubos:

Para la zampoña ira chiriguana: cinco o seis tubos principales.

Para la zampoña arca chiriguana: seis o siete tubos principales.

Material empleado.- los sikus chiriguanos son contruidos de una caña denominada "chuki" o "chajlla". Es-

ta planta crece en regiones tropicales del ceja de selva; tierras de donde, como vimos anteriormente emigraron las tribus chiriguanas que antaño invadieron Huancané y que han motivado la danza que nos ocupa. Utilizan también otros materiales, sobretodo, para reemplazar los tubos averiados. Hemos observado, incluso, reemplazos de material plástico.

Grupos de Sikus

El conjunto orquestal chiriguano consta de tres grupos o "cortes" de sikus bipolares, los que corresponden a otras tantas dimensiones y tesituras. Los tres grupos se denominan respectivamente: Tayka, Ankuta y Chili, como se indica en el cuadro siguiente:

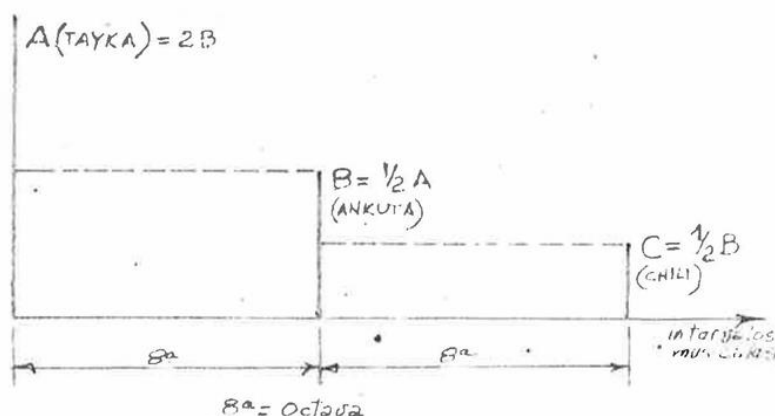
Grupo	Nombre	relaciones entre grupos	cantidad de sikus bipolares
A	Tayka o Bajo	A 2B 4C	2
B	Ankuta	B 1/2A 2C	2
C	Chili	C 1/2B 1/4A	2

Como se aprecia en el cuadro anterior, un conjunto de chiriguanos consta básicamente de SEIS sikus bipolares vale decir, DOCE zampoñas componentes; sin embargo, comúnmente los conjuntos superan este número.

Relaciones y proporciones .- los sikus conformantes del grupo A (Tayka) constituyen los "bajos" del conjunto; los del grupo B (Ankuta) constituyen los "medios"; y los del grupo C (Chili), los "agudos". Además estos tres grupos de la orquesta chiriguana están afinados en octavas sucesivas. De modo que por las leyes acústicas de los tubos resonantes que determinan que: un tubo -

abierto en un extremo y cerrado en su extremo distal de la mitad de longitud de otro segundo tubo, produzca un sonido una octava más alta que el producido por el segundo; tendremos las siguientes relaciones entre las longitudes de los tubos pertenecientes a los sikus de los tres grupos señalados: $B = 1/2A$ y $C = 1/2B$. Es decir, los tubos de los sikus del grupo B (Ankuta) tendrán, teóricamente, la mitad de longitud de los tubos correspondientes a los sikus del grupo C (Chili) tendrán la mitad de la longitud de los tubos de los sikus del grupo B (Ankuta). Existirán entonces también, las relaciones que aparecen en el cuadro anterior y que son innecesarias de explicar.

El diagrama siguiente nos indica las relaciones interválicas producidas (octavas) y las proporciones de las longitudes de los tubos de los tres grupos de sikus constituyentes del conjunto chiriguano.



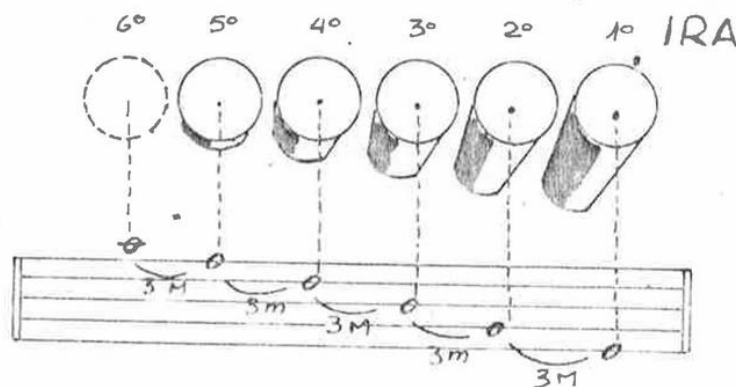
El siku bipolar chiriguano

El siku bipolar chiriguano está conformado por dos zampoñas: la zampoña ira y la zampoña arca chiriguanas; las cuales constan de un número determinado de tubos que (al ser soplados) producen sonidos cuyas alturas guardan entre sí determinadas distancias interválicas de acuerdo a una distribución establecida que estudiaremos.

Esta distribución interválica de los sonidos en el siku bipolar chiriguano es única en los tres grupos o ta

maños de sikus (tayka, ankuta y chili) conformantes de la orquesta; la única particularidad es que los sonidos respectivos a los tres grupos de sikus se producen en tres octavas distintas. De modo que, un tubo de determinada ubicación dentro del siku bipolar, teóricamente, emitirá un sonido de frecuencia, supongamos F , si el siku pertenece al grupo tayka; emitirá un sonido de frecuencia $-2F$ (una octava alta), si pertenece al grupo ankuta; y un sonido de $4F$ (dos octavas altas), si es del grupo chili. De modo que la única distribución del siku bipolar chiriguano, válida para los tres grupos del conjunto es la siguiente:

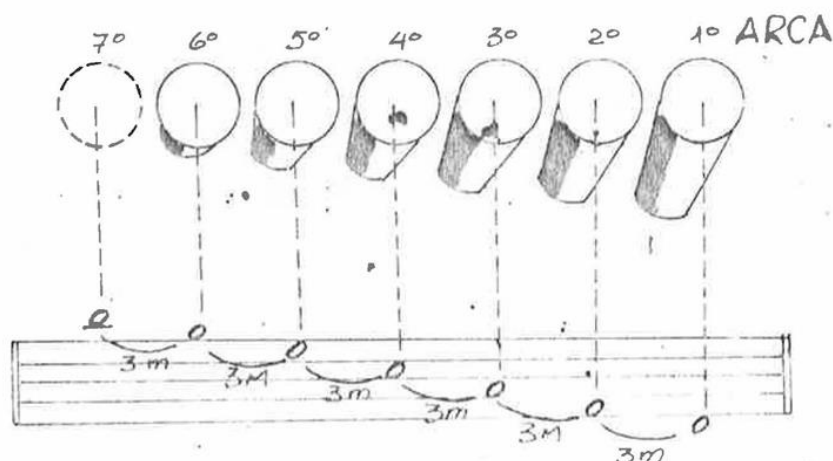
Configuración de la zampoña ira chiriguana, parte del siku bipolar heptafónico diatónico..- consta básicamente de cinco tubos más uno opcional colocados en fila de mayor a menor. El diagrama siguiente muestra la distribución interválica correspondiente.



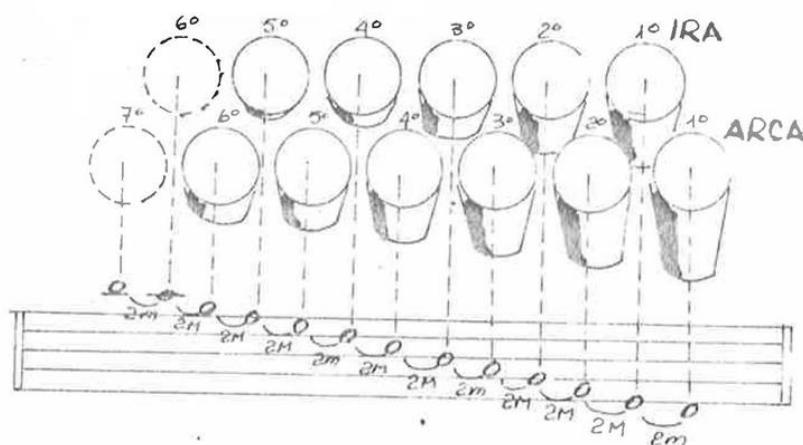
Como se aprecia en el diagrama, los tubos están afinados, aproximadamente, por terceras mayores y menores descendentes. Nótese que no colocamos clave alguna en el pentagrama, sólo lo usamos para ilustrar con ma--

yor claridad el concepto; sobre todo en cuanto a las alturas relativas de los sonidos. Por lo demás, estos intervalos musicales (terceras mayores y menores), y en general los intervalos musicales que aparecen, necesariamente no coinciden con los occidentales, sean estos naturales o temperados.

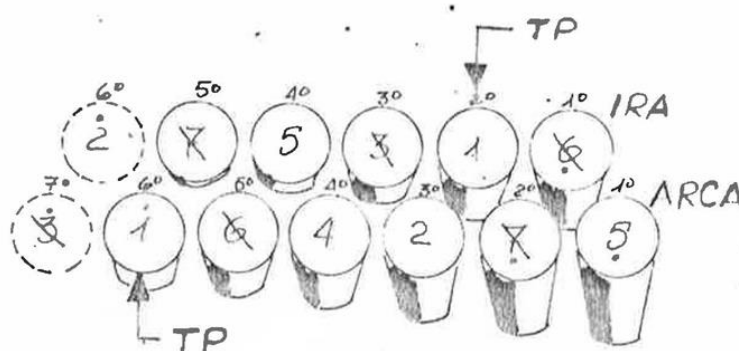
Configuración de la zampoña arca chiriguana, parte del siku bipolar heptafónico-diatónico .- El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña arca chiriguana de seis u, opcionalmente, de siete tubos, que actúa mancomunadamente con la zampoña ira. Los tubos están afinados también por "terceras mayores" y "terceras menores".



De modo que la configuración del siku bipolar chiriguano completo, compuesto por la zampoña ira y arca es el siguiente:



Escala .- como se aprecia en el diagrama anterior, la escala resultante es una escala diatónica juzgando por su configuración interválica, pero con las salvedades anotadas de manera general. Utilizando la notación cifrada, tenemos la siguiente configuración numérica dispuesta en el siku bipolar chiriguano, donde el número 1 representa el sonido considerado como tono principal determinado mediante el análisis de la música chiriguana tratada más adelante.



Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar chiriguano .- aunque es evidente que habría muchas maneras de ubicar los sonidos de la escala diatónica en correspondencia con los 11 ó 13 tubos que posee el siku bipolar chiriguano. Sin embargo, los sikus bipolares chiriguanos han adoptado una única disposición, la misma - que determina que el segundo tubo de la zampoña ira y el sexto tubo de la zampoña arca (ambos numerados del tubo mayor al menor), sean los emisores del tono principal de las escalas (TP), tal como se indica en el diagrama anterior. Esta ubicación única de los sonidos en los sikus debe ser considerado como uno de los elementos que caracterizan a la orquesta chiriguana; y, desde luego, determina las distribuciones de intervalos entre los sonidos emitidos por los tubos de cada zampoña indicados en los diagramas anteriores referentes a la configuración del siku bipolar chiriguano y que son los siguientes, para la zampoña ira chiriguana: 3M-3m-3M-3m-3M, para la zampoña arca correspondiente: 3m-3M-3m-3m-3M-3m.

Evidentemente, la disposición anotada obedece a razones prácticas de utilización de los sonidos de la escala de acuerdo a la concepción y estructura de la música chiriguana; la que también determina el número de tubos de los sikus, vale decir, la extensión de la escala "diatónica" en el siku. Esto último se hace evidente, por el uso opcional de los últimos tubos de las zampoñas ira y arca que en muchos sikus no existen; en realidad los tubos en mención, no son utilizados para confeccionar la música chiriguana. Al respecto véase también las notaciones musicales en las páginas subsiguientes.

Afinación

La escala diatónica de los sikus chiriguanos tiene una ubicación algo permanente en el espectro de frecuencias sonoras. Generalmente, el tono principal (TP) de la escala se encuentra entre las notas SOL# o SOL de la escala cromática temperada que la utilizamos de manera -

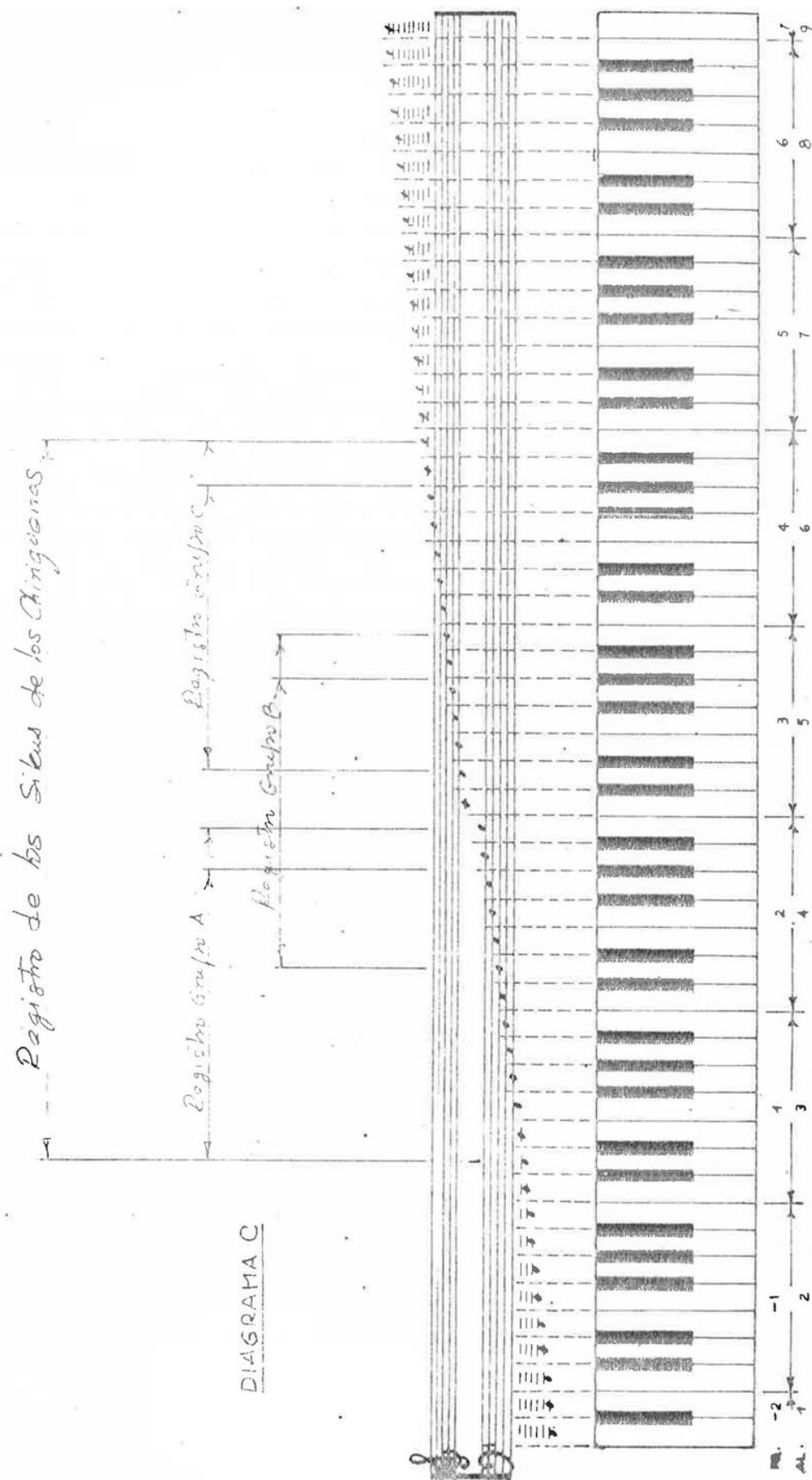
referencial. De modo que la escala chiriguana correspondiera, más o menos, a las escalas diatónicas europeas de Si Mayor/Sol#Menor o de SibMayor/Sol Menor, sólo en cuanto a su ubicación en el espectro sonoro.

En realidad al respecto, debemos considerar mas bien un intervalo del espectro sonoro, en el cual puedan estar ubicadas, ya no única escala chiriguana, sino las escalas chiriguanas en plural; pues, es posible que a través del tiempo y del espacio, algunos conjuntos de chiriguanos utilicen incluso otras escalas "diatónicas" cuyos tonos principales estan a mayor altura que el Sol# o mas bajos que el Sol. Existen una serie de factores que hacen posible esta variación, como anotamos de manera general en el capítulo IV. Naturalmente, cada TP diferentemente ubicado, determina una escala diatónica distinta en cuanto a los sonidos absolutos que los forman. De modo que, las escalas de Sol# Menor o Sol Menor mencionadas, constituyen mas bien, la escala sustentatoria de la escala estoicástica chiriguana.

Tesituras

Los rangos de tesituras que abarcan en el espectro musical los tres grupos de sikus chiriguanos, se aprecian en el diagrama C .

El registro del grupo A (Tayka) abarca aproximadamente desde el RE_1 hasta el $Sol\#_2$ u opcionalmente, hasta el Si_2 ; el registro del grupo B (Ankuta) va desde el Re_2 hasta el $Sol\#_3$ u, opcionalmente, hasta el Si_3 ; el registro del grupo C (Chilli), desde el RE_3 hasta el $Sol\#_4$ u, opcionalmente, hasta el Si_4 . De modo que el registro de los sikus de los chiriguanos abarca desde el Re_1 hasta el Si_4 aproximadamente. Los sub índices acústicos anotados corresponden al sistema francés.



Dimensiones de los Sikus

Longitudes de los tubos .- Las longitudes internas de cada uno de los tubos conformantes de los sikus bipolares chiriguano pertenecientes a los diferentes grupos (Tayka, Ankuta y Chili), se pueden obtener fácilmente mediante las tablas de longitudes teóricas para los tubos resonantes cerrados en su extremo distal proporcionadas en el capítulo VI correspondiente a las características generales de los sikus bipolares (tablas nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), determinando previamente las notas y los sub índices acústicos correspondientes a la escala y tesitura del siku bipolar considerado.

A manera de referencia, las longitudes externas en centímetros del mayor de los tubos de los sikus de los diferentes grupos, son los siguientes:

Escala Referencial	A(Tayka)	B(Ankuta)	C (Chili)
Sib mayor	36cm.	18 cm.	9 cm.
Si mayor	34cm.	17 cm.	8.5 cm.

Diámetro de los tubos .- Los diámetros de los tubos están dispuestos de mayor a menor en correspondencia con sus longitudes. Es decir, se trata de incrementar el diámetro de los tubos a medida que crece el largo de éstos.

El diámetro promedio de los tubos es aproximadamente: 1.8 cm. para los sikus del grupo Tayka, 1.5 cm. para los del grupo Ankuta y 0.9 cm. para los del grupo Chili. Sin embargo existen sikus contruidos burdamente sin tener en cuenta la correspondencia entre el largo y el diámetro, o sikus a los que les han sido reemplazados algunos tubos con otros de cualquier diámetro.

Espesor de los tubos .- El espesor de los tubos varía según la calidad de las cañas; los sikus de mayor tamaño son contruidos de caña más gruesa. La caña puede tener entre uno y dos milímetros de espesor.

CARACTERISTICAS DE LA MUSICA DE LOS CHIRIGUANOS

La música que los chiriguanos interpretan para danzar obedece a una única concepción general. Sin embargo existen algunas variaciones de interpretación por los diferentes conjuntos de chiriguanos; variaciones que no lleguen a modificar la forma musical de la música chiriguana, la que permanece inalterable, pero, si inciden notoriamente en el tipo de escala utilizada, como veremos.

En la presente obra presentamos la notación musical de dos variantes típicas de la música chiriguana. La primera pertenece a los chiriguanos de la parcialidad de Susquello (Recopilación No. 176 - Danza No. 1) y la segunda, a los chiriguanos de Quillacani (Recopilación - No. 177 - Danza No. 2). Estas dos versiones son las más representativas de la música chiriguana, interpretada por la gran mayoría de conjuntos. Los chiriguanos interpretan también una corta fuga de aire más rápido a manera de remate al finalizar la danza, la misma que también transcribimos.

En las transcripciones musicales presentadas hemos empleado dos formas de notación musical: una numérica - que explicamos anteriormente, y la utilizamos para facilitar el análisis, y otra, pentagrámica empleada para ilustrar el diálogo o ensamble musical que realizan las zampoñas constituyentes del siku bipolar chiriguano. Para esta última notación empleamos dos pentagramas en claves de sol, donde anotamos, en forma aproximada, los sonidos que emiten las zampoñas arca e ira. Debe quedar claro que, las notas colocadas en los pentagramas, no indican que los sonidos chiriguanos tienen la precisión y afinación exacta a los sonidos europeos; ya anteriormente comentamos esto. Se entiende que las notas son tan sólo, aproximaciones de los sonidos reales.

Danza N° 1

Américo Valencia Ch.
Rec. 176

CHIRIGUANOS DE SUAQUELLO

IRA
SIKU
ARCA

♩ = 144

5 5 1 1 ♩ i i ♩ ♩ 5 5 4 5

5 4 2 1 1 ♩ 1 1 ♩ 3 3 4 4 3 4 4 5

5 5 4 5 5 4 2 1 1 ♩ 1 1 ♩ 5 6 1

D.C.

*Para fin
Sigue remate final*

1 5 ♩ ♩ 1 1 ♩ 1 1 ♩ 1 1 ♩ 1

Danza Nº 2

Américo Valencia Ch.
Rec. 277

CHIRIGUANÓS DE QUILLACANI

$\text{♩} = 144$

IRA

SIKU

ARCA

5 5 4 5 5 4 5 5 4 2 1 1 5 5 5 5 4 2 1 1 5

4 4 5 5 4 2 1 1 5 5 1 1 5 5 1 1

a tempo

Disminuyendo

Para fin Sigue remate final

D.C.

5 5 5 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5

REMATE FINAL

J = 88

IRA

SIKU

ARCA

1 2 1 2 3 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4

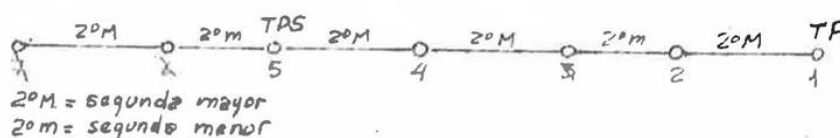
7 7 5 4 2 2 7 1 2 1 2 1 7 1

Escalas Utilizadas

Los chiriguanos de Suaquello (Danza No. 1), como se aprecia en la transcripción presentada, utilizan la siguiente escala:

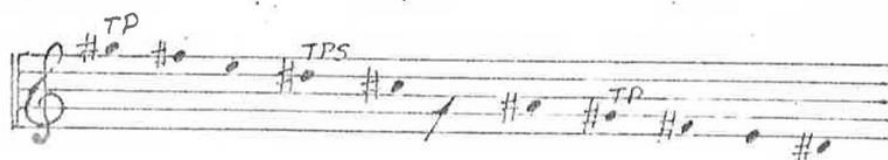


Escala de sonidos que se repite en otras octavas, según el tamaño de sikus que los emiten. Esta escala que es una gama HEPTAFONICA, tiene la siguiente matriz de sonidos descendente de izquierda a derecha:

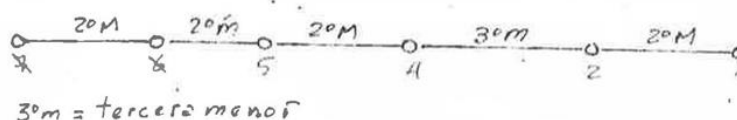


Como se aprecia, la distribución de intervalos largos y cortos es "diatónica", y equivaldría a la escala diatónica europea denominada de Sol menor (menor antigua).

Por su parte, los chiriguanos de Quillcani utilizan la siguiente escala:



Esta escala es HEXAFONICA y tiene la siguiente matriz:



Como se aprecia, esta escala equivaldría, aproximadamente, a la escala diatónica europea de Sol#menor carente -

del tercer grado (si).

En ambas escalas anotadas, la determinación del Tono Principal (TP) y, el Tono Principal Secundario (TPS), se ha hecho mediante el análisis respectivo de la frecuencia de utilización de cada sonido y de las notas de descanso en las cadencias o terminaciones.

En realidad la heptafonía de los chiriguanos de Suquello, se debe a la utilización de los siete sonidos de la escala diatónica; mientras que la hexafonía de los chiriguanos de Quillacani, se debe a la falta de uso del tercer grado de la gama, identificado con el número 3 en la notación numérica, y que equivale al Si \flat cuando la escala tiene su tono principal fijado en la nota Sol, o a la nota Si, cuando la gama utilizada tiene su tono principal fijado en la nota sol#. Este sonido 3, como se aprecia en las transcripciones, es usado en la danza No.1 como elemento nuevo en la parte A' de la pieza musical en mención, en lugar del sonido 5 (TPS) utilizado en la parte A' correspondiente de la danza No. 2. Lo que indudablemente da mayor variedad y belleza a la danza No. 1 y constituye una evolución respecto a la danza No. 2. Sin embargo, como se aprecia en la transcripción correspondiente, la "fuga" o remate final que es común en ambas versiones de chiriguanos, es HEPTAFONICA. De modo que la hexafonía presentada en la Danza No. 2 es, si se quiere, muy relativa. Además, los sikus que interpretan ambas versiones están dotados de los siete sonidos que completan la escala diatónica, como vimos. Y aún más; algunas veces en la interpretación de la danza No. 1 que es heptafónica, los chiriguanos emiten la nota 3 si en lugar de la nota 2 la, convirtiendo a la pieza musical en hexafónica pero de distinta matriz que la anotada, pues, esta hexafonía carece del sonido 2 en vez de carecer del sonido 3 como en la hexafonía presentada en la danza No. 2. Esto nos lleva a pensar que: es posible -

que anteriormente, el sonido 2 y el sonido 3 eran en realidad un sólo sonido ubicado en alguna parte del espectro de frecuencias entre el sonido 1 y el sonido 4. De modo que, incluso, las zampoñas arca e ira constituyentes del siku bipolar chiriguano, estaban dotadas de este único sonido, ubicado en el tercer tubo de la zampoña ira y en el tercer tubo de la zampoña arca, contados de mayor a menor. Este no tendría nada de extraordinario, juzgando que existen antaras arqueológicas de las culturas autóctonas, que tienen tubos de igual longitud (emiten el mismo sonido) en un mismo instrumento.

Se aprecia claramente el proceso de evolución de un sistema hexafónico a un sistema heptafónico por la propia mecánica de su contradicción interna en el fenómeno musical chiriguano. El mismo que puede o no haber sido influido por la música occidental, pero en todo caso, pensamos que es determinante lo primero. Existió en una primera instancia del fenómeno, una hexafonía con un sólo sonido, ubicado, como dijimos, entre los sonidos 1 y 4. Luego hubo la necesidad de desdoblar en dos este sonido, especializándose cada uno según la concepción melódica dictada por la estética chiriguana en constante evolución. Así se utilizó uno de los sonidos desdoblados, el sonido 2, en la cadencia descendente hacia el sonido 1 ó tono principal (2-1); y el otro sonido, el sonido 3, fue atraído hacia el sonido 4 para formar la cadencia ascendente 3-4.

Lo mencionado anteriormente constituye pues, un elemento más a favor de la tesis del proceso de la evolución de los sistemas musicales autóctonos, desde una primitiva monofonía a la heptafonía e incluso al cromatismo y de la coexistencia, como acertadamente afirma Policarpo Caballero Farfán (1946), de varios sistemas autóctonos (monofonía, bifenía, trifenía, tetrafonía, pentafonía, hexafonía, heptafonía, etc.) en vez de uno solo, co

mo erradamente creen algunos autores.

Estructuras características básicas

Ritmo .- el ritmo es uniforme de principio a fin - (144 pulsos por minuto, aproximadamente), con algunos sonidos intermedios de mayor duración que constituyen el tono principal (TP), tal como se aprecia en las transcripciones y en el siguiente diagrama:



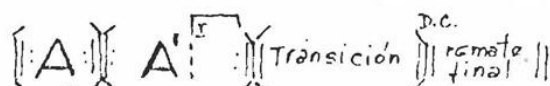
Naturalmente, la velocidad en que se suceden los pulsos (el aire de la pieza) no es preciso e invariable, se presentan variaciones de acuerdo al énfasis y a las circunstancias con que los chiriguanos interpretan su música.

Como se aprecia también, el ritmo del remate final es algo más variado; pero en general, la uniformidad del ritmo en la música chiriguana es muy propio y distinto de la generalidad de piezas musicales altiplánicas que también son tañidas por conjuntos orquestales de sikus, las cuales comúnmente son rítmicamente más ricas y sincopadas.

Compás .- Además de ser el ritmo uniforme, los sonidos se emiten con una acentuación también uniforme. La música chiriguana es de carácter pujante y tenazmente afirmativa, como es en general toda la música interpretada con los sikus altiplánicos. Esto se debe en parte, a labipolaridad del instrumento que determina que los intérpretes de las zampoñas arca e ira, constituyentes del siku bipolar, emitan siempre sonidos acentuados. Existen incluso sonidos emitidos con mayor énfasis en la acentuación, pero éstos se suceden sin orden, no dando lugar al reconocimiento de algún compás.

Intervalos de terminación melódica .- Como se aprecia en las dos transcripciones ofrecidas, el principal intervalo de terminación melódica tiene la fórmula: 2-1. Son importantes también los siguientes intervalos de terminación: 5-1; y 7-1.

Forma musical .- La música chiriguana consta de una parte A que se repite, seguida de una parte A' que también se repite, luego existe una transición que sirve de puente para volver a iniciar el ciclo descrito, un número indeterminado de veces mientras dura la danza. Para terminar ésta, los chiriguanos interpretan después de la porción de transición, una "fuga" o remate final de aire más rápido. Tal como se indica en el siguiente esquema:



Textura .- Debido a que los chiriguanos utilizan tres diferentes grupos de sikus (tamaños) correspondientes a otras tantas tesituras que están a una octava de distancia, la orquesta de sikus así conformada que toca al unísono la misma melodía, teóricamente, emitirá en realidad tres líneas melódicas idénticas paralelas separadas en octavas. Sin embargo, como no existe una afinación uniforme de los sikus, cada línea melódica emitida es más bien una "superficie melódica", la misma que, por supuesto tiene una línea sustentatoria determinada por la escala "diatónica" en que están afinados los sikus.

De modo que, por ejemplo, los cuatro primeros sonidos de la danza No. 1, es interpretada en la orquesta chiriguana de sikus del siguiente modo:

$\text{♩} = 144$

IRA
SIKU
CHILI

ARCA

IRA
SIKU
ANKUTA

ARCA

IRA
SIKU
TAYKA

ARCA

Perfil melódico .- la parte A de la danza No. 1 - consta de una frase antecedente que parte del tono principal secundario TPS 5 y, abruptamente, sin mediar ningún sonido intermedio salta al tono principal TP 1; luego se suceden los sonidos de la frase consecuente, los mismos que desde la altura del TP 1, descienden poco a poco a lo largo de toda la escala hasta llegar mediante la cadencia 2-1, al TP 1, el mismo que es reafirmado por la cadencia 7-1.

La parte A de la danza No. 2 es similar a la descrita parte A de la danza No. 1, sólo que la frase antecedente consta de varios sonidos intermedios que ascienden al TP 1; de modo que el ascenso no es brusco.

La parte A' de la danza No. 1 consta también de una frase antecedente ascendente desde el sonido 3 hasta el TPS 5; la frase consecuente consta de sonidos descendentes hasta el TP 1 que es una nota de reposo, nuevamente reafirmada por la cadencia 7 - 1.

CAPITULO XILOS SIKURIS

En general "sikuri" significa tocador o intérprete del siku; todo intérprete de la flauta de pan altiplánica es, desde este punto de vista, un sikuri. Sin embargo, el habitante altiplánico utilizó y utiliza los sikus con diferente carácter, expresando estados anímicos y sentimientos diversos; sea lo litúrgico y el dolor funebre del ayarachi, el vigor rebelde y guerrero como en el chiriguano o la alegría comunitaria de los pueblos en fiesta como en los sikuris y pusamoreños. Los sikuris son en general conjuntos que representan el uso festivo del siku y aparecen en diversos acontecimientos tradicionales de la vida cotidiana de los pueblos altiplánicos como son los casamientos, bautizos, el "pago de la tierra", la siembra, la cosecha, la marcación del ganado, las corridas de toros y los más diversos ritos y festividades autóctonas que tienen caracteres específicos y, entre otros elementos también, su propia música y danza.

La existencia de los conjuntos de sikuris altiplánicos se remonta a lejanos tiempos pre hispánicos. Diversos cronistas dan cuenta de su presencia en el incanato; al respecto, vease las citas textuales de Garcilaso de la Vega y el padre Bernabé Cobo en anteriores capítulos (capítulos I, VI y IX).

Actualmente los sikuris en el altiplano peruano solo existen en la zona aymara Norte que son los territorios comprendidos entre la ribera norte del lago Titicaca y la cordillera de Carabaya que nace del Nudo de Vilcanota y sigue hasta Bolivia. Estos sikuris aymaras descendientes de los Umasuyos y los Collas, son diferentes a los sikuris quechuas de la Isla de Taquile.

Relativamente alejados de los centros bolivianos de folklore mestizo -Oruro y La Paz-; los conjuntos de sikuris se mantienen en comunidades y pueblos de la mencionada zona aymara norte; pueblos que no sólo se encuentran en territorios peruanos (Huancané), sino también en la vecina república de Bolivia (Puerto Acosta, Italaque, Sorata, etc.).

En la zona aymara sur peruana los sikuris se mantuvieron en su expresión genuina indígena a través de las diferentes etapas de nuestra historia, pero se extinguieron en este siglo en la década del 60, debido principalmente a su proximidad con Bolivia. Los pueblos de la zona sur fueron los primeros en recibir la influencia del folklore mestizo boliviano. La ciudad de Juli, capital de la provincia de Chucuito fue la más representativa de los sikuris aymaras autóctonos de la zona sur, junto a Pisco y Santa Rosa; pues, los otros pueblos -Pomata, Desaguadero, Yunguyo- por su cercanía a la frontera recibieron con mayor énfasis la influencia boliviana y los pueblos cercanos a la ciudad de Puno fueron influenciados por el folklore de la zona mixta y quechua. Así, en Juli hasta la década del 60, como mencionamos, existían cuatro conjuntos de sikuris: los conjuntos del Barrio de Asunción y los conjuntos de CAÑUPARQUI, los cuales tenían trajes muy característicos y usaban sikus de una sola hilera, es decir sin resonadores, pero manteniendo la diversidad de cortes y registros característicos de los sikus de estos conjuntos.

En realidad, la expansión de los conjuntos de sikuris es mayor en todo el Collao; adoptando diversas modalidades, están localizados en diferentes lugares del altiplano. En esta obra sólo nos ocuparemos de los sikuris del altiplano peruano de modo muy general.

Los conjuntos de sikuris en el Perú se encuentran, como decíamos, en diversas comunidades y pueblos que per-

pertenecen a los distritos de la provincia de Huancané: Aobho, Kosaspata, Conima, Cojata y Huata. De los cuales en continuación señalamos algunos de los más importantes. Son los conjuntos de sikuris de las comunales de Huariña, Nancocarca, Esquerica, Napa, Huantorkota, Pampakariquita, Malucusa, Quello quello, Huaylakuyo, Turputia, Murriata, Kaacuna; los sikuris de las tierras altas de Cojata; los conjuntos de sikuris Kallakallani, Santa Cruz, 19 de Setiembre, Pacha, Chaskas y Clavales rojos de Huancané; el conjunto Quene bankayo de Huata; los conjuntos Juventud Conima, 15 de Mayo y Chantall ururi de Conima; los conjuntos Kosales y Parikuna de Kosaspata; etc. Entre los cuales destacan por su antigüedad y tradición los conjuntos Kállakallani, Quene bankayo, Chantall ururi y Santa Cruz.

Aunque es considerable el auge de los conjuntos de sikuris en la zona, a juzgar por la cantidad de grupos existentes. Sin embargo, los sikuris primigenios campesinos e indígenas, que mantienen la sabiduría musical autóctona ancestral milenaria, están desapareciendo paulatina y definitivamente. Entre estos mencionaremos un grupo de sikuris que lamentablemente se ha extinguido hace algunas décadas sin haberse logrado realizar el debido estudio etnomusicológico. Nos referimos a los KALLAKA - CHOS, tal vez uno de los grupos más primitivos; los cuales, se denominaban así porque interpretaban música en honor a los "Apus" o viejos tutelares de la tierra. Según se dice, usaban atuendos con plumas de parihuaná, chalecos negros y polleras blancas, y ejecutaban una música pentafónica de carácter triste y afirmativo.

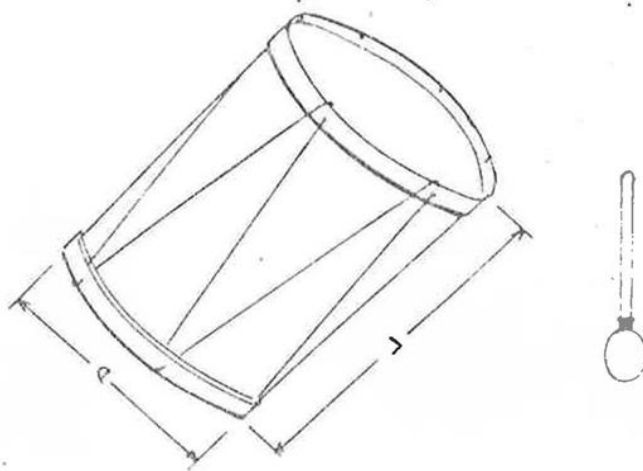
En la actualidad en el altiplano se asiste a una gran movilidad social y a un mestizaje generalizado, y los conjuntos de sikuris no son la excepción. De este modo, muchos conjuntos campesinos e indígenas han sido adoptados por las clases urbanas y sectores medios de la zona pero con notables simplificaciones y modificaciones

en cuanto a su conformación orquestal, a la música interpretada y a su coreografía. Cada vez los conjuntos de sikuris están llegando a constituirse en una modalidad - mestiza más de esta expresión músico-coreográfica, como anteriormente sucedió con los pusamoreños (véase cap. siguiente).

Los conjuntos de sikuris de la zona aymara norte hacen su aparición en las diferentes fiestas lugareñas que generalmente festejan al patrón o santo de cada pueblo o comunidad. Las principales fiestas en la provincia de Huancané son las siguientes:

El 29 de Setiembre (San Miguel) y 5 de Octubre (virgen del Rosario) en Huancané; el 14 de Setiembre en Moho; el 6 de Agosto, 24 de Octubre (Aniversario de Rosaspata) y 30 de Agosto (Santa Rosa) en Rosaspata; y, principalmente el 3 de Mayo (fiesta de la Cruz) en todos los distritos.

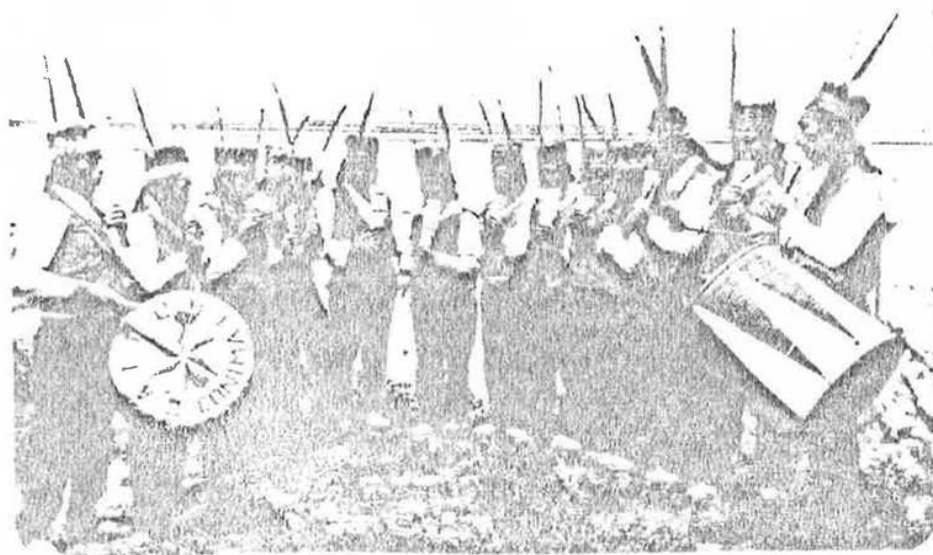
Instrumentos Musicales .- naturalmente, los sikuris aymaras de Huancané utilizan una gran variedad de sikus bipolares que detallaremos más adelante. Emplean también un número considerable de bombos como se muestra en la figura siguiente:



El cuerpo del bombo está construido de madera terciada; los parches son de cuero delgado de vaca. Las dimensiones varían entre 0.70 m. á 1m. de largo (L) y 0.50 m. á 0.70m. de diámetro (D).

Estos instrumentos de percusión son llevados colgados del hombro por algunos miembros del conjunto, quienes sujetan el siku con una mano, y con la otra golpean con un mazo el bombo, como se aprecia en las fotos adjuntas. Antiguamente, todos y cada uno de los sikuris portaban un bombo; pero, paulatinamente, su número se ha ido reduciendo, llegando ^{en} algunos casos al mínimo de dos.

Los conjuntos de sikuris no tienen un número fijo de integrantes; éste varía notablemente de conjunto a conjunto y con relación al tiempo. Cada año u otra oportunidad, los sikuris tienen que renovar parcial o totalmente los instrumentos utilizados, pues, las ~~cañas~~ que están nechos son muy frágiles y normalmente duran sólo la temporada de la fiesta. De este modo, la calidad y tamaño de los sikus empleados es muy variable de año en año; varía también la cantidad de bombos usados y el número de integrantes. Los grupos pueden tener desde una a varias docenas de sikuris. En años anteriores algunos conjuntos llegaban a contar, según se cuenta, con más de medio centenar de músicos.



Conjunto Qhantati Ururi

El cuadro siguiente muestra el número normal de sikuris integrantes, cantidad de sikus bipolares y de bombos utilizados, de algunos conjuntos de sikuris:

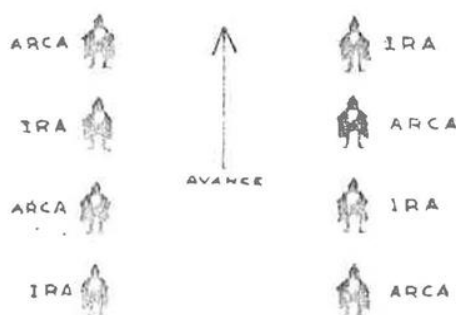
CONJUNTO	Número sikuris integr.	cant. sikus bipola.	cent. de bombos
Juventud Conima de Conima	20-24	10-12	7
Sikuris de la comunidad de Turputia, Dto. Uchupalla	16-24	8-12	6
Conjunto Chaskas de Huancho	16	8	4
Conjunto Rosales de Rosapata	24	12	12
Sikuris de la comunidad de Kaacuna	16	8	7
Sikuris de Lluriata, Dtr. de Huancané	12	6	6
Sikuris de Kallakallani, Dtr. de Huancané	12-16	6-8	7-8

Coreografía.- Las "tropas" de sikuris, como se denomina a los conjuntos en estudio, tienen una característica sumamente importante y distintiva: a la vez que interpretan sus sikus bipolares marcando el ritmo con los

bombos, danzan simultáneamente con un paso muy característico. El paso básico de los sikuris es el llamado paso A TERRE (a tierra) y consiste en arrastrar uno a uno, los pies, siguiendo una dirección definida hacia adelante al ritmo del bombo, y a razón de un paso con cada golpe de percusión.

El paso descrito adopta una serie de estilos según el carácter y aire de la música interpretada, y varía también con la procedencia y extracción socio económica de los conjuntos. En la actualidad es muy notoria en los derivados mestizos de los sikuris: los conjuntos de pusamorenos, los que se han especializado en interpretar música de aire más ligero. Mientras que los sikuris de Huancané -cuya música es más lenta y ceremoniosa-, en la actualidad, generalmente, no llevan el compás con los pies. Sin embargo, interpretan también música adecuada que les induce a danzar con el primigenio paso en mención.

Es tradicional que las tropas de sikuris marchen por las calles y plazas del pueblo en dos filas al son de los sikus y al ritmo de los bombos que tocan al unísono, en el orden que se indica en la siguiente figura:



No obstante esto, en la actualidad se observa que muchas veces los conjuntos marchan en desorden por calles y plazas. Después de recorrer algún trecho o al llegar a una esquina o plaza; el conjunto forma un círculo y los sikuris giran alrededor de éste. Después de varias vueltas, los músicos se detienen y con cara al centro del círculo tocan con aire más rápido una o dos veces la pieza musical interpretada hasta finalizar. Después de un corto descanso los sikuris prosiguen la danza que es convocada mediante unos golpes de bombo.

Las tropas de sikuris no tienen un grupo coreográfico adicional que exclusivamente danza. En realidad, constituyen en sí mismos una expresión simultánea de música y danza, son un grupo coreográfico que tienen su propia música. Sin embargo, actúan también como parte integrante, proporcionando la música, de algunas danzas folklóricas de la región como las siguientes:

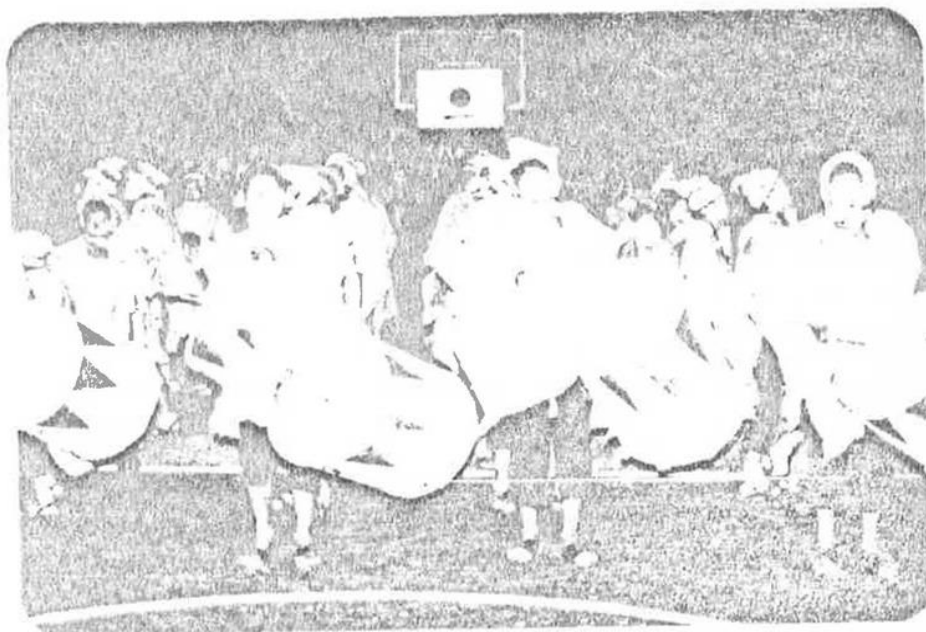
El "imiliani", que es una danza de presentación de las doncellas casaderas, las mismas que forman parejas con sus padres o parientes; danzan al son de una melodía muy característica interpretada, desde luego, con los sikus.

Los "Pascu-Pascus" que es una danza ejecutada solo por varones durante el sábado de gloria (Semana Santa); los danzantes portan hojas de plantas silvestres.

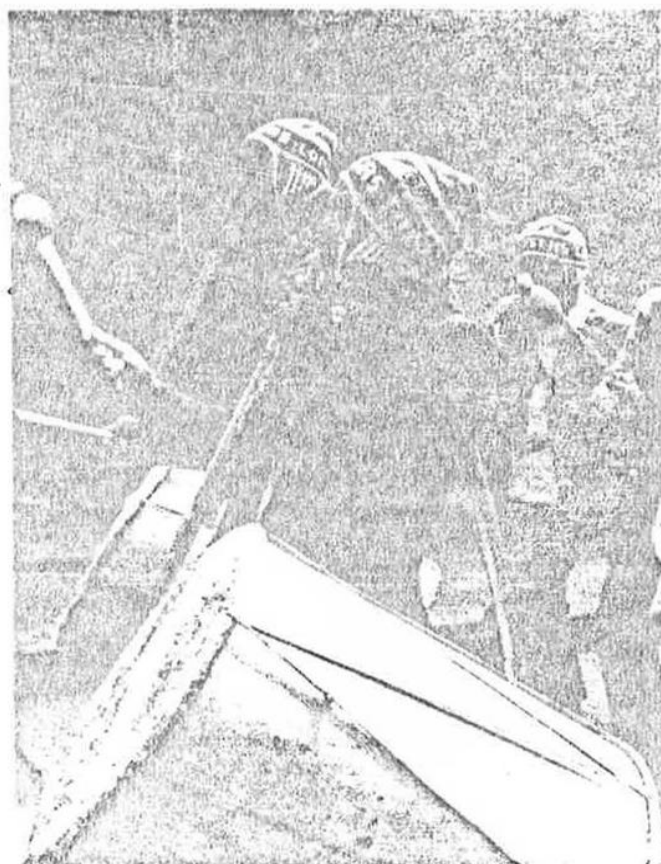
El "Soldado Palla Palla", danza que es ejecutada por varones representando a los soldados de la guerra del Pacífico y a las mujeres ("rabonas") que los acompañaban.

Desde luego, con excepción del "imiliani", estas danzas constituyen manifestaciones folklóricas de origen relativamente reciente y que han utilizado a los conjuntos de sikuris para el efecto de la música.

Además, en la actualidad las diferentes tropas de sikuris que aparecen en las fiestas son, generalmente, contratadas por los "alferados" como grupos musicales -



Conjunto Los Aymaras



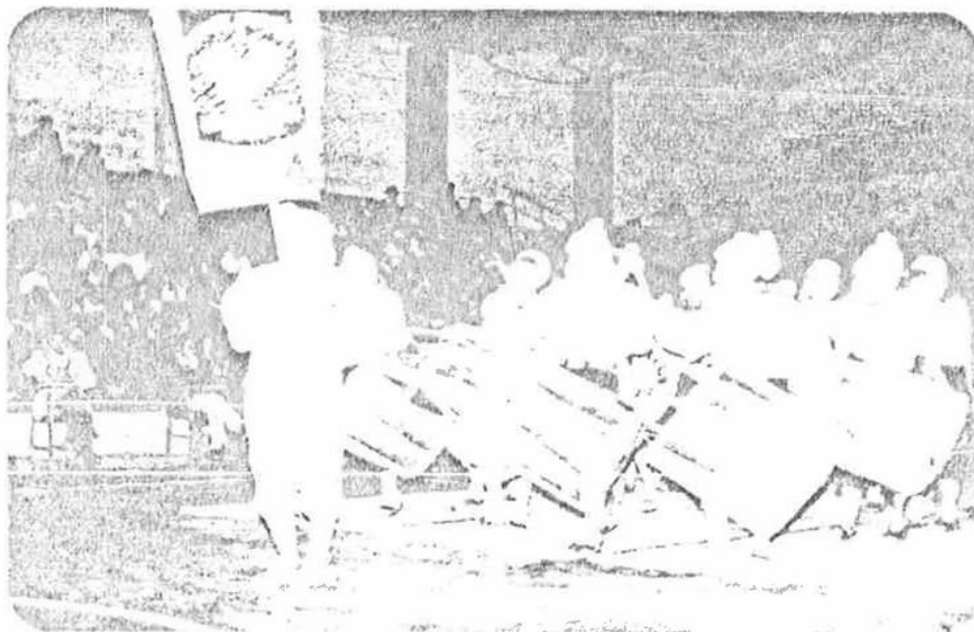
Conjunto
Chascas

que alegran las mismas. En las cuales hombres y mujeres bailan al son de los sikus en parejas formando "pandillas" haciendo roncás y diversas figuras en calles y plazas - con gran alegría y entusiasmo. Claro está que estas pandillas desarrolladas en el jolgorio de las fiestas no pertenecen exclusivamente a los conjuntos de sikuris, son más bien manifestaciones generalizadas en las fiestas del altiplano, donde los sikuris interpretan la música circunstancialmente, como lo hacen también otros conjuntos nativos y mestizos.

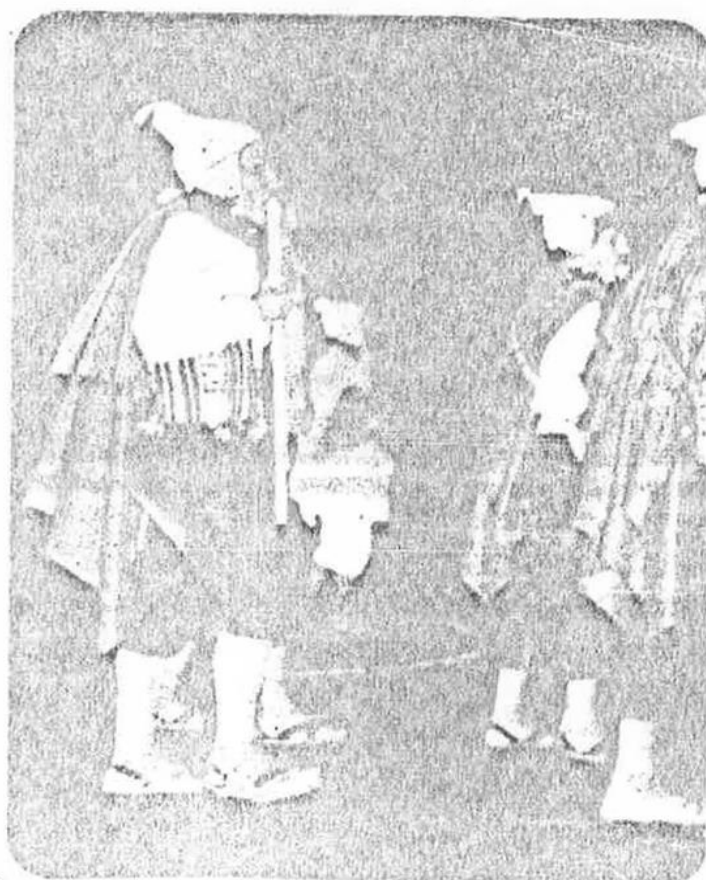
Vestimenta .- cada conjunto de sikuris emplea un atuendo original que lo identifica, y existen una gran variedad de ellos. Describiremos dos trajes clásicos utilizados. El primero consta de "chullo", mitra roja con plumajes blanqui rojos de flamenco, poncho de color determinado con o sin rayas multicolores, pantalón negro y faldilla plizada blanca, "ojotas" o sandalias típicas. El otro traje consta de "chullo", sombrero, poncho de lana rojo con rayas multicolores, pantalón negro, camisa blanca, "ojotas".

Los conjuntos del Barrio Asuncion y Cañuparqui que existieron en Juli en la zona sur aymara usaban sombreros blancos con plumas, casacas negras de bayeta, pantalón del mismo color también de bayeta con abertura en la parte inferior hasta la rodilla, "ojotas" de cuero de llama.

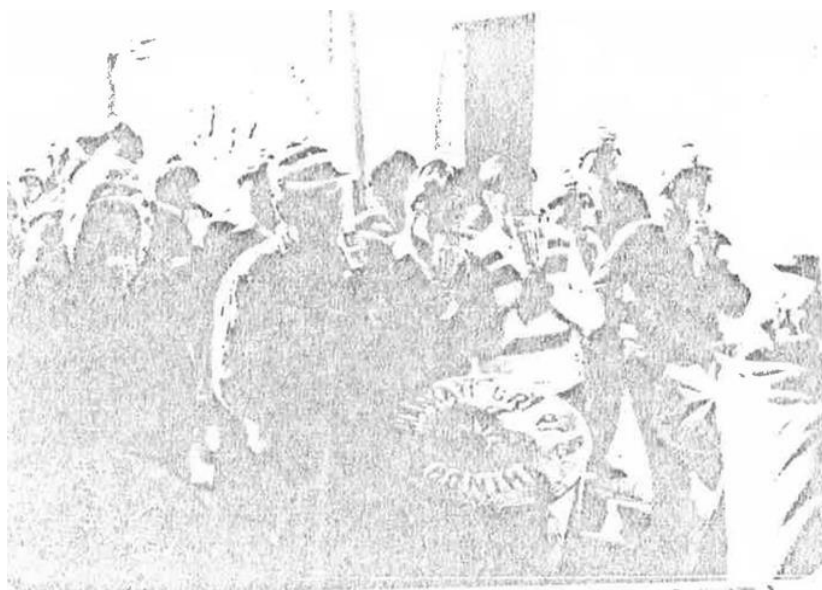
En la actualidad se está ecentuando el desuso de los trajes típicos entre las tropas de sikuris, quienes generalmente usan en sus apariciones el traje cotidiano del indigena o mestizo; o muchas veces, tienden unicamente a uniformizar el conjunto con un mismo tipo de poncho o chullo, como se aprecia en las fotos adjuntas.



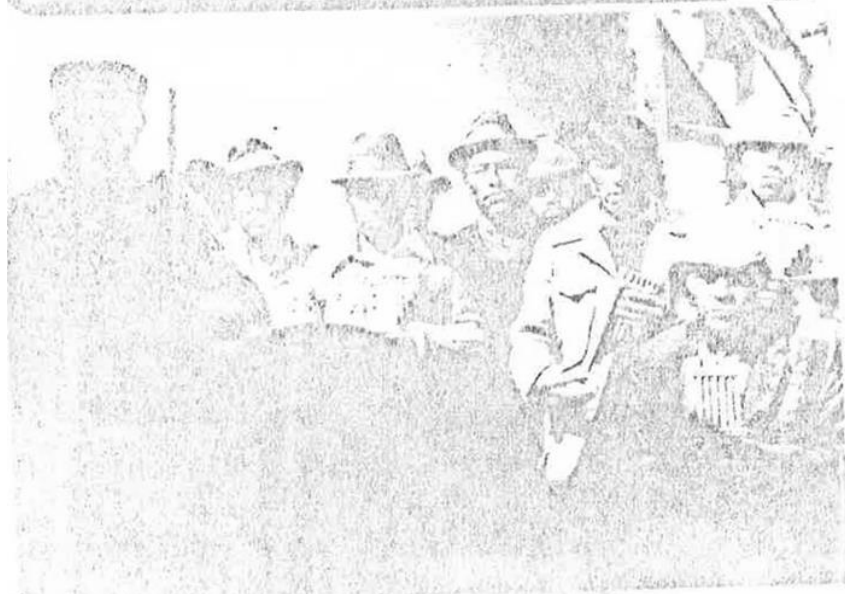
Conmunto Claveles Rojos



Conjunto de Moho



Conjunto Qhantat
Ururi de Conima



Conjunto Santa
Cruz de Huancané



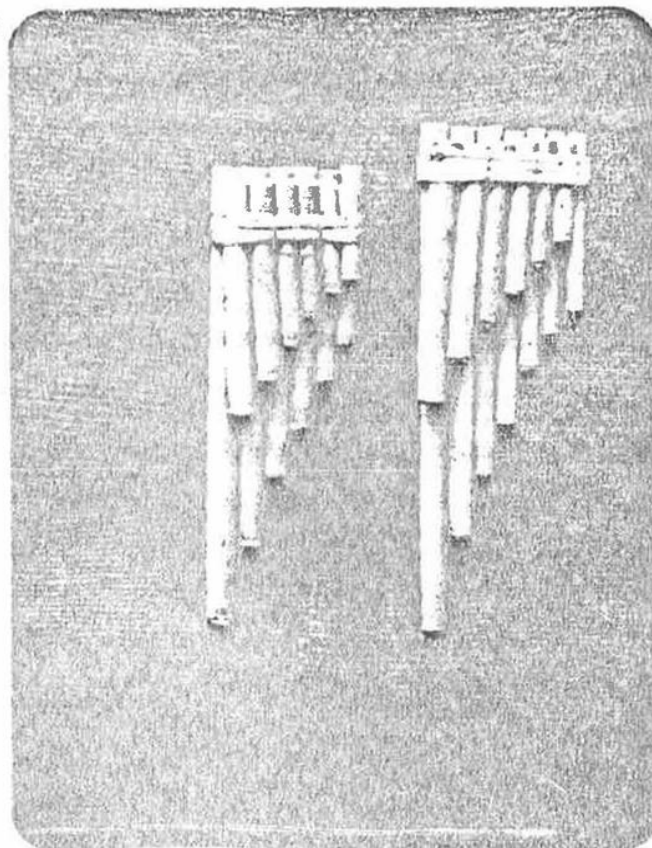
Conjunto Rosales
de Rosapata

ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIRUS BIPOLARES DE LOS SIKURISClasificación de la flauta de pan de sikuri

Según el árbol organológico general detallado anteriormente, la flauta de pan de sikuri resulta ser una flauta sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, cerrada, en forma de balsa, sin bisel, en escalera, con o sin resonadores cerrados o abiertos, forma clásica, tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

Nombres

A la flauta de pan de sikuri se le conoce con el nombre de siku, vocablo quechua y aymara que designa a las flautas de pan altiplánicas. También se le conoce con el vocablo: zampoña, nombre genérico en español con se nombra en la actualidad a las flautas de pan altiplánicas.

Descripción

Las zamponas integrantes del sikú bipolar están conformadas por una hilera de tubos principales acompañados opcionalmente por una hilera de tubos secundarios abiertos o cerrados en su extremo distal. Los tubos están sujetos por una o dos tiras delgadas de la misma caña que envuelven a estos y por un hilo trenzado entre los tubos y las tiras que sirve de anarre.

Hilera Principal .- Está conformada por tubos sin bisel en la embocadura de diferentes longitudes y diámetros dispuestos en sucesión de mayor a menor (en escalera) y en un solo plano (forma de balsa). El extremo inferior de los tubos está cerrado por el nudo natural de las cañas.

Hilera Secundaria .- Esta hilera opcional está constituida por la misma cantidad de tubos que la hilera principal. Los largos de los tubos son de la misma longitud o de la mitad de los correspondientes en la hilera principal, según sean abiertos o cerrados en su extremo distal. Los tubos de la hilera secundaria dan sonidos cuya fundamental resulta ser la octava alta de sus correspondientes tubos principales. La hilera secundaria es utilizada sólo por algunos conjuntos de sikuris. Su uso es cada vez menor entre los conjuntos mestizos, los cuales como mencionamos, tienden a simplificar el instrumento. Los tubos secundarios abiertos en su extremo distal, mayormente pertenecen a sikus empleados por conjuntos campesinos y cordilleranos como los sikuris de Cojata. Los sikuris extinguidos de la zona aymara sur, según fuentes dignas de crédito, no empleaban tubos secundarios.

Los sikus de los sikuris tienen la forma clásica. Los sikuris no utilizan el tablo sikú.

Numero de tubos .- La gran mayoría de sikus de los sikuris constan de los siguientes tubos:

zampone tra:	6 ó 7 tubos principales
	6 ó 7 tubos secundarios

Zampoña Arca: 7 ó 8 tubos principales
7 ó 8 tubos secundarios.

Existen también algunos sikus contruídos con unos tubos de más o de menos.

Material Empleado .- En la actualidad los sikus son contruídos de una caña que crece en la ceja de selva denominada "chuki".

Grupos de Sikus

Los conjuntos de sikuris son verdaderos conjuntos orquestales que utilizan diversos grupos de sikus según sus tamaños y que corresponden a diferentes registros. El conjunto sikuriano en su forma más completa, tiene nueve grupos, llamados "cortes" en el argot altiplánico. Estos "cortes" reciben una diversidad de nombres como los que se indican en el cuadro siguiente:

Grupos (cortes)	Nombres
A	Basto, hacha, solfa, barretón, sanja, bastón, tayka irpa.
B	B1 Contrabasto dúo, bajo sanja, tayka dúo, contragrave.
	B2 Contrabasto, mama, sanja, tayka, tuto, grave, madre, contrasanja.
C	Partida, malta, chuli, contra, contramalta, cantante, tropa.
D	D1 Converso dúo, bajo malta, ankuta dúo,
	D2 Medio, converso, malta, ankuta, liku, con trachuli.

/..

/..

E	Agudo, chili, sulfa, chana, chuli, contra, con-- trasuli.
	F1 Bajo sulí
F	F2 Sobreagudo, sulí, uña.

Desde luego el cuadro se refiere sólo a los sikus - de la zona aymara norte; tenemos referencia que los si-- kus de la zona aymara sur tenían también diferentes grupos.

Relaciones y Proporciones .- Para efectos del estudio estructural del conjunto sikuriano, consideraremos - que éste está compuesto por dos sub conjuntos, a saber:

1er. sub conjunto: compuesto por los grupos A, C, E,

2do. sub conjunto: compuesto por los grupos B1, B2, D1, D2, F1, F2.

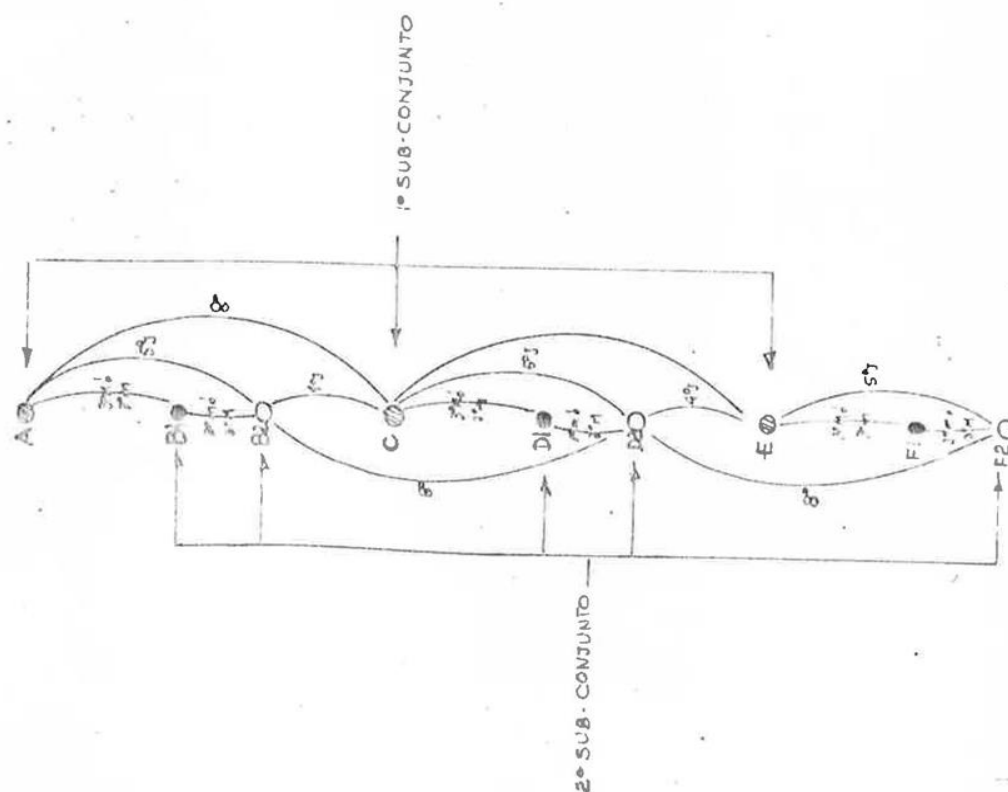
Donde los grupos del primer sub conjunto están afinados en octavas sucesivas, siendo los sikus del grupo - A los más graves del conjunto. Entonces, por las leyes acústicas de los tubos resonantes cerrados en su extremo dital antedichas, tenemos las siguientes relaciones entre las longitudes de los tubos de los tres grupos señalados: $C = 1/2A$; $E = 1/2C = 1/4A$. Es decir, las longitudes de los tubos de los sikus del grupo C, tienen la mitad de la longitud de los correspondientes tubos de los sikus del grupo A. De igual modo las longitudes de los tubos de los sikus del grupo E, son la mitad de las longitudes de los tubos de los sikus del grupo C y la cuarta parte de los del grupo A.

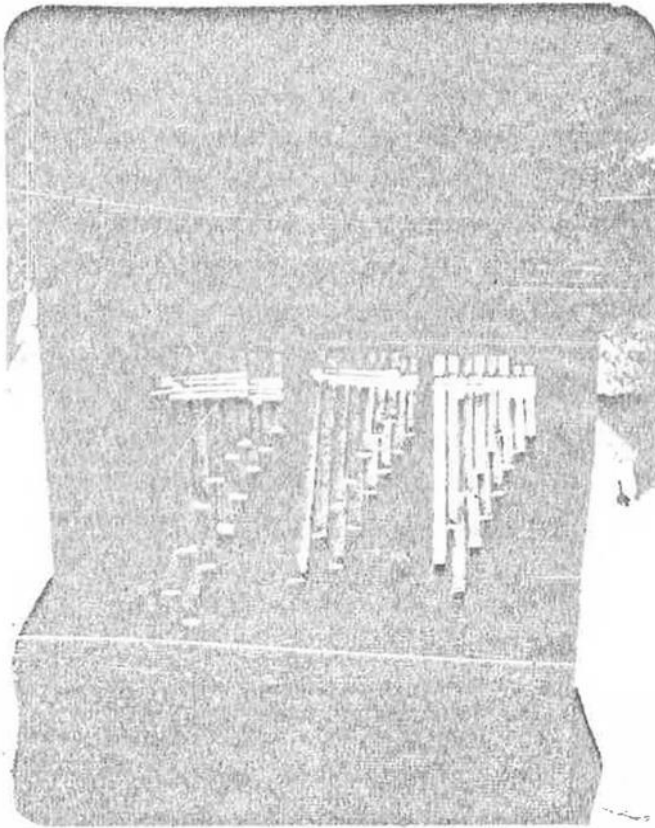
Los grupos del segundo sub conjunto están también a afinados en octavas sucesivas, siendo el grupo B2 el más grave. Luego, de igual manera, tenemos las siguientes -

relaciones: $D2 = 1/2B2$; $F2 = 1/2D2 = 1/4B2$.

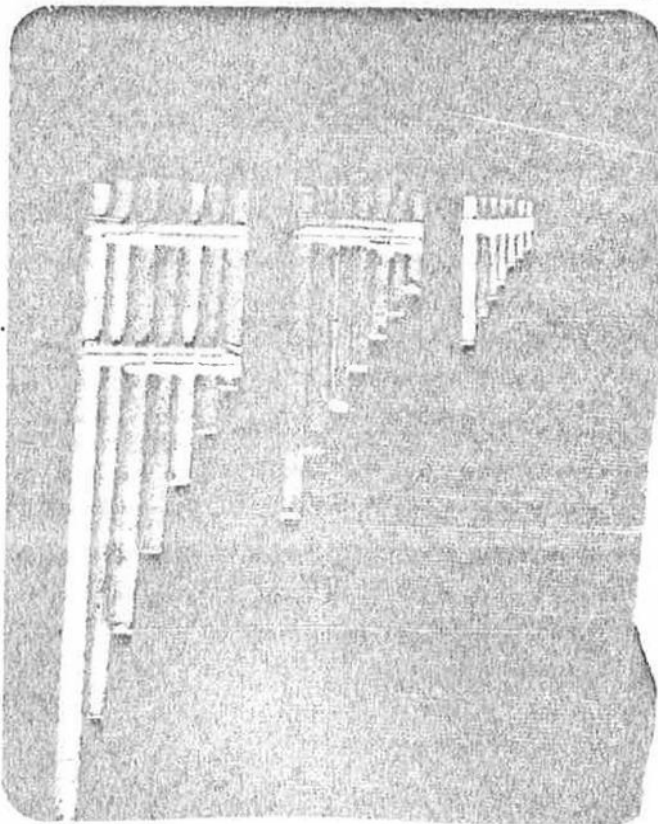
Los grupos B1, D1 y F1 denominados en el argot sikuriano, grupos "dúo", están afinados aproximadamente a una tercera mayor o a una tercera menor baja respecto a los grupos principales del segundo sub conjunto B2, D2 y F2, respectivamente, y tienen la misma escala diatónica de éstos, como veremos. De modo que existirán las siguientes relaciones entre las longitudes de los sikus de los grupos "dúo" y los correspondientes grupos principales B2, D2 y F2: $B2 = 0.84B1$ (para tercera menor) o $B2 = 0.79B1$ (para tercera mayor); $D2 = 0.84D1$ (para tercera menor) o $D2 = 0.79D1$ (para tercera mayor); $F2 = 0.84F1$ (para tercera menor) o $F2 = 0.79F1$ (para tercera mayor).

Los grupos del segundo sub conjunto son denominados "contras" del primer sub conjunto, aunque algunos conjuntos mas bien prefieren considerar al primer sub conjunto como "contras" del segundo sub conjunto. Esto es sólo cuestión de denominación, lo que si es invariable es que los grupos del segundo sub conjunto están afinados a una quinta superior del primer sub conjunto, como se indica en el diagrama siguiente:





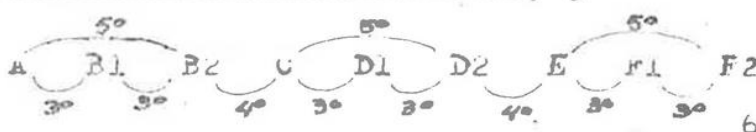
Sikus Nos. 29,
30-31 y 32-33



Sikus Grupos A,
C y D

Como se aprecia en el diagrama, los registros de los diferentes grupos de sikus integrantes del conjunto están a intervalos de quinta, cuarta, tercera mayor o menor; es decir, a intervalos correspondientes a las triadas tonales. Como se aprecia también, la disposición intervalística de los diferentes grupos del conjunto es de un carácter, digamos, armónico fundamental (3). Desde luego, son tres las disposiciones posibles de los grupos que podrían existir y que a continuación indicamos:

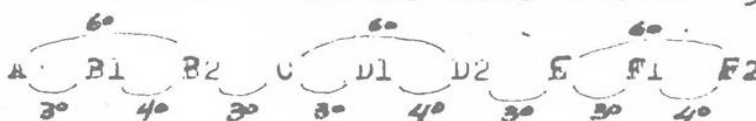
estado armónico fundamental (3)



estado armónico de segunda inversión (4)

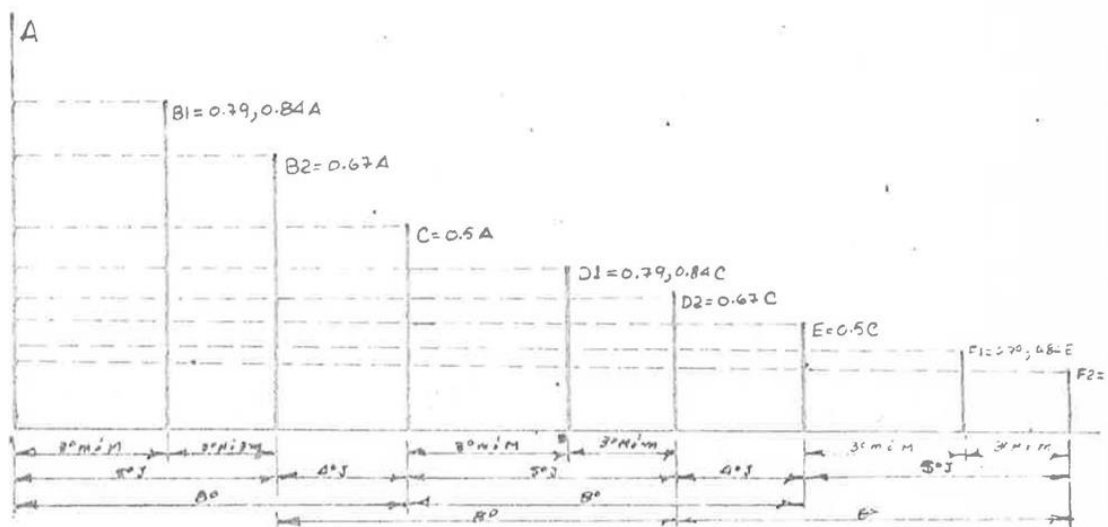


estado armónico de primera inversión (6)



El estado armónico fundamental (3),¹ que es el más utilizado por los sikuris, es el más armónico y estable; el estado (4) tendría un carácter disonante y el estado (6), sería ambiguo.

El siguiente diagrama, resumiendo las relaciones establecidas, indica las relaciones intervalísticas que existen entre los sonidos correspondientes emitidos por los sikus de los diferentes grupos, y las proporciones de las longitudes de los tubos de los nueve grupos de sikus que constituyen el conjunto orquestal sikuriano



Sin embargo, la gran mayoría de conjuntos de sikuris sólo poseen algunos grupos del número máximo de nueve; muchas veces utilizan un solo sub conjunto, es decir, emplean sólo los grupos A, C, y D o los grupos B2, D2, y F2. Es muy escaso el empleo de los grupos "duo": B1, D1 y F1. Las mas de las veces los conjuntos tienen las siguientes fórmulas:

A, B2, C, D2, E (es decir el conjunto no emplea el grupo F ni los "duos")

A, B2, C, D2, F (es decir el conjunto no emplea el grupo E ni los "duos").

El cuadro siguiente proporciona la conformación estructural de algunos de los conjuntos de sikuris más representativos.

Como se aprecia en el cuadro, los conjuntos de sikuris mas completos son en la actualidad, el conjunto qhantati ururi de Conima y el conjunto rosales de Rosaspata, los cuales llegan a tener el número máximo de ocho grupos. Nótese que, aunque ambos conjuntos tienen ese número de grupos, el conjunto qhantati ururi emplea el grupo bajo sull (F1) en lugar del grupo sull (F2). En el cuadro también se indica la composición de un conjunto muy común en la zona que consta de cinco grupos.

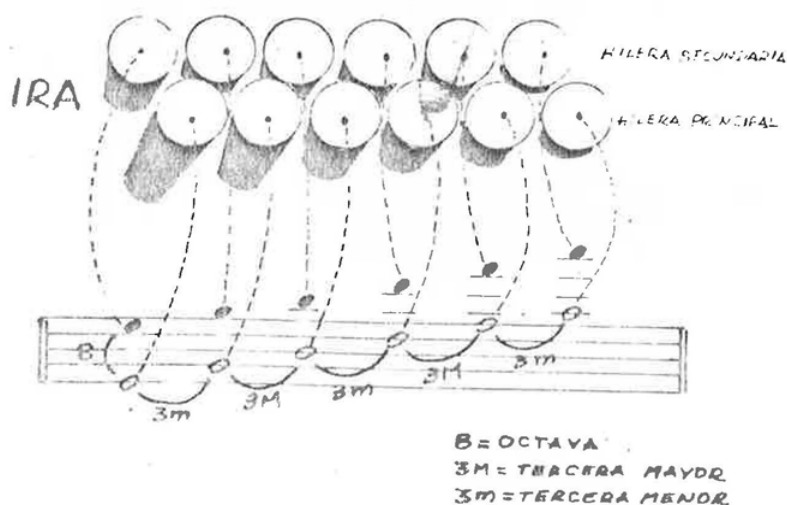
GRUPO	Conjunto de sikuris de la comunidad de Kaa kuña	Conjunto de sikuris de Kallekallani	Conjunto de sikuris de la parcialidad de Turputia	Conjunto de Juventud Conima	"Tropa" de típica 5 Grupos	Conjunto Rosales de Rosaspata	Conjunto Qhantata Ururi de Conima
A	Basto	Tayka irpa	---	Basto	Sanja	Barretón	Solia
B	B1	---	---	---	---	Tayka dúo	Bajo sanja
	B2	Bajo	Contrabasto	Contrabasto	Contrasanja	Tayka	Sanja
C	Cantante	---	Cantante	Cantante	Tropa	Cantante	Contra malta
D	D1	---	---	---	---	Ankuta dúo	Bajo malta
	D2	---	Ankuta	Converso	Contra Chull	Ankuta	Malta
E	E1	---	Chull	---	Chull	Sulla	Contra sull
	E2	---	---	---	---	---	Bajo sull
F	F1	---	---	---	---	---	---
	F2	---	Sull	Sull	---	Sull	---

El sikur bipolar de sikuri

El siku bipolar de sikuri está conformado por dos zampoñas: la zampoña ira y la zampoña arca, cuyos tubos producen sonidos cuyas alturas guardan entre sí determinadas distancias interválicas de acuerdo a una distribución establecida que estudiaremos.

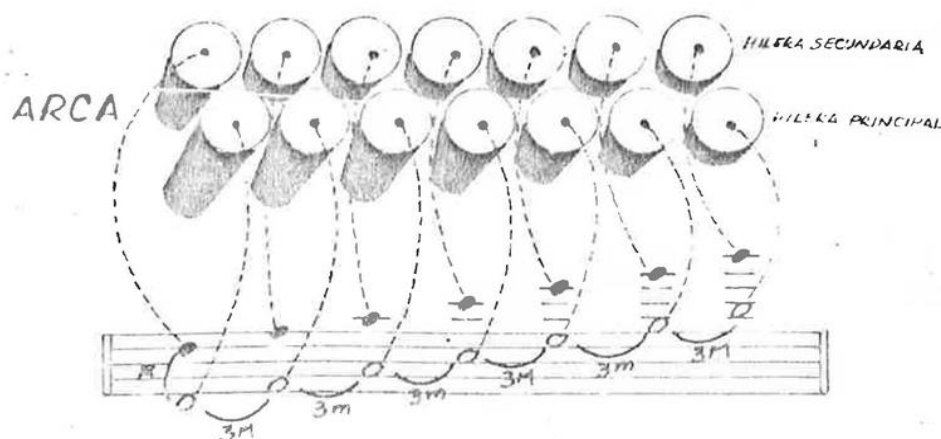
Esta distribución interválica de los sonidos en el siku bipolar de sikuri es única en casi todos los grupos del conjunto, excepto los grupos "duo" que tienen distinta configuración. La única particularidad es que los sonidos respectivos de los diferentes grupos de sikus se producen en distintas alturas. De modo que, un tubo de determinada ubicación dentro del siku bipolar, teóricamente emitirá un sonido de frecuencia supongamos r , (altura r), si el siku pertenece al grupo A; de frecuencia $\frac{3}{2}r$ (una quinta alta), si el siku pertenece al grupo B2; de frecuencia $2r$ (una octava alta), si es del grupo C; $\frac{3}{4}r$, si es del grupo D2; $4r$, si es del grupo B; $6r$, si es del grupo F2. De modo que la única distribución del siku bipolar de sikuri (excepto los grupos "duo") es la siguiente

Configuración de la zampoña ira de sikuri, parte del siku bipolar heptatónico diatónico. - El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña ira diatónica de seis tubos, válida para todos los grupos de sikus excepto para los grupos "duo"

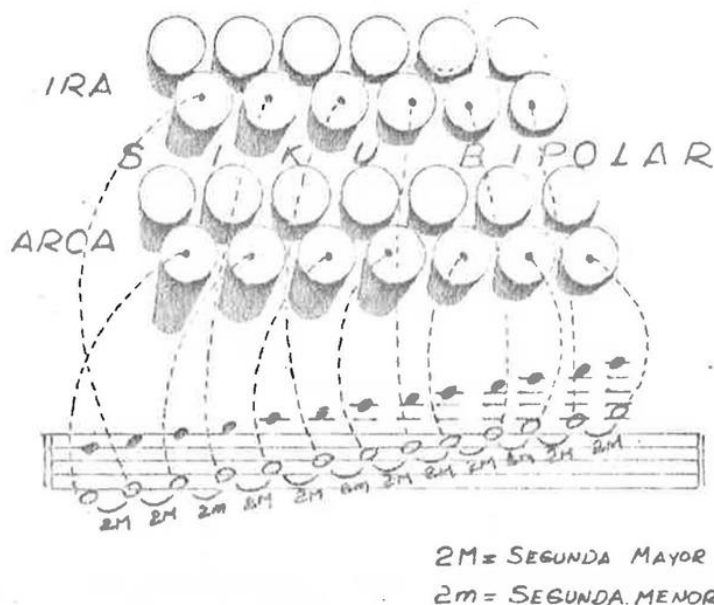


Como se aprecia, los tubos principales y secundarios están afinados en sucesión de terceras mayores y menores. Además, los tubos secundarios están afinados en la octava inferior de los sonidos emitidos por los tubos principales. Nótese que no colocamos clave alguna en el pentagrama del diagrama, sólo lo usamos para ilustrar con mayor claridad el concepto en cuanto a las alturas relativas de los sonidos. Los intervalos musicales anotados (terceras mayores y menores, octavas) no coinciden necesariamente con los intervalos occidentales.

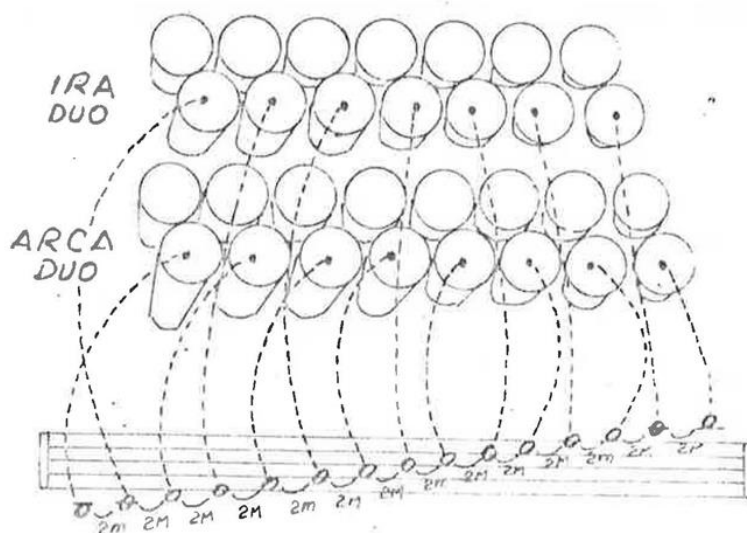
Configuración de la zampoña arca de sikuri, parte del siku bipolar heptafónico diatónico.- El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña arca diatónica de siete tubos que actúa mancomunadamente con la zampoña ira. La distribución es válida para todos los grupos, excepto para los grupos "duo". Los tubos colocados en escalera están afinados también por terceras mayores y menores; opcionalmente, existen tubos secundarios afinados a la octava alta de los correspondientes tubos principales.



De modo que la configuración del siku bipolar de sikuri, compuesto por las zampoñas ira y arca, es la siguiente:



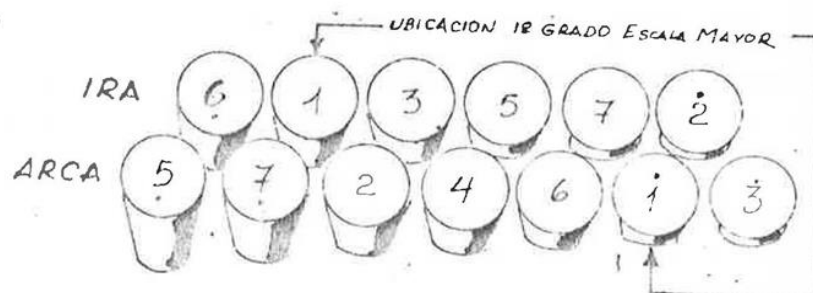
La distribución interválica de los sikus pertenecientes a los grupos "duo": B1, D1 y F1, es la siguiente:



Como se aprecia en el diagrama, las zamponas de los grupos "duo" B1, D1 y F1 tienen un tubo más que los grupos B2, D2 y F2. Es decir, ocho tubos en la zampona arca y siete tubos en la zampona ira. En realidad, los siete tubos pertenecientes a los grupos "duo" son instrumentos similares a los de los grupos principales del segundo subconjunto: B2, D2 y F2; a los cuales se les ha añadido un tubo afinado a una tercera menor baja tratándose de la zampona arca, o afinado a una tercera mayor baja en el caso de la zampona ira; intervalos éstos, necesarios para conseguir el orden interválico de la escala diatónica correspondiente a los grupos del segundo subconjunto.

Escala .- Como se aprecia en el diagrama anterior la escala que de manera complementaria conforman las zamponas arca e ira componentes del siku bipolar, es una escala diatónica, juzgando por su configuración interválica.

Utilizando la notación cifrada tenemos la siguiente configuración numérica dispuesta en el siku bipolar de sikuri, donde el número 1 representa el primer grado de la escala diatónica mayor.



Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar de sikuri .- Aunque es evidente que habría muchas maneras de ubicar los sonidos de una escala diatónica en correspondencia con los tubos que posee el siku bipolar de sikuri. Sin embargo, los sikus bipolares de sikuri han adoptado una única disposición, la cual determina que el segundo tubo de la zampona ira y el sexto tubo de la zampona arca, enumerados del tubo mayor al menor, sean los emisores del primer grado de la escala mayor, tal como se indica en el diagrama anterior. Esta ubicación única de los sonidos en los sikus bipolares debe ser considerado como uno de los elementos que caracterizan al conjunto orquestal sikuriano; y, desde luego, determina también la distribución de intervalos entre los sonidos emitidos por los tubos de cada zampona ya indicados en los diagramas anteriores de la configuración del siku bipolar de sikuri. Distribución que para la zampona ira de sikuri es: $3m-3m-3m-3m-3m$; y para la zampona arca: $3m-3m-3m-3m-3m-3m$. Desde luego los grupos C1, D1 y F1 con la adición de un tubo de sonido más grave tendrán la siguiente distribución; para la zampona ira "duo": $3m-3m-3m-3m-3m$; y para la zampona arca "duo": $3m-3m-3m-3m-3m-3m$.

Afinación

Los sikuris identifican la escala y el registro en la que están afinados los sikus mediante un número que corresponde a la longitud externa aproximada en centímetros del tubo mayor de la zampona arca de los sikus del grupo C. Como el número se refiere a la longitud externa del tubo y debido a que existen variaciones del grosor del nudo natural de las cañas de los sikus, este número presentará variaciones. Por otro lado, debido a que no existe una relación lineal entre las longitudes de los tubos y los sonidos que emiten, no hay tampoco una correspondencia biunívoca entre el número y la escala en

que están afinados los sikus. Debido a esto, existen variaciones en la determinación del número de algunos sikus, y los sikuris por este motivo, nombran indistintamente y de manera confusa a sikus de la misma escala con números diversos.

Para resolver esta ambigüedad, utilizaremos números normalizados, correspondientes a la longitud del tubo mayor de la zampona arca del grupo C, considerando el grosor del nudo natural promedio (0.5cm.), y redondeando las medidas a centímetros. De este modo existirán en algunos casos, dos números para identificar una sola escala debido a la no linealidad longitud-sonido, anotada.

Con la aclaración anterior, los sikuris utilizan generalmente sikus números 26, 27-28, 29, 30-31, 32-33. El siguiente cuadro proporciona la longitud del tubo mayor de la zampona arca de los sikus del grupo C en centímetros y las escalas correspondientes a los números normalizados de los grupos del primer y segundo subconjunto que conforman el conjunto orquestal sikuriano:

Número	Long. del tubo mayor zampona arca C (cm.)	Escala del 1er. subconjto. (grupos A, C, D)	Escala del 2do. subconjto. (grupos B, D, F)
32 - 33	32.26	reMi	DoMi
30 - 31	30.42	solMi	reDo
29	28.68	solMi	reB
27 - 28	27.05	LaDo	siB
26	25.20	LaB	siB

Desde luego, las escalas mayores anotadas en el cuadro anterior: reMi y DoMi, solMi y reDo, solMi y reB, LaDo y siB, LaB y siB, son escalas sustentatorias de las escalas diatónicas estocásticas de sikuri.

Tesituras

El diagrama D indica los rangos de tesituras (registros) del espectro musical de frecuencias de los conjuntos de sikus nos. 26, 27-28, 29, 30-31, 32-33.

Los sikus no. 32-33 abarcan desde el Do_2 al mi_2 ; los sikus no. 30-31, del reb_2 al fa_2 ; los sikus no. 29 del re_2 al $fa\#_2$; los sikus no. 27-28, del lab_2 al sol_2 ; los sikus no. 26, del mi_2 al $sol\#_2$. De modo que el registro de los sikus de los sikuris abarca un rango desde el Do_2 hasta el $sol\#_2$.

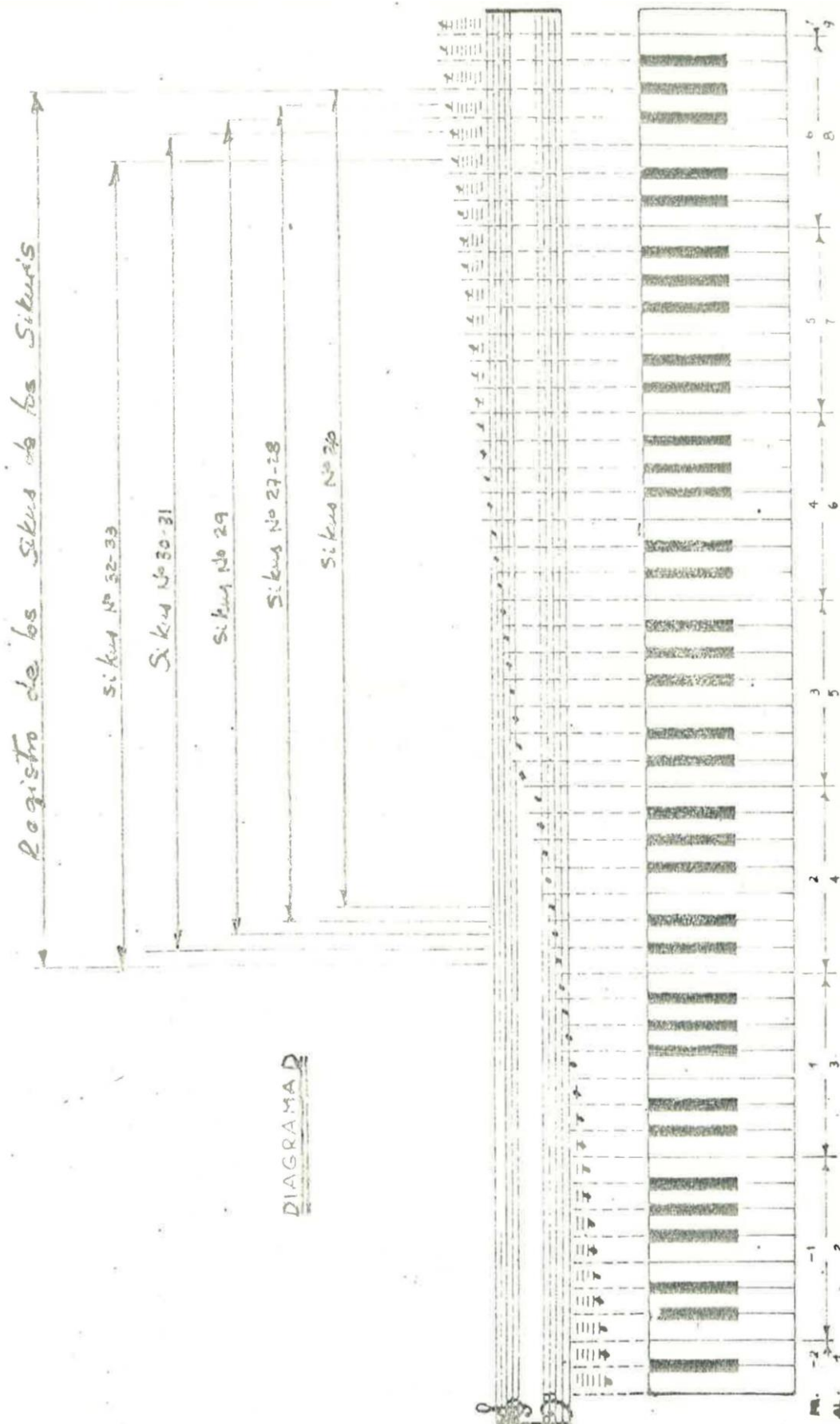
El diagrama E indica los registros de los diferentes grupos constituyentes del conjunto de sikus no. 29. El grupo A abarca desde el re_2 al si_3 ; el grupo C, desde el re_3 al si_4 ; el grupo E, del re_4 al si_5 ; el grupo B1, desde el $fa\#_2$ al $fa\#_4$; el grupo B2, desde el la_2 al $fa\#_4$; el grupo D1 del $fa\#_3$ al $fa\#_5$; el grupo D2 de la_3 al $fa\#_5$; el grupo F1, del $fa\#_4$ al $fa\#_6$; y el grupo F2 del la_4 al $fa\#_6$.

Los sub índices acústicos anotados corresponden al sistema francés.

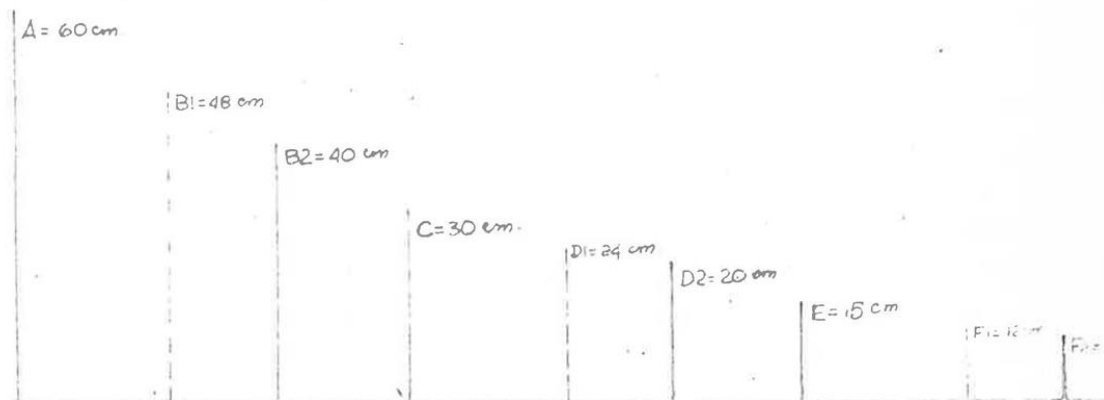
Dimensiones de los sikus

Longitudes de los tubos .- Las longitudes internas de cada uno de los tubos conformantes de los sikus bipolares de sikuri pertenecientes a los diferentes grupos del conjunto, se pueden obtener fácilmente mediante las tablas de longitudes teóricas para los tubos resonantes cerrados en su extremo distal proporcionadas en el capítulo VI (tablas nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9), determinando previamente los sonidos y los sub índices acústicos correspondientes a la escala y tesitura del siku bipolar considerado.

A manera de referencia el diagrama siguiente proporciona las longitudes externas en centímetros aproximadas del mayor de los tubos (tubo mayor de la zona arca) de los sikus de cada grupo del conjunto de sikus no. 30-31.



la cual además facilita el recuerdo de las relaciones -
 proporcionales de las longitudes de los diferentes gru-
 pos constituyentes de un conjunto orquestal de sikuris.



Diámetro de los tubos .- Los diámetros de los tu-
 bos están dispuestos de mayor a menor en correspondencia
 con la mayor o menor de longitud de los tubos. El rango
 de variación es aproximadamente entre 0.5 cm. a 2 cm.

Espesor de los tubos .- El espesor varía según la
 calidad de la caña conseguida; normalmente es de 0.8 mm.
 a 1.1 mm. Los sikus de mayor tamaño son construídos de
 cañas más gruesas.

CAPITULO XII
 LOS PUSAMORENOS

Los pusamorenos son denominados también sicomorenos, mistiaikua y zampoñadas. Aunque es posible que estos grupos vengan de algunos grupos de sikuris pre colombinos - que se especializaban en música más ligera y menos ceremoniosa, apta para la diversión en las fiestas; lo cierto es que en la época presente, estos conjuntos han sido adoptados y son la expresión mestiza del uso del siku alti plánico.

En este sentido, es probable que antaño los sikuris primigenios campesinos fueran emulados por los habitantes de los pueblos, mestizos o mistia e indígenas urbanos; - las cuales conformaron sus propios conjuntos mestizos, - dándoles su sello característico que en la actualidad podría resumirse en lo siguiente:

1) Reducción del tamaño de los sikus. El conjunto - mientras más mestizo es, adopta, generalmente, sikus más pequeños; de este modo, el tamaño de los sikus se torna - en índice de mestizaje. Esto tiene que ver, también, por supuesto, con el movimiento más ligero de la música y el menor esfuerzo de insuflación del aire. Al respecto, los indígenas del altiplano poseen pulzetas de potencia única - en el género humano que les permite tocar cuerdas de gran - longitud sin cansarse.

2) Reducción del número de grupos de sikus usados. Los pusamorenos utilizan como máximo sólo tres grupos de sikus, como varasos. Dan preferencia al tamaño mediano - que, generalmente, es el predominante en el conjunto; llegando incluso a ser el único tamaño empleado. La preferencia de utilizar un sólo tamaño de sikus se ha acentuado en estos últimos años, sobre todo, en los conjuntos urbanos. Y de este modo los conjuntos de pusamorenos han -

perdido en colorido y riqueza armónica.

3) Reducción del número de bombos. Los conjuntos de pusamoreños utilizan un único bombo, generalmente de mayores dimensiones que los bombos de los sikuris y de construcción más sofisticada. En estos últimos tiempos emplean instrumentos pertenecientes a bandas de instrumentos de viento metálicos de fabricación foránea.

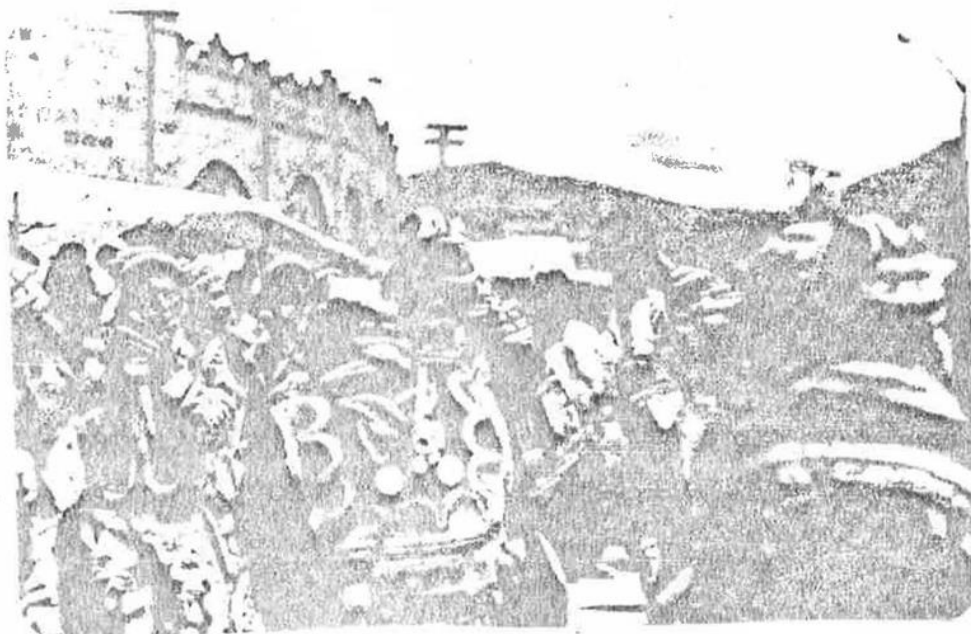
4) Inclusión de otros instrumentos de percusión. Los pusamoreños utilizan además del bombo, un redoblante o tarola, generalmente, de fabricación extranjera. Utilizan también platillos de bronce y en algunos casos, un triángulo.

5) Adopción de una vestimenta de gala. Los conjuntos de pusamoreños en algunas oportunidades, adoptan una vestimenta lujosa, sobre todo, en las capitales de provincia de la zona aymara sur y en la ciudad de Puno. Los trajes en mención son de origen boliviano.

6) Inclusión de un cuerpo coreográfico. En algunos conjuntos de la ciudad de Puno y en los pueblos fronterizos de la zona aymara sur, los pusamoreños incluyen un cuerpo de danzantes o "moreños", también de origen boliviano. Esta versión coreográfica de los pusamoreños, se le conoce en Puno con el nombre de "Diablada Puneña" o "Sikuri Puneña". La coreografía incluye a los propios músicos, quienes danzan al son de los sikus que integran.

Los pusamoreños se han desarrollado y diversificado en las diferentes zonas del altiplano peruano; si bien existen mayoritariamente en la zona mixta y zona aymara sur, existen también algunos conjuntos en la zona quechua y zona aymara norte.

Con el auge de la segunda generación de campesinos radicados en los pueblos y ciudades, los pusamoreños crecieron mientras los sikuris se extinguían. Este fenómeno ocurrió principalmente en las décadas del 20 al 60 del presente siglo, en la zona aymara sur, sobre todo, en los pueblos fronterizos de mayor intercambio comercial con la



PUSAMORENOS EN LA CIUDAD DE PUNO

vecina República de Bolivia como son Desaguadero, Yunguyo, Pomata, Juli. Posteriormente, a partir de la década del 60 la influencia boliviana orientada hacia las danzas mestizas acompañadas con bandas metálicas, conlleva esta vez a la extinción de los pusamoreños.

En Juli, los primitivos sikuris estimularon a la formación de conjuntos de pusamoreños entre los mestizos e indígenas de la ciudad en las primeras décadas del presente siglo. Estos pusamoreños, junto a los surgidos también en los pueblos de Santa Rosa y Pisacoma, mantienen hasta el presente su estilo característico; el mismo que es diferente al de los pusamoreños de los pueblos cercanos a la frontera boliviana como Pomata y Yunguyo, y diferente también al de los pusamoreños de los pueblos cercanos a la ciudad de Puno que tienen influencia de las zonas mixta y quechua. De modo que, los pusamoreños de Juli son los más genuinos representantes de la zona aymara sur del departamento de Puno.

Dentro de esta zona aymara sur existen también pueblos del altiplano que están dentro de los límites de los actuales departamentos de Moquegua y Tacna, en los cuales existen un número importante de conjuntos de Pusamoreños, los cuales debido a su mayor aislamiento (ver ubicación geográfica en los mapas proporcionados) y distancia de los centros de folklore mestizo boliviano, están menos influenciados por estos centros.

Esta influencia boliviana en la ciudad de Puno data de fines del siglo XIX. Según nos refiere el poeta puneño Inocencio Mamani, existía una indumentaria de origen boliviano que llevaba puesto un personaje llamado "el danzante"; quién aparecía en las festividades de la Virgen de la Candelaria en el barrio situado al oeste de Puno, el Barrio Mañazo. El mencionado personaje era mascota de los "sintakanas" (danza campesina) del lugar y el eje de la fiesta en que hombres y mujeres engalanados con sus mejores trajes, adornados con flores y provistos del "jaka-

llachi" (vegetas resacas de buyes con los que jugaban - "a los golpes"), festejaban con pompa a la Patrona de la ciudad. El "danzante", don Manuel Coyla Parillo de Cepachica, llevaba una casaca dorada y plateada, un pantalón al estilo español, botas con cascabeles y una careta de viejo sonriente que, indudablemente, correspondía a las caretas bolivianas de las comparsas de pusa-morenos que más tarde llegaron y proliferaron en la ciudad.

Los pusa-morenos en la ciudad de Puno .- En la última década del siglo pasado, aproximadamente en el año 1894, fecha no confirmada, pues existen contradicciones en la informaciones, los tripulantes del barco a vapor "Yarevi" trajeron de Sikasika, pueblo de Bolivia situado al sur de La Paz entre esta ciudad y Oruro, el primer juego de sikus con sus correspondiente trajes de luces, y ellos mismos constituyeron la primera "tropa" de pusa-morenos de la ciudad que denominaron "Tropa de Marineros del Lago Titicaca". Dicho conjunto tuvo como guías e iniciadores a don Rufino Beltrán, Juan Agramonte, José Ramírez y Francisco Quipe. Son memorables sus ensayos en el Arco Deustua de la ciudad.

El Barrio Mañazo, emulando a los marineros, decidió transformar su conjunto de "Sintakanas" en "tropas" de pusa-morenos; la misma que con el tiempo se convirtió en el baluarte de esta manifestación musical en la ciudad. Los organizadores fueron Fernando Mamani y José Colque, y los primeros guías, Melchor Mamani, César Calaquizo, Eusebio Mamani y Félix Flores. Esta nueva tropa de Pusa-morenos se presentó en la fiesta de la Virgen de la Candelaria inmediata al advenimiento de la "Tropa de Marineros del Lago Titicaca", con trajes muy lujosos traídos de Bolivia, al igual que los marineros.

Es memorable, según manifiesta Inocencio Mamani, la víspera de la fiesta de ese año; el gran "Huayra Leva" - don Francisco Béjar ataviado de un poncho de vicuña y montado en brioso caballo blanco llevando la bandera peruana

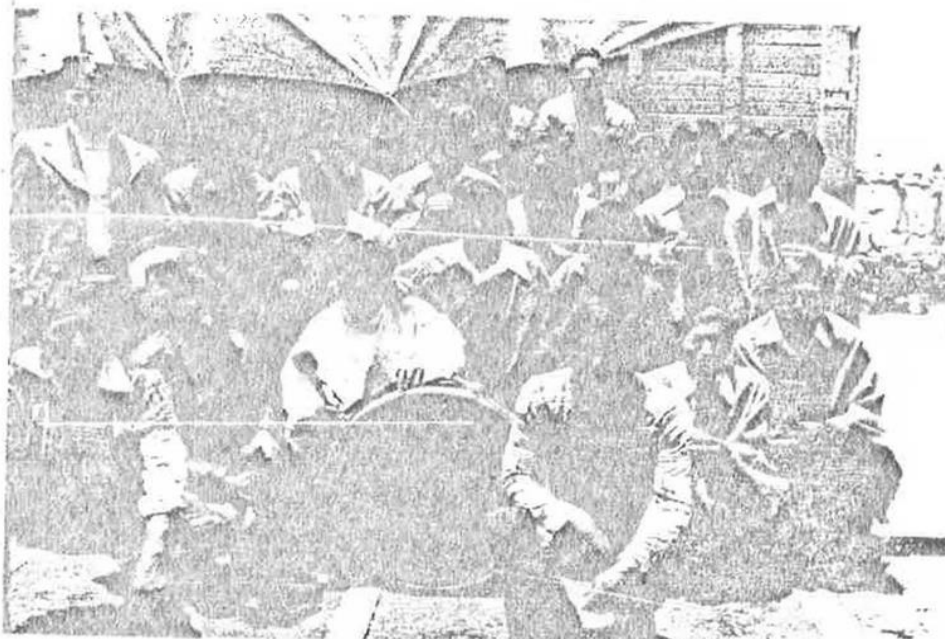
marchaba delante de los conjuntos nativos de las parcialidades y distritos, entre los que, naturalmente, destacaban los pusamoreños marineros y del Barrio Mañazo. Luego, indígenas a caballo (excepto los del pueblo de Ichu que iban a pie) y los "Kahperos" llevando el "kahpo" (leña para las fogatas) para la "luminaria" en la noche en el parque Pino, y luego la fiesta por calles y plazas, en la que además de los "sintakanas", "puli puli" y otras danzas indígenas, participaron los novatimos pusamoreños.

Este cuadro también nos da idea de lo que era la fiesta de La Candelaria en aquellos tiempos, una fiesta decididamente indígena y campesina.

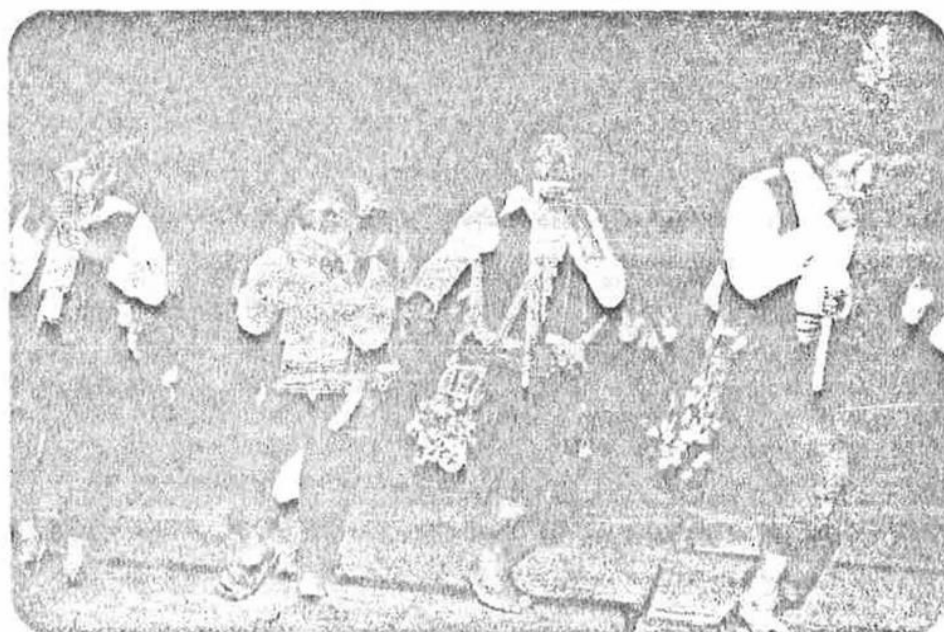
Posteriormente, los trabajadoras de Chaka en el Manto, lugar ubicado al sur de la ciudad, organizaron una tropa de pusamoreños y durante años fueron rivales de los pusamoreños de Mañazo. Incluso, en los "cacharparías", azules tropas se encontraban en la esquina de los jirones Deza y Lima, y a menudo se sucedían violentas greacas que sólo acababan con la intervención policial. Los chekas desaparecieron a los pocos años.

Existieron también, según algunas versiones, los pusamoreños de Huaraya, constituidos por humildes trabajadores del tonelaje del puerto; quienes, tal vez, se constituyeron incluso antes que los marineros y eran oriundos de un lugar alledaño de Puno conocido como la huerta Huaraya.

En esos tiempos, a comienzos de siglo, Pedro Triastán en 1909 organizó el conjunto de Pusamoreños "Arco Blanco", quienes realizaban sus ensayos en los canchones de la quinta cuadra del jirón Lambayeque, causando asombro a los caminantes provenientes de los distritos de Tiquillaca, Vilque y Mañazo. Raymundo González, Patricio Oliveros, son algunos nombres de pusamoreños que se recuerdan. El conjunto "Arco Blanco" utilizaba vestimentas de motivo español, traídas por su fundador desde el pueblo boliviano de Copacabana.



CONJUNTO "ZAMPONAS JUVENIL HUANOARA" DE
THRATA - TACNA



PUSAMORENOS DE CHUCUITO

En los años 20, surge el conjunto "Juventud Obrera", a iniciativa de don Santiago Céspedes Monroe y Sebastián Mestas, quienes utilizaron una indumentaria típica de los "chutas".

En 1925, según versiones, los llamados "pampeños" se retiran; y luego en 1928, el grupo se parte en dos violentamente en el escenario del Arco Devotus, donde las partes intercambian pedradas. Por un lado quedaron los "panachos" (panaderos), quienes capitaneados por Eduardo Vilca Churata, conformaron el conjunto "Juventud Panificadores". Y por otro lado, los artesanos, obreros y comerciantes minoristas del mercado que siguieron conformando el conjunto "Juventud Obrera".

En 1928, algunos pusamoreños del conjunto Mañazo participaron en el drama quechua en cuatro actos, "Tucupac Munachcan" ("El deshecho de todos") del entonces joven autor don Inocencio Mamani, drama que el pensador Marxista José Carlos Mariátegui, calificó como el primero creado y escrito en el idioma quechua. El drama fue llevado a escena por la sociedad intelectual "Orkopata".

Los grupos de pusamoreños que se establecieron en Puno desde comienzos de siglo llegaron a ser la expresión más auténtica de las clases dominadas de la ciudad. En la actualidad son tres los conjuntos de pusamoreños que aún subsisten de aquellos tiempos y constituyen los baluartes de estas manifestaciones artísticas en Puno, a saber: el conjunto "Juventud Obrera", el conjunto "Juventud Panificadores" y el conjunto "Juventud Mañazo".

Además en la actualidad, existen, como mencionamos anteriormente innumerables conjuntos de pusamoreños en los diversos pueblos de la zona aymara sur, entre los cuales destacan los siguientes:

En Juli el conjunto "Alberos 8 de Diciembre" (fundado en 1932); el conjunto "Juventud Juli" del barrio Centenario, conocido también como "Los Onofres"; el conjunto -

En los años 20, surge el conjunto "Juventud Obrera", a iniciativa de don Santiago Céspedes Monroe y Sebastián Mastas, quienes utilizaron una indumentaria típica de los "chutas".

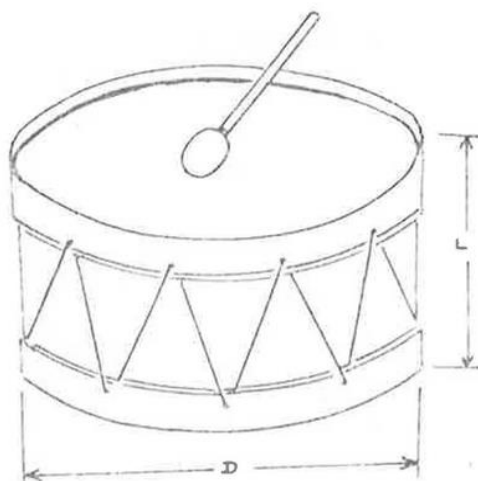
En 1925, según versiones, los llamados "pampeños" se retiran; y luego en 1928, el grupo se parte en dos violentamente en el escenario del Arco Devotus, donde las partes intercambian pedradas. Por un lado quedaron los "panachos" (panaderos), quienes capitaneados por Eduardo Vilca Churata, conformaron el conjunto "Juventud Panificadores". Y por otro lado, los artesanos, obreros y comerciantes minoristas del mercado que siguieron conformando el conjunto "Juventud Obrera".

En 1928, algunos pusamoreños del conjunto Mañazo participaron en el drama quechua en cuatro actos, "Tucupac Munashcan" ("El deseado de todos") del entonces joven autor don Inocencio Mamani, drama que el pensador Marxista José Carlos Mariátegui, calificó como el primero creado y escrito en el idioma quechua. El drama fue llevado a escena por la sociedad intelectual "Orkopata".

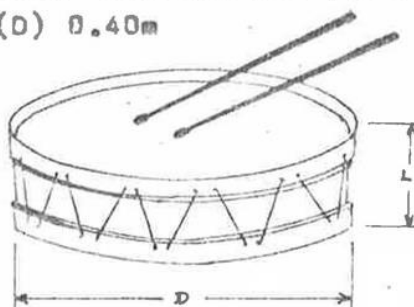
Los grupos de pusamoreños que se establecieron en Puno desde comienzos de siglo llegaron a ser la expresión más auténtica de las clases dominadas de la ciudad. En la actualidad son tres los conjuntos de pusamoreños que aún subsisten de aquellos tiempos y constituyen los baluartes de estas manifestaciones artísticas en Puno, a saber: el conjunto "Juventud Obrera", el conjunto "Juventud Panificadores" y el conjunto "Juventud Mañazo".

Además en la actualidad, existen, como mencionamos anteriormente innumerables conjuntos de pusamoreños en los diversos pueblos de la zona aymara sur, entre los cuales destacan los siguientes:

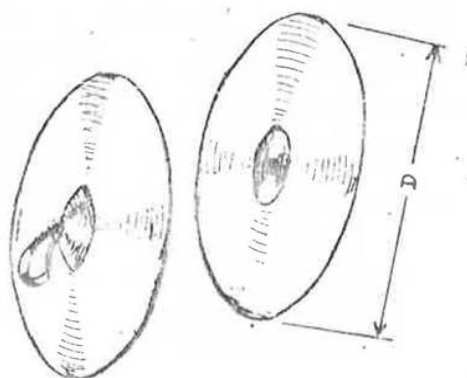
En Juli el conjunto "Alberos 8 de Diciembre" (fundado en 1932); el conjunto "Juventud Juli" del barrio Centenario, conocido también como "Los Onofres"; el conjunto -



Tarola o Redoblante, construido de los mismos materiales que el bombo. En la actualidad es generalmente de banda militar, importado. Dimensiones promedio: largo (L) 0.15m., diámetro (D) 0.40m



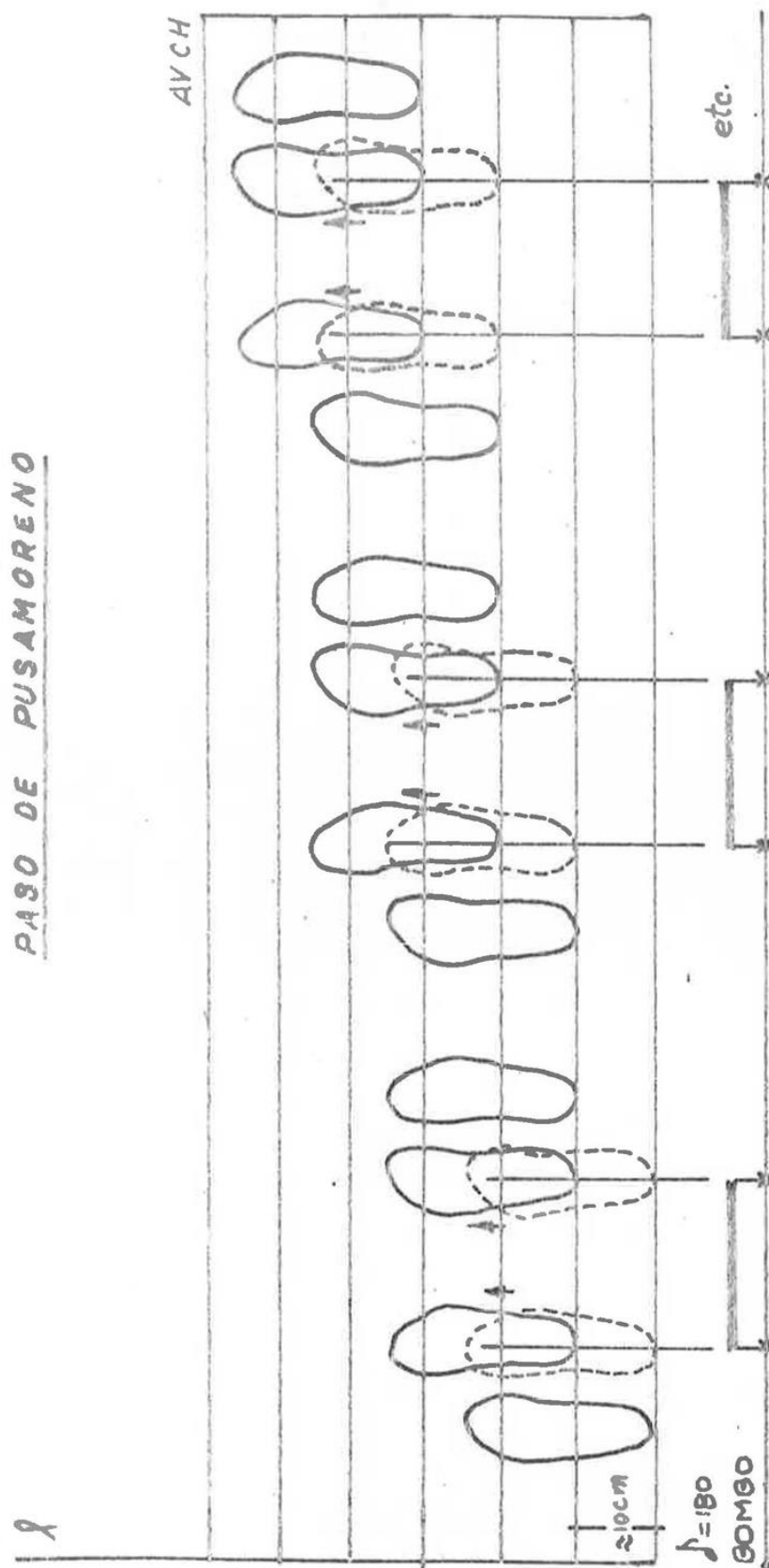
Platillos, de bronce de regulares dimensiones, de un diámetro de alrededor de 0.40m.



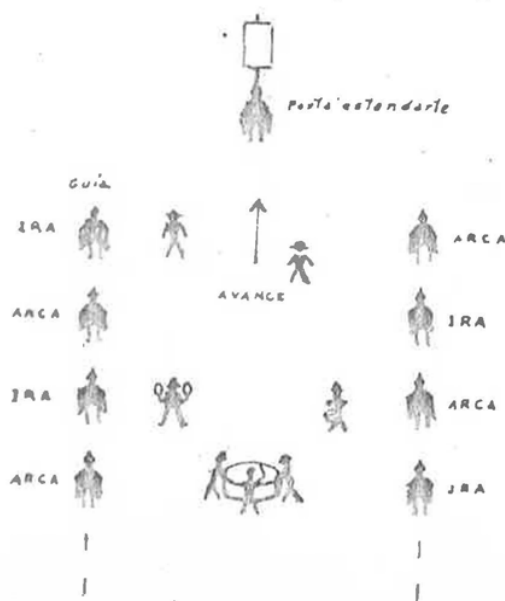
Algunos conjuntos de pusamoreños utilizan también otros instrumentos de percusión como el triángulo. El "gufo" de la "tropa" utiliza un pito de policía para ordenar las marchas y evoluciones del conjunto músico-coreográfico.

Al igual que los sikuris, el número de integrantes y distribución de los instrumentos no es fijo, varía según el conjunto y también, con el tiempo; en cada año u oportunidad, generalmente se renuevan los sikus, aunque mantienen o procuran mantener la misma cantidad y afinación ("número") de los instrumentos empleados. No obstante, el número básico de una "tropa" es de doce componentes; algunos conjuntos duplican o triplican este número, y pueden llegar a tener varias docenas de músicos, de los cuales, generalmente, dos o cuatro tocan las zapoñas bajo y dos, las agudas. Otros conjuntos, los más, no emplean bajos ni agudos. En cada conjunto existe siempre sólo un bombo, el cual es sujetado por dos personas, mientras una tercera lo percute con un mazo. La tarole, platillos y triángulo son tocadas generalmente por adolescentes o niños.

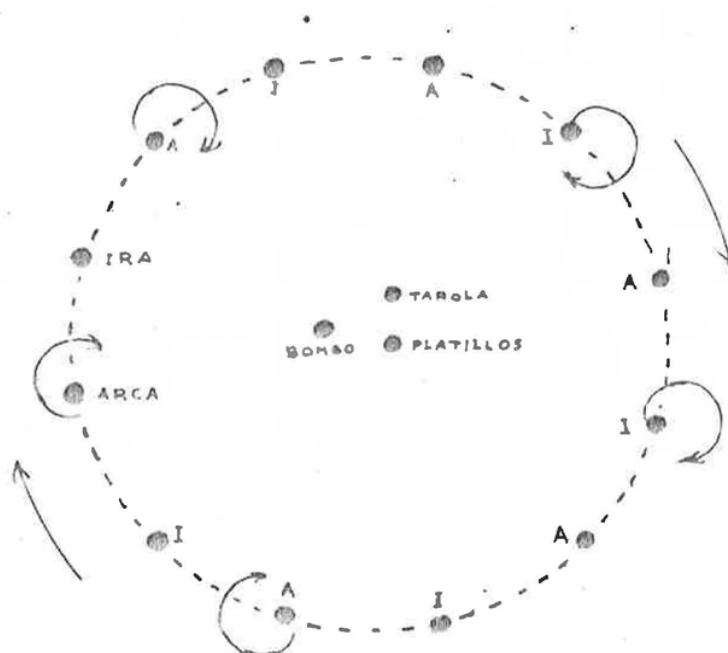
Coreografía .- Los pusamoreños al tocar sus sikus bipolares danzan con un paso arrastrado característico (paso a tarre) al ritmo del bombo, muy marcado; a veces, levantan los pies doblando las rodillas. Siempre al compás se agachan y se estiran para facilitar la respiración y dar expresión a la música. Al avanzar, de vez en cuando, giran a la derecha o a la izquierda. Los diagramas siguientes ilustran el paso de los pusamoreños, el cual como se aprecia, consiste en arrastrar uno a uno los pies a razón de un paso por cada golpe de percusión.

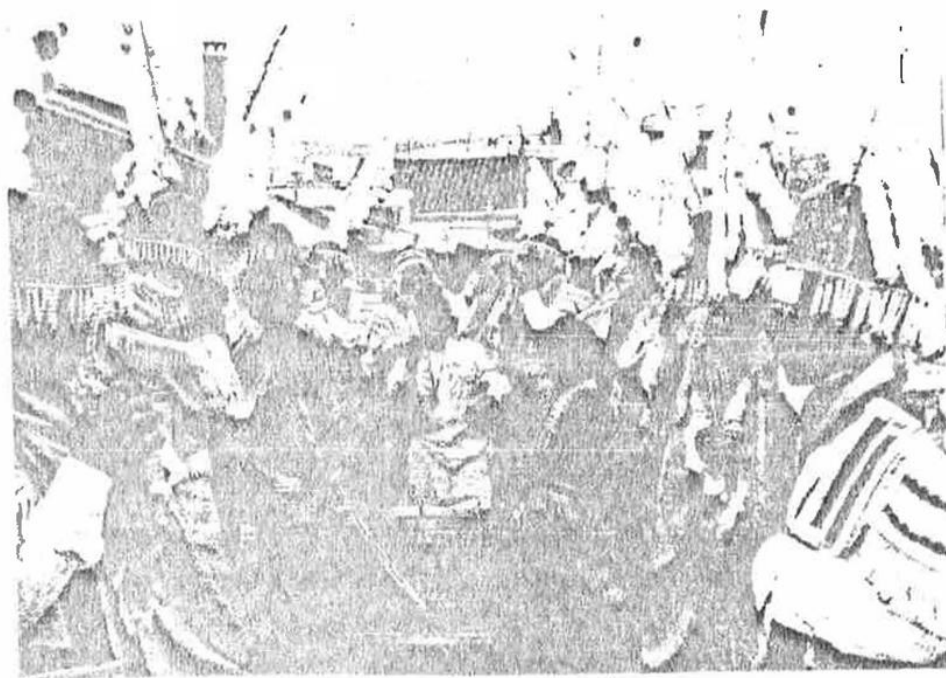
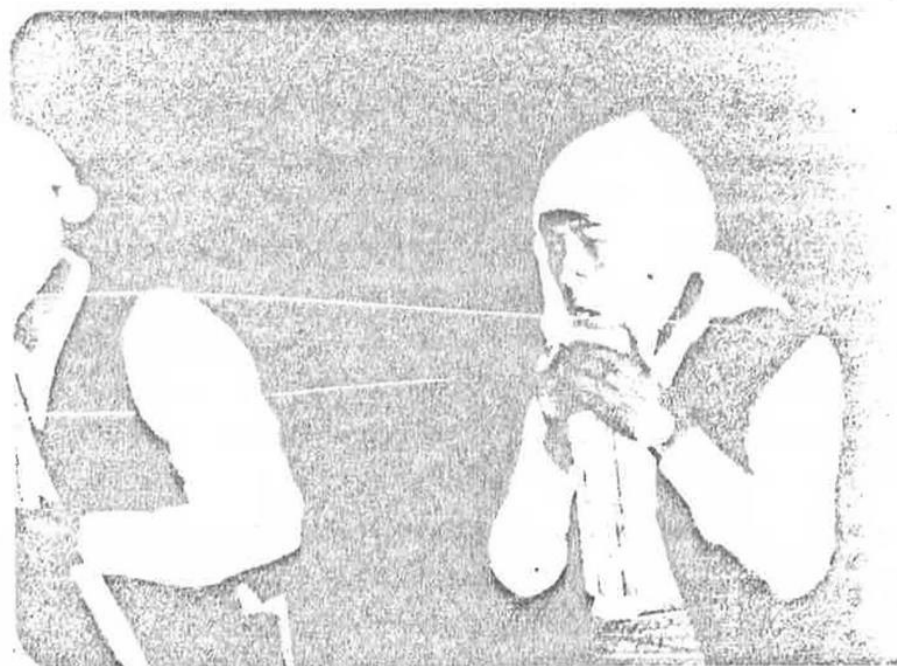


Los puseamoreños se desplazan por las calles en fila de dos como se muestra en el diagrama siguiente:



Después de recorrer tramos más o menos largos o al llegar a una esquina o plaza, el conjunto forma un círculo y los músicos dan vueltas a la derecha y a la izquierda, y también, sobre sí mismos, comandados por el guía del conjunto que toca un pito de policía para impartir las ordenes, como se aprecia en el diagrama:





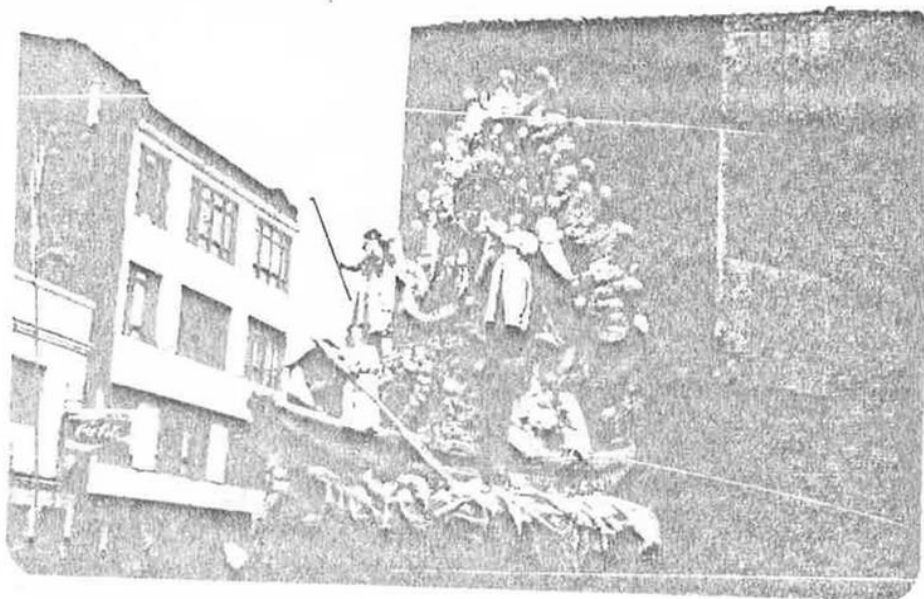
POSAMURENOS DE
MAÑABO

Después de varias vueltas se detienen y con cara al centro del círculo, tocan una o dos veces la pieza musical interpretada con un aire mayor a manera de fuga, hasta finalizar. Los percusionistas quedan dentro del círculo, (lo mismo que los danzantes "morenos" cuando existen). Luego de un descanso más o menos prolongado en el que se reponen fuerzas, reinician la danza con un llamado de bombo característico. Tocan primero una introducción característica de movimiento lento; el grupo gira en el círculo ya formado al son de la pieza musical elegida hasta que el gufa da la orden de proseguir la marcha.

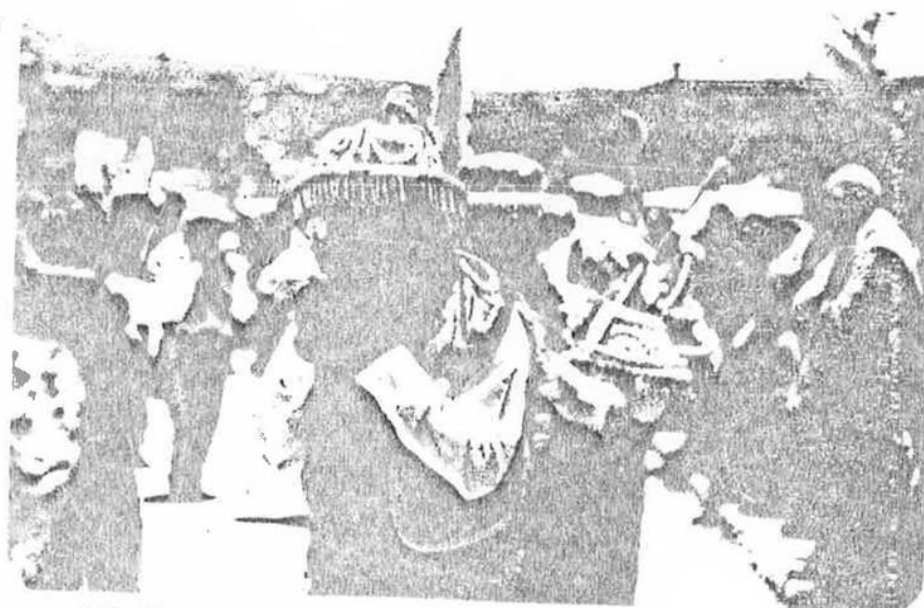
Como mencionamos anteriormente, algunos conjuntos de pusamorenos cuentan además con un cuerpo coreográfico extra ("morenos") que danza al son de los sikus y tiene una indumentaria con los más diversos motivos. El conjunto así formado es conocido con el nombre de "sikuri puneña" o "diablada puneña", y en el cual destacan las siguientes figuras danzantes: "el diablo rey", los diablos menores, "la china diabla", "el león", "el viejito", "el negro jetón", "el oso", "el spache", "el murciélago", "la jirafa", "el ángel", etc. La coreografía e indumentaria de estos "morenos" danzantes es muy diversa y escapa de los límites de la presente obra.

Vestimenta .- Normalmente los pusamorenos usan como vestimenta el traje cotidiano del indígena o mestizo; a veces, uniformizan el conjunto con un mismo tipo o color de algunas prendas de vestir (el "chullo" y/o el "poncho"). Sin embargo, como ya adelantamos, muchos conjuntos de pusamorenos de la zona ayмара sur y de la zona mixta, poseen una vestimenta de gala que utilizan sólo en contadas ocasiones, generalmente, en la fiesta principal del pueblo. Esta vestimenta es, inequívocamente, de influencia boliviana.

Los tocadores del siku llevan una casaca de luces sin mangas, a manera de los toreros; incluso, en años anteriores llevaban la montara y demás prendas del traje de

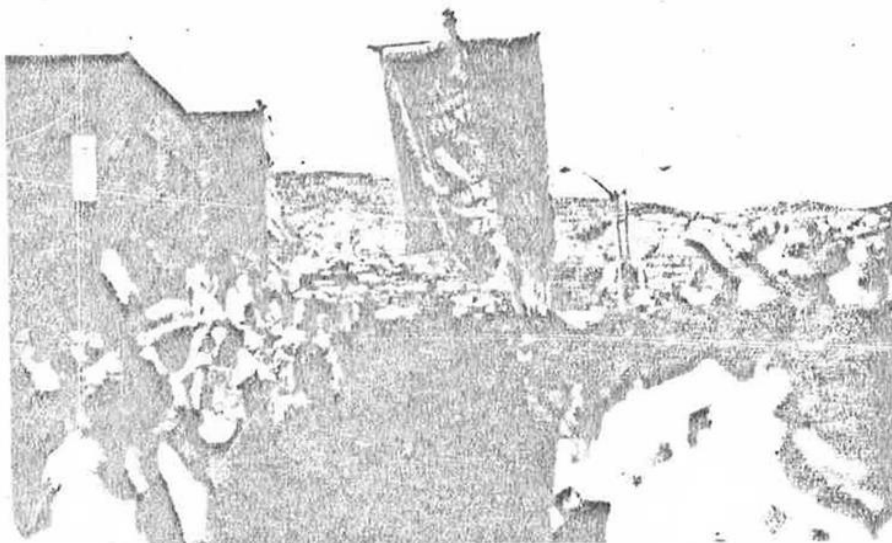


VIRGEN DE LA CANDELARIA DE PUNO



CONJUNTO ALTIPLANO DE PUNO

luces del torero español. Usan también camisa blanca, - pantalón bombacho de terciopelo o seda de diversos colo-- res. En la cabeza llevan un sombrero, especie de tongo - blanco o de otro color orlado de pedrerías con una pluma gigante artificial de aproximadamente 60cm. Pero esta - vestimenta de los músicos no ha sido única; en décadas pa- sadas hubieron indumentarias con los más diversos motivos: incas, árabes, españoles, toreros, etc., sobre todo, en - los pueblos fronterizos de Juli y Yunguyo. El tocador - del bombo y los que lo sujetan, además de los otros percuy sionistas, casi siempre visten con su traje cotidiano.



ESTUDIO DE LA ORQUESTA DE SIKUS BIPOLARES DE LOS PUSAMORENOS

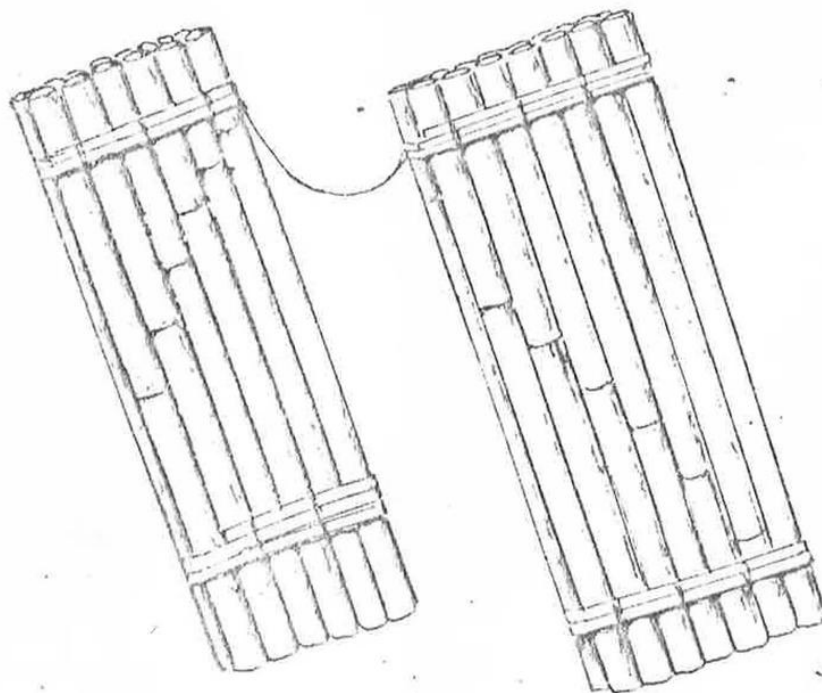
Clasificación de la flauta de pan de pusamoreno

Según el árbol organológico general detallado anteriormente, la flauta de pan de pusamoreno resulta ser una flauta sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, cerrada, en forma de balsa, sin bisel, en escalera, con o sin resonadores cerrados en su extremo distal, forma clásica o con aditamentos de sujeción, tubos principales dispuestos en una fila, técnica del diálogo musical, uso colectivo.

Nombres

A la flauta de pan de pusamoreno se le conoce con los nombres de siku o zampoña, como a las demás flautas de pan altiplánicas. También recibe el nombre de PHUSA o FUSA.

Descripción



Las zampoñas integrantes del siku bipolar de pusamorenano están conformadas por una hilera de tubos principales acompañados muy a menudo por una hilera de tubos secundarios cerrados en su extremo distal; los pusamorenos no utilizan sikus con tubos secundarios abiertos en ambos extremos. Los tubos están sujetos por una o dos tiras delgadas de la misma caña que envuelve a éstos y por un hilo trenzado entre los tubos y las tiras.

Hilera Principal .- Está formada por tubos de diferente longitud y diámetro sin bisel en la embocadura, dispuesto en sucesión de mayor a menor en un solo plano. El extremo inferior de los tubos está cerrado por el nudo natural de las cañas. Cada tubo al ser soplado da un sonido diferente de acuerdo a las leyes acústicas que rigen.

Hilera Secundaria .- Está constituida por la misma cantidad de tubos que la hilera principal. Sus largos tienen la mitad de la longitud de los tubos correspondientes de la hilera principal. La hilera secundaria da sonidos cuya fundamental resulta ser la octava alta de los sonidos emitidos por los tubos principales.

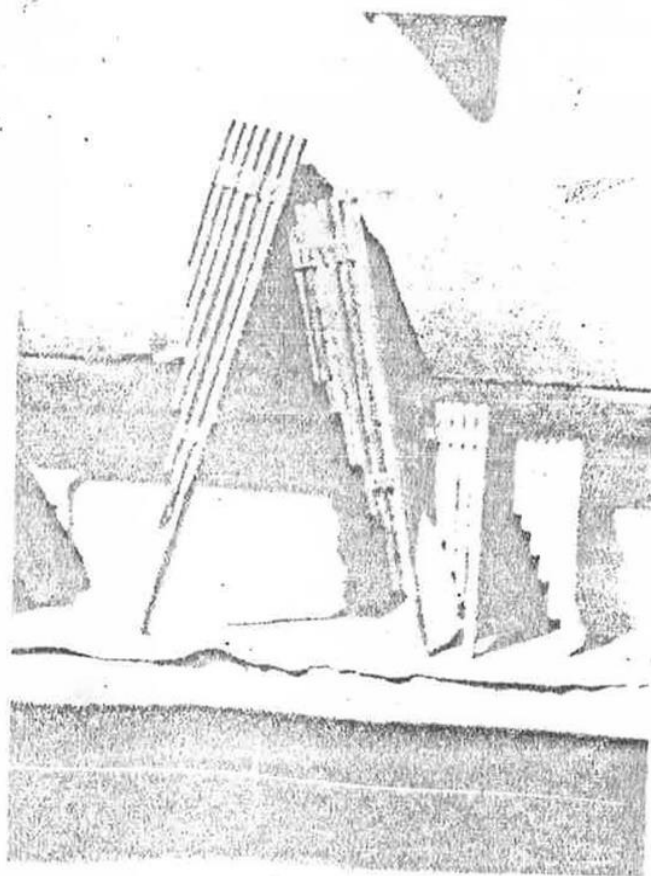
Los sikus de los pusamorenos son, pues, similares a los de los sikuris, salva que utilizan con mayor frecuencia tubos secundarios cerrados en su extremo distal. También muy a menudo, emplean el llamado "tabla siku" o siku "rectangular". Los pusamorenos usan sikus con mayor número de tubos que los clásicos de seis y siete; pero en cambio, prescindan de los varios grupos que tienen los sikus de los sikuris, como veremos.

Número de Tubos: Zampoña ira: 6 tubos principales
6 tubos secundarios.
Zampoña arca: 7 tubos principales
7 tubos secundarios.

Existen también sikus bipolares de pusamorenano que, aunque no están muy difundidos, constan de una zampoña ira de once tubos principales y once tubos secundarios, y una zampoña arca de doce tubos principales y doce tubos -

secundarios.

Material empleado .- Son construídos de la misma caña ("chuki") con que se construyen los sikus de los sikuris; se prefieren las cañas delgadas. Existen también sikus construídos de latón como los que se muestran en las fotos que siguen.



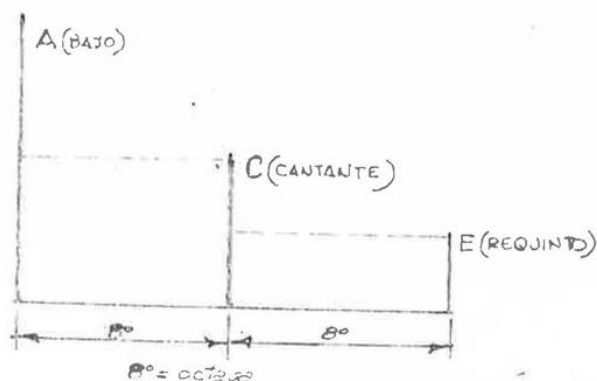
CONJUNTO DE SIKUS BIPOLARES
CONSTRUIDOS DE LATA

Grupos de Sikus

Los pusamoreños utilizan algunos de los tres grupos del primer sub conjunto (grupos A, C y E) de los sikus de los sikuris aymaras. No usan los grupos pertenecientes al segundo sub conjunto. Los grupos A, C y E que emplean se las conoce por diferentes nombres, de los cuales los más empleados son: BAJO o BASTON para el grupo A; CANTANTE, CHAUPI o MALTONA para el grupo C; y ÑAÑO, CHILI o REQUINTO para el grupo D. De estos tres grupos, los más numerosos son los sikus bipolares correspondientes al grupo C; incluso, en la actualidad hay la tendencia de utilizar únicamente éstos. Los grupos A y E, cuando existen, son sólo en número de uno o dos sikus bipolares, no más.

Relaciones y Proporciones.— Los tres grupos constituyentes están afinados en octavas sucesivas, siendo los sikus del grupo A (bajo) los más graves del conjunto. Luego, por las leyes acústicas de los tubos resonantes estudiadas anteriormente, tenemos las siguientes relaciones entre las longitudes de los tubos de los sikus pertenecientes a los tres grupos: $C = 1/2A$; $E = 1/2C = 1/4A$.

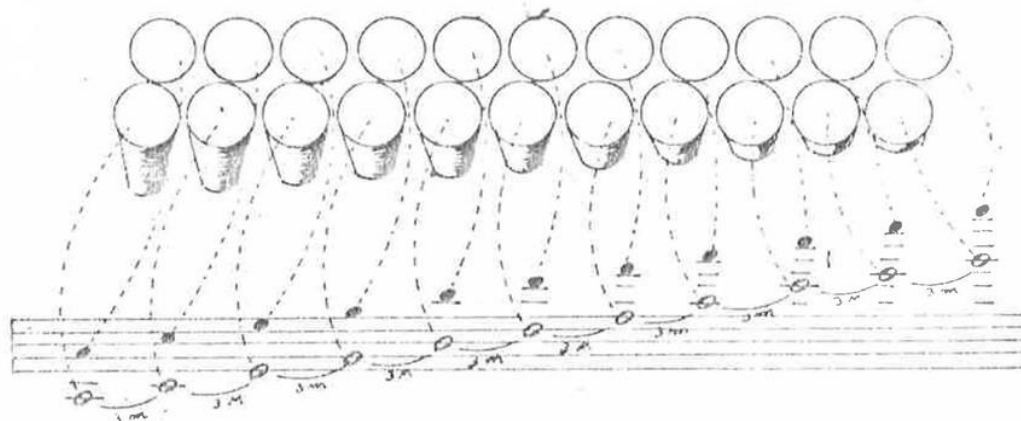
El siguiente diagrama nos indica las relaciones interválicas que existen entre los sonidos correspondientes emitidos por los sikus de los diferentes grupos que, como vimos están a distancias de octavas; y las proporciones de las longitudes de los tubos de los tres grupos que constituyen el conjunto de pusamoreños.



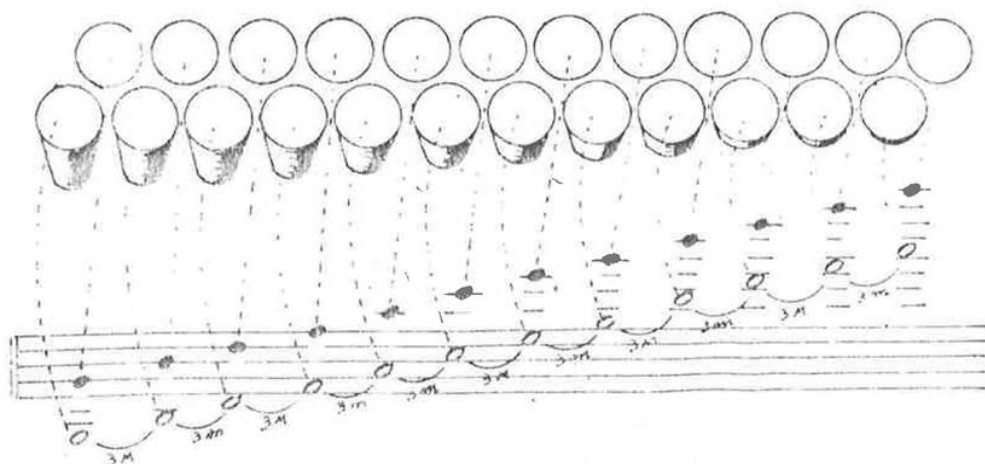
El siku bipolar de pusamoreno

El siku bipolar de pusamoreno compuesto por una zampoña ira de seis tubos y una zampoña arca de siete tubos, es el mismo siku bipolar heptafónico diatónico de seis y siete tubos de sikuri tratado en el capítulo anterior. De modo que en este capítulo sólo estudiaremos la conformación del siku bipolar de pusamoreno compuesto por una zampoña ira de once tubos y una zampoña arca de doce tubos.

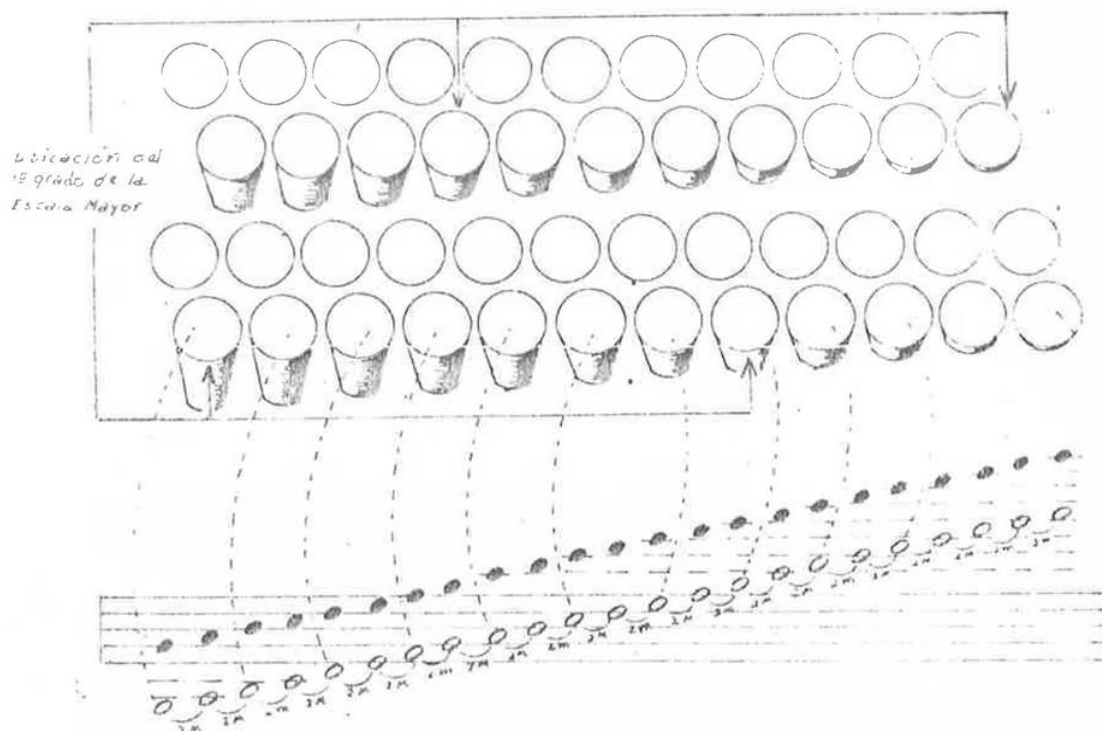
Configuración de la zampoña ira de pusamoreno de once tubos, parte del siku bipolar heptafónico diatónico .- El siguiente diagrama muestra la distribución interválica de la zampoña ira de once tubos:



Configuración de la zampoña arca de pusamoreno de doce tubos, parte del siku bipolar heptafónico diatónico .- El diagrama siguiente muestra la distribución interválica de la zampoña arca de doce tubos que actúa mancomunadamente con la zampoña ira de once tubos:

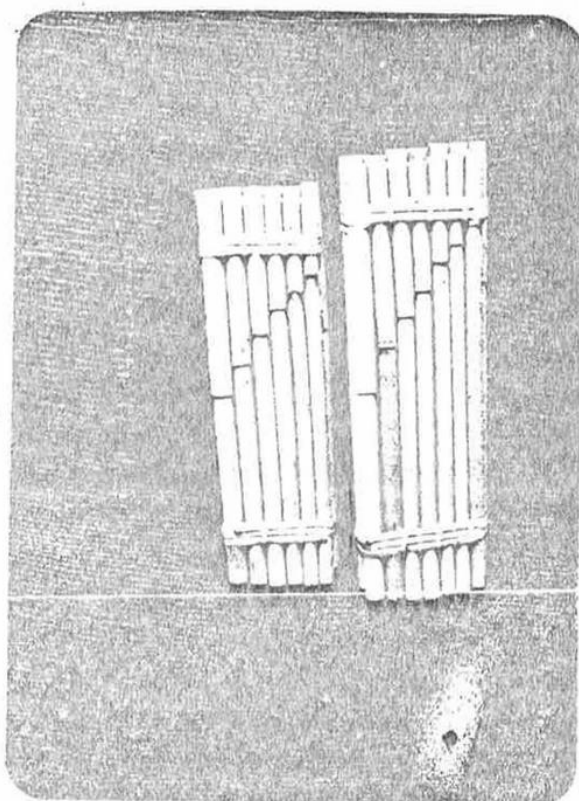


De modo que la configuración del siku bipolar de pussamoreno compuesto por la zampoña ira de once tubos y la zampoña arca de doce tubos, es la siguiente:

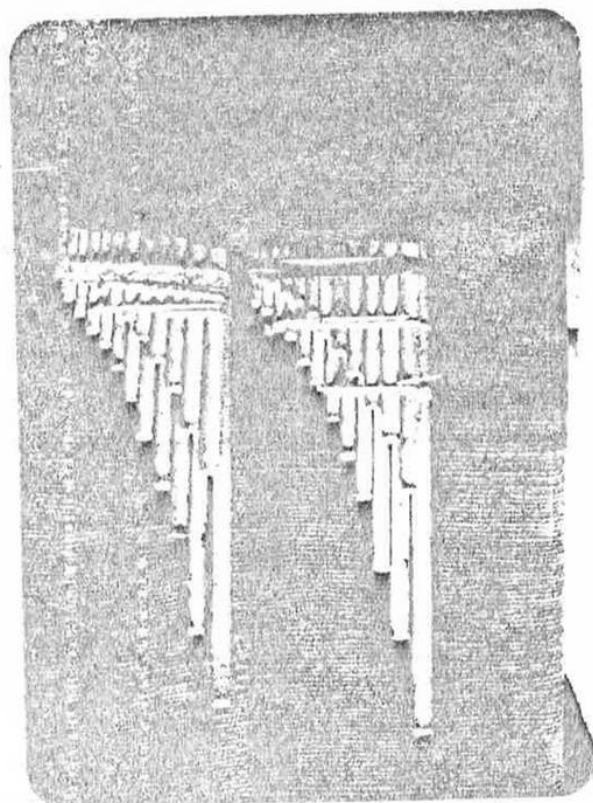


Escala .- Como se aprecia en el diagrama anterior, la escala de este siku bipolar es sólo una extensión de la escala diatónica del siku bipolar de seis y siete tubos. Al parecer, el objeto de la confección de este siku de once y doce tubos, es el de cubrir en un solo instrumento los registros de los tres grupos usados por los pussamorenos.

Ubicación de la escala diatónica en el siku bipolar de pussamoreno de once y doce tubos .- La escala diatónica está dispuesta en el siku bipolar de pussamoreno de once y doce tubos de modo que en el primer grado de la escala mayor está ubicado en el cuarto y undécimo tubo de la zampoña ira, y en el primer y octavo tubo de la zampoña arca (tubos numerados del tubo mayor al menor). Ubicación que determina una distribución interválica de los sonidos que emiten los tubos del modo siguiente; para la zampoña ira: 3m-3M-3m-3M-3m-3M-3m-3M-3m; y para la



TABLASIKU DE PUSA
MORENO COMPUESTO
DE ZAMPONA IRA DE
6 TUBOS Y ZAMPONA
ARCA DE 7 TUBOS



SIKU BIPOLAR DE
PUSAMORENO COM/
PUESTO DE ZAM-
PONA IRA DE 11
TUBOS Y ZAMPONA
ARCA DE 12 TUBOS

zampoña arca: 3M-3m-3M-3m-3m-3M-3m-3M-3m-3M-3m.

Afinación

Los pusamoreños, del mismo modo que los sikuris ayma-
raa, identifican las escalas diatónicas en que están afin-
nados los sikus y sus correspondientes tamaños, mediante
un número que corresponde a la longitud externa aproxima-
da en centímetros del tubo mayor de la zampoña arca del -
grupo C.

Como se indica en el diagrama siguiente, los pusamo-
reños utilizan, generalmente, sikus Nos. 32-33, 30-31, 29,
27-28, 26, 24-25 que corresponden a las escalas mayores -
de FA, SOLb, SOL, Lab, LA, Sib, respectivamente, escalas
sustentatorias de las escalas diatónicas estocásticas de
pusamoreño. A estos "números" de sikus, los pusamoreños
de algunos pueblos de la zona ayмара sur los denominan -
también, respectivamente: primera - primera, primera -
primera, primera, primera - segunda, segunda, tercera.
En la actualidad la gran mayoría de conjuntos han adopta-
do sikus Nos. 25 y 32.

No.	Longitud tubo ma- yor, zampoña arca Grupo C	Nombres dados a la afinación	Escala
32-33	32.26	primera-primera	FaM
30-31	30.42	primera-primera	SolbM
29	28.68	primera	SolM
27-28	27.05	primera-segunda	LabM
26	25.50	segunda	LaM
24-25	24.04	tercera	SibM

El cuadro siguiente proporciona las afinaciones de -
los sikus, número de grupos y cantidad de sikus bipolares
utilizados por algunos conjuntos de pusamoreños:

Conjuntos	No.	Grupos	Cant. sikus bipolares
Zampoñada Juventud 3 de Mayo Cajamarcales - Incahuayo, Chucuito	30-31	A C	2 8
Conjunto Juventud Obrera de Puno	29	A C	1 variable, 10, 12
Conjunto Mañazo de Puno	29	A C E	2 (estos últimos a los no han sido utilizados) variable, 12 ó más 1 (estos últimos a los no han sido utilizados)
Conjunto Juventud Productoras de Puno	30-31	A C E	2 Variable, 10, 12 2
Conjunto Albarca 8 - de Diciembre	30-31 primera-primera	A C E	2 Variable, 12, 16 1
Conjunto Orkopata de Puno	30-31	C	Variable
Conjunto Huanuara de Tacna	29	A C	1 Variable

Tesituras

En el diagrama F se indica los registros de los tres grupos de sikus pertenecientes a un conjunto de sikus No. 29 de seis y siete tubos, y el registro del siku No. 29 de once y doce tubos.

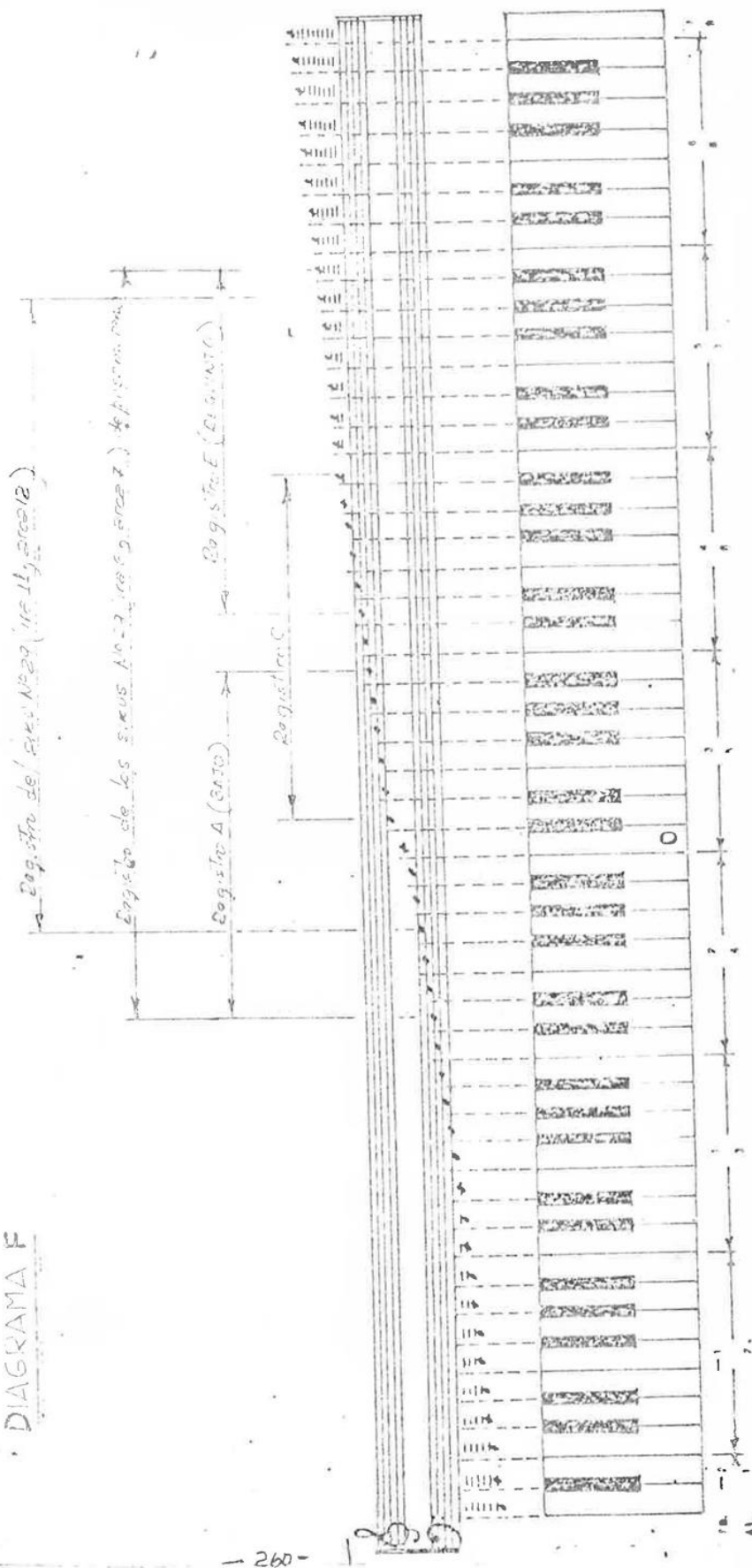
En el diagrama G se indica los registros de los diferentes "números" de sikus de pusamoreños cuando el conjunto utiliza tres grupos o sólo el grupo C.

Los registros correspondientes a los sikus No. 29 son los siguientes: para el grupo A del RE_2 al SI_3 ; para el grupo C, del RE_3 al SI_4 ; y para el grupo E, del RE_4 al SI_5 . En general, el registro de los sikus de los pusamoreños abarca un ancho posible de tesitura del DO_2 al RE_6 cuando constan de los tres grupos; pero cuando solo utilizan el grupo C, abarca únicamente un ancho del DO_3 al RE_5 .

Dimensiones de los sikus

Ver dimensiones de los sikus de sikuri en el capítulo anterior.

DIAGRAMA F



CAPITULO XIII

CARACTERISTICAS DEL GENERO SIKURI Y RECOPIACION

Los conjuntos de sikuris y pusamorenos crean e interpretan una música sincopada y tenazmente afirmativa, la misma que, indudablemente, pertenece o está comprendida dentro del género huayño altiplánico. La modalidad del huayño altiplánico que es compuesta en forma colectiva e interpretada en los sikus bipolares de los sikuris y pusamorenos se denomina: SIKURI. El género sikuri es muy prolífero en composiciones y tiene las siguientes características.

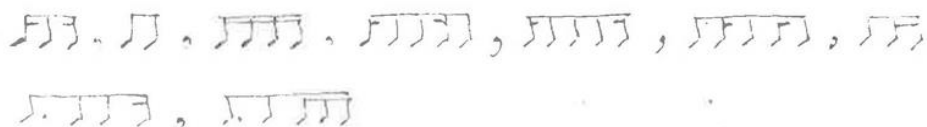
Escala

Los sikuris campesinos más primitivos son generalmente pentafónicos. La pentafonía utilizada tiene la estructura siguiente: 123561... etc. Los sikuris mestizos modernos son heptafónicos (diatónicos). La heptafonía obedece a un proceso de asimilación del cuarto y séptimo grado de la escala mayor. Generalmente, la pentafonía y heptafonía derivada utiliza una frase musical afirmativa ascendente que llega al tono principal secundario, el mismo que es el primer grado de la escala mayor; seguida de una frase de respuesta que finaliza en el tono principal que es el primer grado de la escala menor. Esto puede ser considerado como una modulación del modo menor al mayor y luego de vuelta al modo menor.

Los sikuris y pusamorenos mestizos adoptan, además algunos principios propios de la tonalidad europea. Tienen una estructura armónica implícita basada en la secuencia de acordes sobre el I-IV-V de la escala mayor y de su relativa menor. En algunos casos también realizan modulaciones a las escalas vecinas.

Estructuras características básicas

Ritmo .- El ritmo es sincopado. Las fórmulas rítmicas más utilizadas son las siguientes:



Los conjuntos de sikuris de Huancané emplean aún en mayor grado la síncopa en sus composiciones, como la siguiente fórmula:

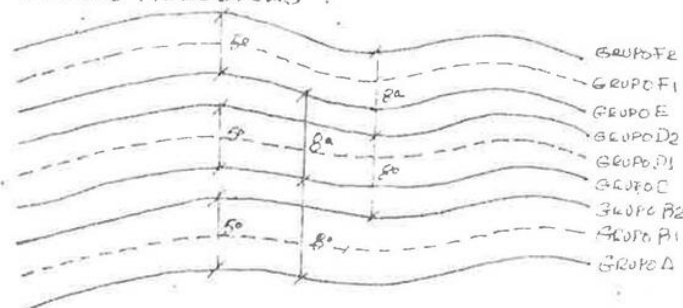


Compás .- Es de dos y cuatro tiempos. Sin embargo, la misma naturaleza de la música dialógica la hace a ésta constantemente acentuada; aún en los tiempos "débiles". Así la música sikuriana es muy peculiar en este aspecto.

Intervalos de terminación melódica .- Los principales intervalos de terminación melódica son: 2-1; 3-1. En los sikuris mestizos es notoria la cadencia final I-V-I. En general los sikuris finalizan en forma abrupta y fuerte en el primer grado.

Textura .- Los conjuntos de sikuris y pusamorenos, debido a que utilizan diferentes grupos de sikus (tamaños); en realidad, emiten varias líneas melódicas no del todo paralelas y separadas en octavas, quintas y terceras, como se indica en la figura siguiente:

LINEAS MELODICAS



bombo que tiene aproximadamente la siguiente forma:



La forma musical de algunos sikuris campesinos es mas simple. Tienen las siguientes fórmulas:

$$[A], [A:B], A [A':A'']$$

Prescinden de la coda, o de la coda y adorno.

Recopilación

En esta obra presentamos una colección de 32 sikuris de las múltiples recopilaciones realizadas en el altiplano peruano. En las transcripciones musicales presentadas generalmente hemos utilizado un sistema de dos pentagramas en clave de sol, apropiado para ilustrar el diálogo musical que realizan las zampoñas arca e ira constituyentes del siku bipolar de sikuri o de pusamoreno. Debe quedar claro que las notas colocadas en los pentagramas no indican que los sonidos tienen la precisión y afinación de los sonidos europeos. Se entiende que las notas son sólo aproximaciones de los sonidos reales.

En algunos casos se denominan huayños a las transcripciones hechas, cuando se tienen la certeza de que se trata de una pieza musical originalmente compuesto para ser cantada, y que, posteriormente, los conjuntos de sikuris o pusamorenos la adoptaron en su repertorio.

Relación de las recopilaciones presentadas

- 1) Recopilación 73 - SIKURI No. 2 - Toma de Arica (Tarata, 1880).- En los departamentos de Moquegua y Tacna existieron en años anteriores, conjuntos de sikuris -

como los conjuntos de Cayraní; los cuales de modo similar a los actuales sikuris de Huancané, usaban también varios bombos y grupos de sikus. Estos conjuntos eran conocidos con el nombre de "Laka laka". Algunos sikuris recopilados en estos lugares destacan por su antigüedad, como el sikuri No. 2 - "Toma de Arica", captado de una interpretación en el siku de don Pascual Mamani Ríos (50), quién aprendió varias melodías de su abuelo, sikuri y combatiente de la Guerra del Pacífico.

El 7 de Junio de 1880 se Revó a cabo una de las batallas mas importantes de la Guerra del Pacífico entre peruanos y chilenos, la Batalla de Arica; en la que las fuerzas invasoras chilenas lograron tomar el Morro de Arica, después de vencer la titánica resistencia de sus valientes pero reducidos defensores, muchos de los cuales murieron heroicamente. Después de la derrota, el ejército chileno ingresó a Arica y muchos de los sobrevivientes peruanos se disgregaron; de este modo, soldados venidos de las alturas de Tarma volvieron a sus pueblos. Y como el campesino del altiplano es muy dado a expresar sus emociones tanto de alegría como de tristeza, por medio de la música y la danza; los sikuris de la localidad compusieron ese mismo año en recuerdo de la gesta, el sikuri denominado "Toma de Arica".

Recopilación No. 92 - SIKURI No.4 - "Oquendo" (Huancané, 1905).- Es un sikuri cuyo estilo es típico de los conjuntos de sikuris de la zona aymara norte, y es interpretado en la actualidad por diversos grupos, principalmente, por el Qhentati Ururi de Conima. Fue compuesto en 1905 por el conjunto de Sikuris que alegraba las fiestas de las nupcias de Carlos B. Oquendo; quién al volver de Francia luego de graduarse de Médico, contrajo matrimonio civil con doña Zo -

raira de Amat Machicao. La pareja dió a luz al más importante poeta puneño, Carlos Oquendo de Amat, autor de "Cinco Metros de Poemas".

- 3) Recopilación 74 - SIKURI No. 6 - Sika Sika Saranakamaste (Rumbo a Sika Sika) (Juli, 1916).- Típico sikuri de los pusamoreños de la zona aymara sur. Fue creado con ocasión de la partida de los sikuris del barrio Santa Cruz de Juli con destino al pueblo boliviano de Sika Sika, para la fiesta del 8 de Setiembre (fiesta de la Natividad) del año 1916. Se ha transcrito de la interpretación en el siku realizada por don Florencio Villagra Cáceres (70), antiguo sikuri integrante en la actualidad del conjunto Alberos 8 de Diciembre de Juli. Según refiere Francisco Villagra, Juli, en el siglo pasado tenía una constante relación con Sika Sika; y los primitivos sikuris de Juli iban a pie (8 días de caminata) a participar de las fiestas que se llevaban a cabo en este pueblo. Su estilo de tocar era muy apreciado e influyó notablemente en los sikuris de Sika Sika. Posteriormente los pusamoreños de Juli, como el mencionado Santa Cruz de Juli, siguieron con la tradicional relación con el citado pueblo de Sika Sika.
- 4) Recopilación 76 - SIKURI No. 9 - "Chapata Carlota" - (Juli, 1919).- Este sikuri puneño que data de 1919 ha sido también recopilado de una interpretación de don Florencio Villagra.

Los siguientes sikuris y huayños fueron interpretados a inicios del siglo por los pusamoreños del barrio Mañazo de Puno. Han sido transcritos de una interpretación en el siku del poeta puneño Inocencio Mamani (80). Las letras en quechua de estas piezas musicales fueron recopiladas y arregladas por el mismo Inocencio Mamani.

- 5) Recopilación 91 - SIKURI No. 10 - "Rosita Ppaña".

- 6) Recopilación 89 - SIKURI No. 11 - "Sumajj Ttika" (Linda Flor) (Mañazo, 1920).
- 7) Recopilación 86 - SIKURI No. 13 - "Mañazomajtta" (Comunidad Putucuni, 1922).
- 8) Recopilación 90 - SIKURI NO. 16 - "Kolly Sacchita" - (Arbolito de Kolly).
- 9) Recopilación 87 - HUAYÑO No. 43 - "Kitula Wawa".
- 10) Recopilación 88 - HUAYÑO No. 44 (Kajelo) - "Jaykajkamataj Pununki" (Hasta cuando vas a dormir).

Las siguientes recopilaciones de sikuris y huayños son interpretados por diferentes conjuntos de pusamoreños del departamento de Puno, entre los que se encuentran, los conjuntos Mañazo y Panificadores de la ciudad de Puno:

- 11) Recopilación 77 - SIKURI No. 25 - "Casarjeta"
- 12) Recopilación 1 - HUAYÑO No. 55 - "Cholito Lampaño"
- 13) Recopilación 7 - SIKURI No. 76.
- 14) Recopilación 21 - SIKURI No. 80 - (Panificadores)
- 15) Recopilación 22 - SIKURI No. 81
- 16) Recopilación 6 - SIKURI No. 88
- 17) Recopilación 8 - SIKURI No. 89
- 18) Recopilación 9 - SIKURI no. 90
- 19) Recopilación 10 - SIKURI No 91
- 20) Recopilación 11 - SIKURI No. 92
- 21) Recopilación 12 - SIKURI No. 93
- 22) Recopilación 13 - SIKURI No. 94 - "Altiplano"
- 23) Recopilación 14 - SIKURI No. 95 - "Altos y Bajos"
- 24) Recopilación 15 - SIKURI No. 96
- 25) Recopilación 16 - SIKURI No. 97 - "Nuevo Amanecer"
- 26) Recopilación 17 - SIKURI No. 98 - "Bajada del Arco" - (Cacharpari de Mañazo).
- 27) Recopilación 18 - SIKURI No. 99
- 28) Recopilación 19 - SIKURI No. 100 - "Lake leke"
- 29) Recopilación 20 - SIKURI No. 101.
- 30) Recopilación 23 - SIKURI No. 102
- 31) Recopilación 24 - SIKURI No. 103
- 32) Recopilación 25 - SIKURI No. 104

rec.73 **SIKURI Nº 2**
Toma de Arica
(Tarata-1880)

SIKU

Basso

♩. 250

2/4

para fin excluir

D.C.

Para fin

rec. 74 **SIKURI N° 6**
Sika Sika Saranakamaste (1916)
(RUMBO a SIKa SIKa)

SIKU
Amplo

♩ = 98

2da r.

♩ = 160 SIKURI

2-4
8

1 12

para fin concluir D.C. varios rasos

para fin

SIKURI Nº4
OQUENDO
(HUANCANE, 1905)

Américo Valencia Ch.
Rec. 92

IRA

SIKU
(pupoc)

ARCA

BOMBOS

*da equi al
varias vacas*

Para Filin

rec 76 **SIKURI Nº 9**
CHACAPATA CARLOTITA
JULI 1919

♩ = 100
2-4
8

SIKU

Ambo

DC.
VARIAS
VECES

PARA FIN SUPRIMIR

PARA FIN

Detailed description: This is a handwritten musical score for a piece titled 'SIKURI Nº 9' by Chacapata Carlotita, dated July 1919. The score is written on five systems of staves. The first system includes a tempo marking of '♩ = 100' and a time signature of '2-4' over an '8'. The instrument is identified as 'SIKU'. The notation features a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and phrasing. The final system contains performance instructions: 'DC. VARIAS VECES' above the staff, 'PARA FIN SUPRIMIR' above a double bar line, and 'PARA FIN' at the end of the piece.

rec. 91 SIKURI N°10
 ROSITA PPASÑA

♩ = 200

SIKU

♩ = 200

D.C.

PARA FIN



*Rosita ppasñata manas munaymanchu
 Soldadotawansy tusujjta rikuspa;
 Marya ppasñata ichagga munayman
 pfushaspa kuantispa purejja rikuspa*

*Kkellu pollerata manas munaymanchu
 Jitalla jitalla porejja rikuspa;
 Rosada pollera ohaymary warmagga
 chakinwan uyanwan trosada mansana.*

*Puno sipasitaggay manas munaymanchu
 kallilla kallipi misty mucchajjtagga;
 kapachikiñita chaymary warmagga
 qqapisgga kuiskiño walsa monterita.*

Letra: Inocencio Mamani

rec. 89 SIKURI N°11
SUMAJJ TTIKA
(LINDA FLOR) MAÑAZO 1920

SIKU = 176

Combo

D.C. VARIAT VFOET
PARA FIN

Sumajj ttika kausay turo
 Maymantataj rikjurimunki,
 Yuyay ttika songqoy turo
 Mayllatataj tipurqqan ki

 Kunallanmi ppanchirimunki
 Intajj kkanchoyninwan kuska,
 Paggarinataj ruruchunki
 Mama killaajj ppuyn ppuska.

 Tukuyllañan munarisunki
 Puno llajjtajj wawankuna,
 Kusy samin tusurikunki
 Llajjtatimpi qqochurikuspa.

Letra: Inocencio Mamani

rec.86 **SIKURI N°13**
MAÑAZOMAJTTA
COMUNIDAD PUTUCUNI-1922

SIKURI

Hombres.. Mañazo majttas kaxuni, sipas aychaman laygasqa ;
Munay amapas munaycho, ñañaykinintin puriki.

Mujeres - Khewiytechus munawanki, tusej tusej tumpallari ;
Atiwankimanchus ganri, qheti kalsen majttituri.

Hombres.. Sinta polleraj wusun, qanta pura jta rikuspa usini ;
sulka ñañayki soltera, noqapaj nisqa wiñaskian.

Mujeres.. Qhety kalsen punañito, asikullanis qanmanta ;
sulka waguayki soltero, noqapaj nisqa wiñaskian.

Hombres.. Onqoj warmiña kaspataj, kaspamantajsi waqawaj ;
watuwaskiammi songoyki, walsa montera ppostita.

Mujeres.. Warmiyki kenki niwaspa, wasy punkusta purinki ;
chayta yochaspa qantaqa, mana rikispa tukuyki.

Secuencia

Canto - Hombres
- Mujeres

Sikus

Canto - Hombres
- Mujeres

Sikus
etc.

*Huayño pentafónico campesino
interpretado originalmente en Sikuri
(Barrio Mahaa) - Jatra captada y
corregida por Inocencio Mamani.*

rec.90 **SIKURI N° 16**
KOLLY SACCHITA

(ARBOLITO DE KOLLY)

$\text{♩} = 176$

Letra: Inocencio Momani

*Kolly sacchitay ama wacaycho
 Kay ñokapas kaskianirajmi.*

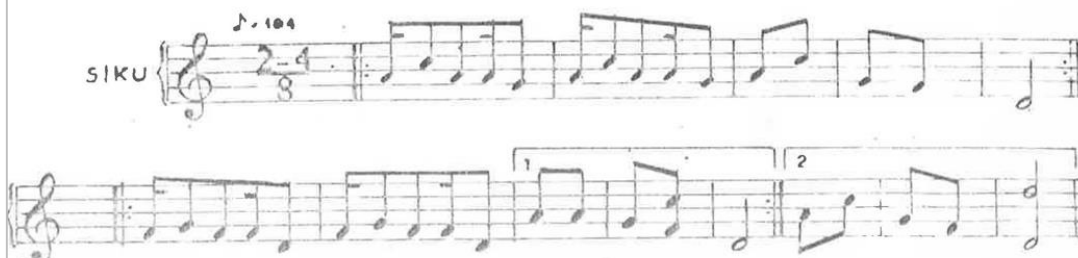
*Unullawampas karpaykubaypaj
 Kolly sacchitay ama suyuycho*

*Tuluki wayra ama wayraycho
 Soko nanaytan schrpiykachanki*

*Kolly sacchitay yuyaska kalli
 ama ñokata wakachiwaycho.*

rec. 87 **HUAYNO N° 43**
 KITULA WAWA

SIKU *N. 104*



*Kitula wawata paloma wawata
 chiqarqochini,
 Jina ripuchon jina chinkuchun
 ripuy munajqa.*

*Paña makiypi llokeh makiypi
 uywaskarqani.
 kay ranrapi schaqay ranrapi
 aqotas pallasqian.*

*Qoriy Kesapi kolke kesapi
 uywaskarqani,
 Schikja munasqa schikja wayllusqa
 uywaskarqani.*

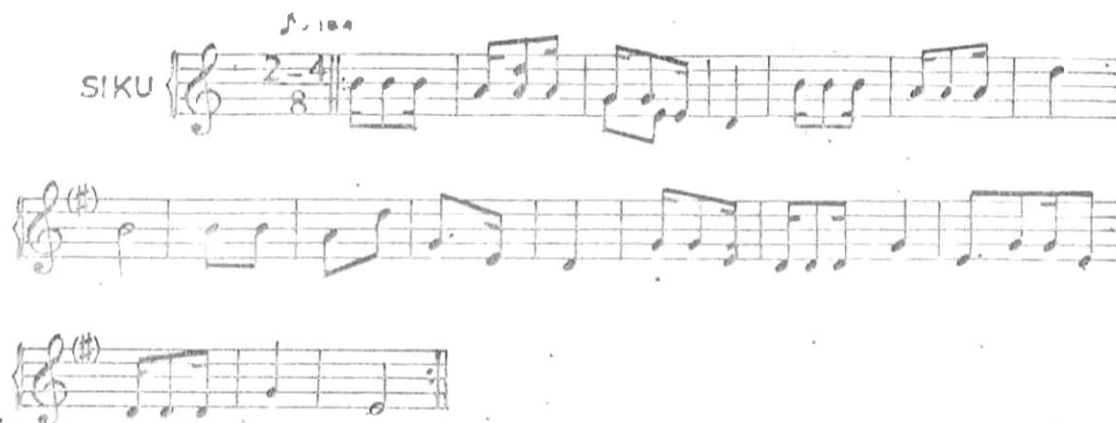
*Huayno campesino pentafónico, muy antiguo, que era
 cantado en los entierros de criaturas (wawas) por los
 componentes del cortejo fúnebre, acompañado por
 charango. La letra fue captada por Inocencio Mamani
 en 1922, y tocado por los pusemoreños del barrio Menázo.*

rec. 88 HUAYÑO N° 44 (Kajelo)
JAYKAKAMATAJ PUNUNKI

HASTA CUANDO YAS A DORMIR

♩ = 104

SIKU



Jaykajakamataj puñunki, puno llajta puñuy pampa ;
Jinatachus saqesqayki, mosqokuskajta wiñayraj .

Ripuna ripuna yuyakuwan, qanta puñojta rikuspa ;
mayu unun. apasunki, ñakiña ñoga ripojta .

Rijcharikuy qochaykiwan, Orgoratayki kunnawan ;
intinchis llojsimuski anña, ima sumajta kanchaspa .

*Huayño campesino pentafónico cantado por los pastores
con acompañamiento de charango, copiado en 1937 por
Inocencio Mamani e interpretado por los peñoneros
del barrio Huayño de esa época.*

A.V.Ch. rec. 77 SIKURI Nº 25
CASARJETA

The musical score is written for SIKU and Bumbo. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 174. The score consists of five systems of music. The first system is labeled 'SIKU' and 'Bumbo'. The second system continues the melody. The third system includes first and second endings, marked 'I' and 'II'. The fourth system continues the melody. The fifth system includes a section marked 'D.C. VARIAS VECES' and 'PARA FIN SUPRIMIR', followed by a section marked 'PARA FIN'.

AV. Ch. rec. 1 **HUAYÑO N° 55**
CHOLITO LAMPEÑO

$\text{♩} = 184$

IRA
SIKU
ARCA
Bombo
TAROLA

A.V.Ch. rec.7 SIKURI N° 76

p = 176

IRA

SIKU

ARCA

BOMBO

TAROLA *trabbe* *etc.*

1

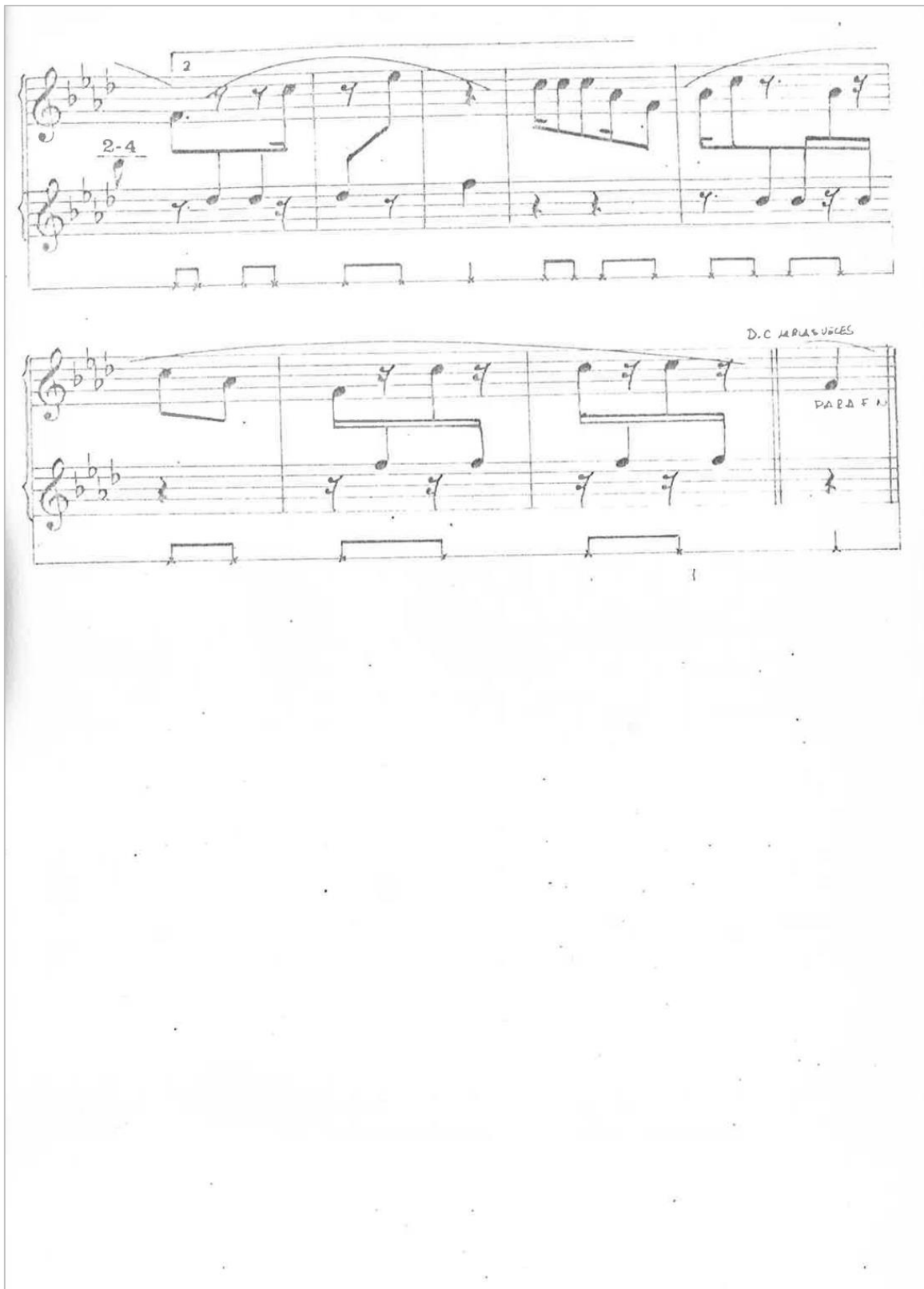
D.C. VARIAS VECES

PARA FIN

A.V.Ch. rec. 21 **SIKURI N° 80**
(Panificadores)

$\text{♩} = 176$

IRA
SIKU
ARCA
Kambo
Toro/a



The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a guitar line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. A first ending bracket labeled '2' spans the final two measures of the system. The guitar line is in standard notation with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The second system also has two staves. The vocal line continues with similar notation and includes the handwritten instruction 'D.C. ALIAS VOCES' above the staff. The system concludes with a double bar line and the handwritten text 'PARA F.M.' below the staff. The guitar line continues with its accompaniment.

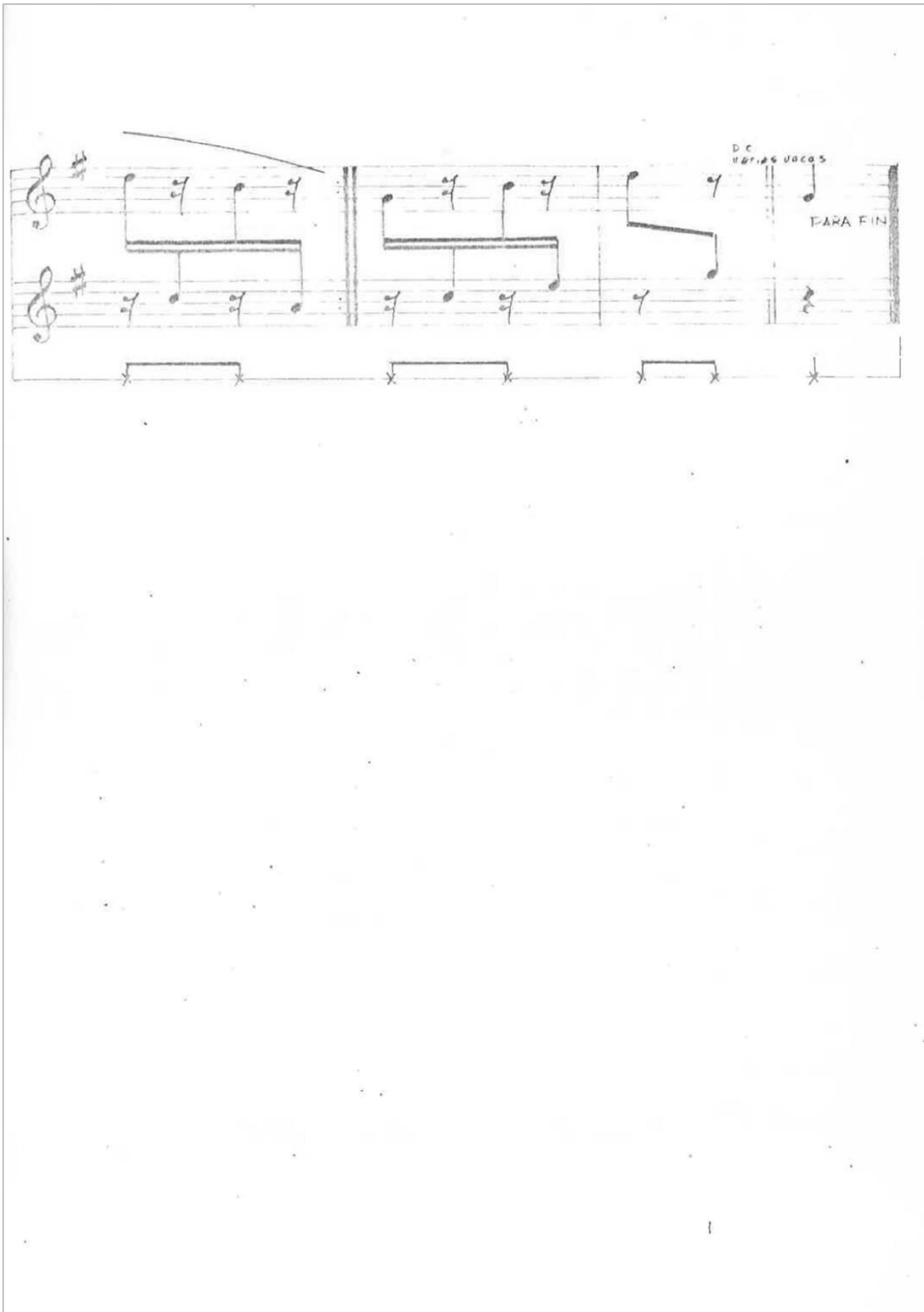
A.V. ch. rec. 22 **SIKURI N° 81**

♩ = 176

IRA
SIKU
ARCA
Bombo
Tarales

AV.ch. rec.6 SIKURI Nº88

The musical score is written for two staves (treble clef) and includes percussion parts. The tempo is marked $\text{♩} = 126$ and the time signature is $2-4/8$. The score is divided into four systems. The first system includes a BONGO part and a TAROLA part with the instruction "Redoblo et.". The melody is written in G major and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The percussion parts are indicated by 'x' marks on a line, with some notes above them. The second system continues the melody and includes a repeat sign. The third system features a first ending marked with a '1' and a fermata. The fourth system features a second ending marked with a '2' and a fermata. The score concludes with a final measure.



A.V.Ch. REC.8 SIKURI N° 89

$P=126$

2-4/8

BOMBO

Toro/a

redoble etc

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'SIKURI N° 89'. The score is written on four systems of staves. Each system consists of two treble clef staves. The first system includes a tempo marking 'P=126' and a time signature '2-4/8'. Below the staves, there are rhythmic patterns for 'BOMBO' and 'Toro/a', with 'redoble etc' indicating a double stroke. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is in a single key signature with one sharp (F#).

2-4/4

1

2

D.C. varias veces

PARA FIN

AV.Ch. rec. 9 SIKURI N°90

The musical score is titled "AV.Ch. rec. 9 SIKURI N°90" and features a tempo marking of $\text{♩} = 176$. It is arranged for four parts: IRA, SIKU, ARCA, and BOMBO. The IRA part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The SIKU part is also in treble clef with the same key signature and time signature. The ARCA part is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The BOMBO part is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a 2/4 time signature. The second system shows a change to a 4/4 time signature. The third system shows a change to a 2/4 time signature. The fourth system shows a change to a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "TAMBA" is written below the BOMBO part in the first system, with "rca/b/c" and "etc." written below it. The number "20" is written at the bottom center of the page.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in G major, indicated by one sharp (F#). The time signature begins as 2/4 and changes to 4/4 in the second system. The score includes first and second endings, a 'D.C. al Fine' instruction, and concludes with 'PARA FIN'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Δ.V.Ch. rec. 10 **SIKURI N° 91**
GE NOVEVA

♩ = 174

IRA
SIKU
ARCA
Tumbo
Tarela

D.C. ALAS VES.
PARA FIN

AV.Ch. REC.11 SIKURI N°92

♩ = 126

SIKU

IRA

ARCA

Arriba

Abajo

A.V.Ch. rec 12. SIKURI N° 93

IRA *♩ = 176*

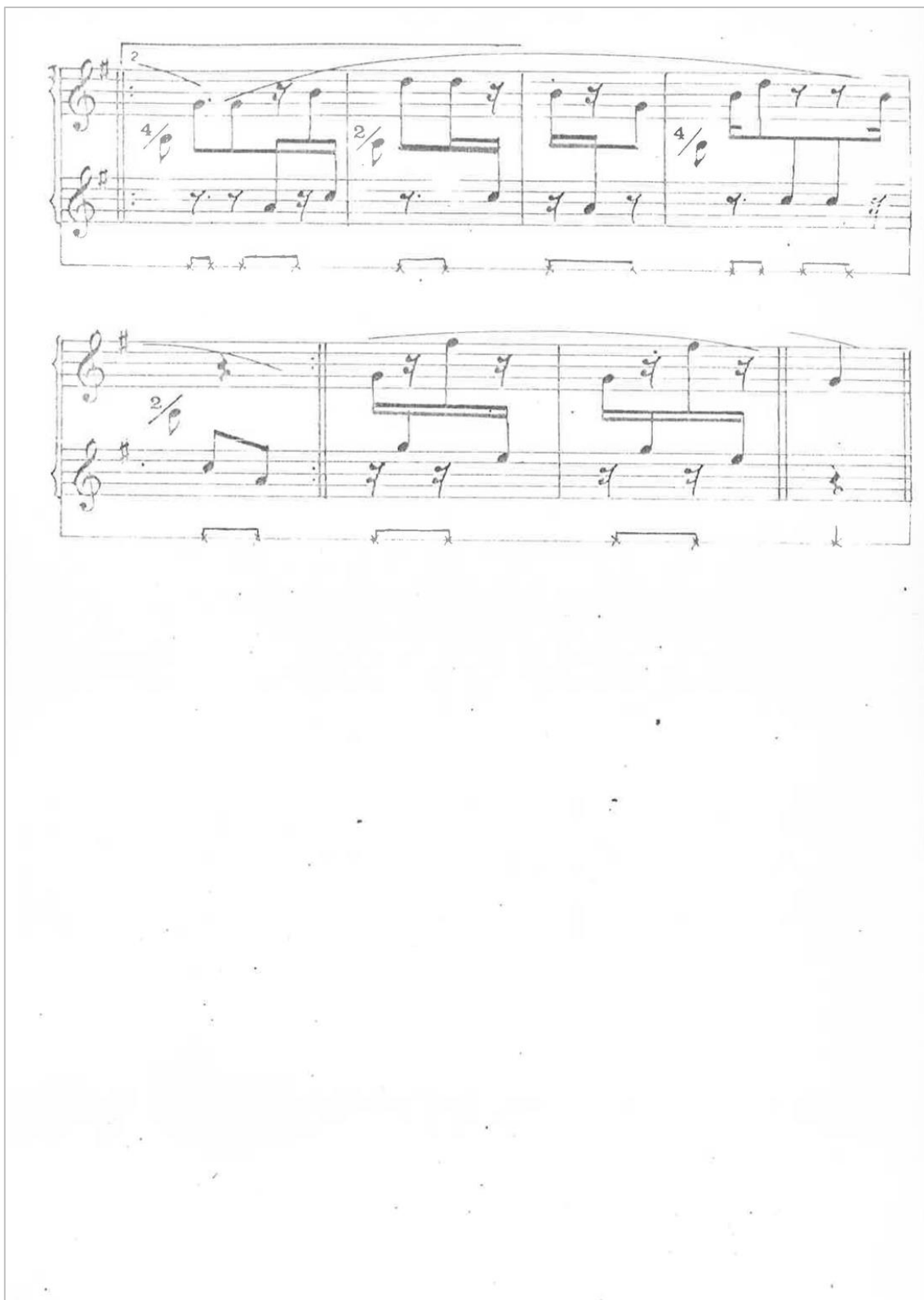
SIKU

ARCA

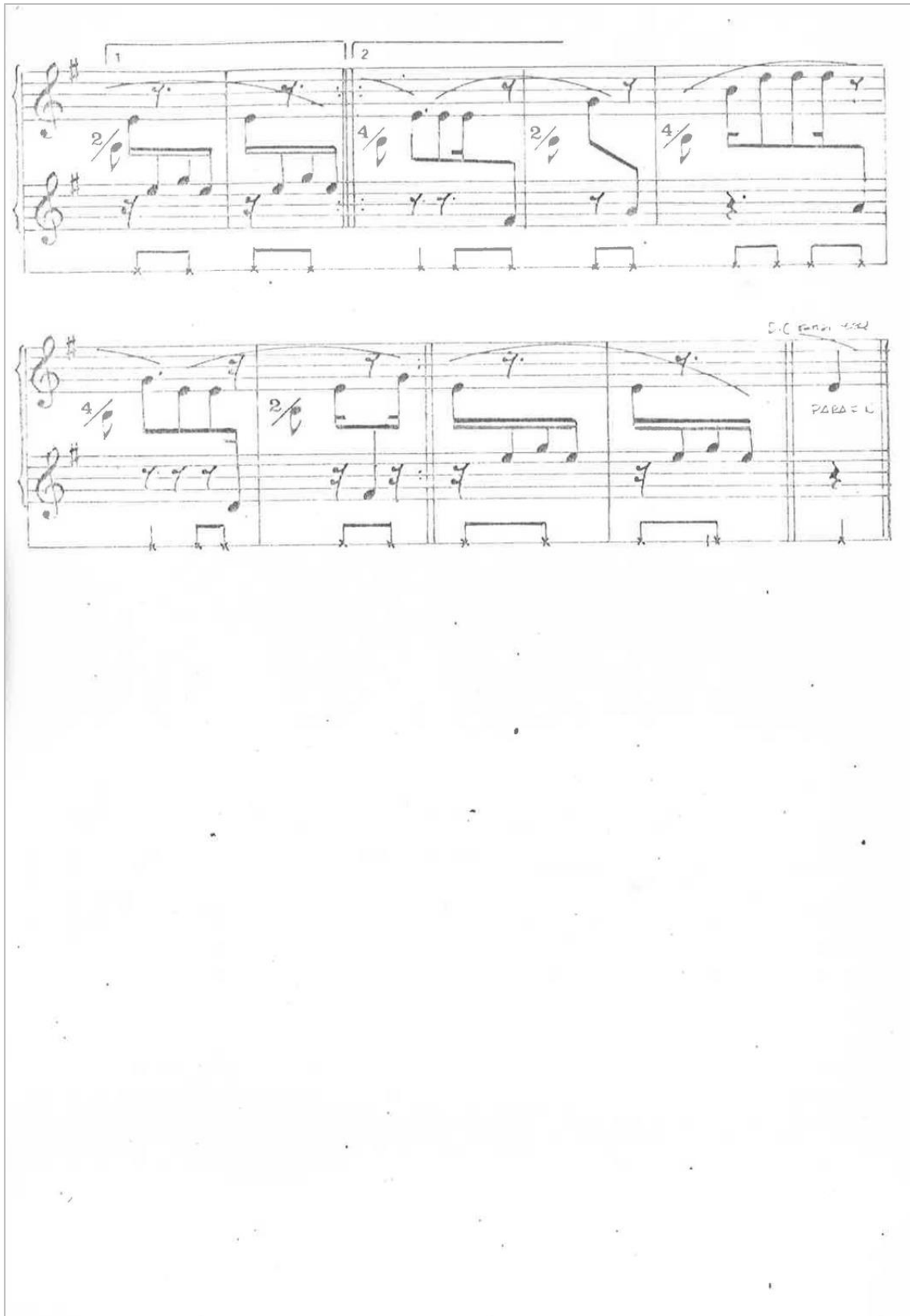
Bombo

Torola *re-wo* etc.

The musical score is presented in four systems. Each system contains two vocal staves (IRA and SIKU) and three instrumental staves (ARCA, Bombo, and Torola). The key signature is one sharp (F#). The time signature starts as 2/4, changes to 4/4, and then back to 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instrumental parts feature rhythmic patterns characteristic of Andean folk music.



AV.Ch. rec.13 SIKURI N° 94
ALTIPLANO



The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is divided into two measures, labeled '1' and '2'. The second system also consists of two measures, with the second measure containing the handwritten text 'D.C. Finis' and 'PARA C'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

A.V.Ch. rec.14 **SIKURI Nº95**
ALTOS Y BAJOS

♩ = 176

IRA

SIKU

ARCA

Embo

etc.

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The score is written in a fluid, handwritten style. The first system begins with a 2/8 time signature. The second system features a 4/8 time signature. The third system includes 4/8 and 2/8 time signatures. The fourth system is marked with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The fifth system concludes with the instruction 'D.C. con S. Solo.' and 'Poco FIN'.

A.V.Ch.rec.15 SIKURI Nº96

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "SIKURI Nº96". The score is written on five systems of staves. The first system includes parts for IRA, SIKU, ARCA, Bumbo, and Tarola. The tempo is marked as $\text{♩} = 176$. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/8. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as "radoblo" and "etc." under the Tarola part. The score is divided into sections by Roman numerals I, II, and III. The final system ends with the instruction "D.C. con sordina" and "PART. FIN".

A.V.Ch.rec.16 **SIKURI N°97**
NUEVO AMANECER

IRA

SIKU

ARCA

Cumbá

Tarola *rebla etc*

♩ = 174

2/4

2/4

4/8 2/4 4/8 2/4

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is divided into two parts by a double bar line. The first part is marked with a '1' and a 2/4 time signature. The second part is marked with a '2' and a 4/4 time signature. The second system also features a 2/4 time signature, a 4/4 time signature, and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, melodic lines, and a 'PRELU' marking in the final measure of the second system.

A.V.Ch.Tec.17 **SIKURI N° 98**
Bajada del Arco
(CACHARPARI DE MAÑAZO)

♩ = 174

1RA SIKU

ARCA

Bombo

Tarola

D.C. al Fine

PRIN. FIN

A.V.Ch.rec.18 SIKURI N° 99

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for IRA, SIKU, ARCA, Combo, and Turolo. The IRA part is in treble clef with a key signature of two flats and a tempo marking of $\delta = 176$. The SIKU and ARCA parts are in treble clef with a key signature of two flats and changing time signatures of 4/4 and 2/4. The Combo part is in bass clef with a key signature of two flats. The Turolo part is in bass clef with a key signature of two flats and includes the instruction "redoble etc.". The second system continues the SIKU and ARCA parts. The third system continues the SIKU and ARCA parts. The fourth system continues the SIKU and ARCA parts and includes a first ending bracket labeled "1".

The image shows two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A second ending bracket is present, starting with a '2' above the staff. The second system continues the piece, with time signatures changing to 4/4 and then back to 2/4. It includes the handwritten instruction 'D.C. varias veces' (Da Capo several times) and 'PARA FIN' (For the end) near the final measure.

A.V.Ch.rec.19 SIKURI Nº 100
Leke Leke

IRA

SIKU

ARCA

174

2-4

redoble

Tirolo

etc.

1

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melody with a slur and a second ending bracket. The second system continues the melody and includes the handwritten text "De Series Vasos" and "PARA FIN".

A.V.Ch. rec. 20 SIKURI N°101

IRA

SI KU

ARCA

Bombo

Torolo redoble etc.

D.C. Series Sacas

PARA FIN

-309-

A.V.Ch. rec. 23 SIKURI N° 102

♩ = 176

IRA

SIKU

ARCA

Bombo

Turulo *redoble* et.

-310-

-311-

A.V.Ch.rec.24 SIKURI N° 103

IRA *♩ = 176*

SIKU *2-4*

ARCA

tomba

Torola rodable etc.

1

2

2-4

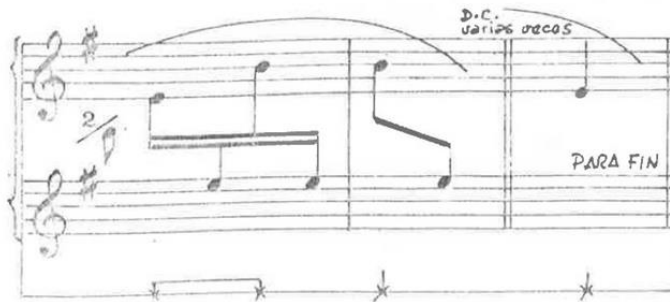
D.C. - variado dulce

PARA FIN

- 2/3 -

A.V.Ch.rec.25 SIKURI N° 104

Handwritten musical score for SIKURI N° 104. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features four systems of music, each with two staves. The instruments are labeled as IRA (top staff), SIKU (middle staff), ARCA (bottom staff), BOMBO (drum), and TAROLA (drum). The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 176$ and a dynamic marking of *mf*. The second system includes a dynamic marking of *mf*. The third system includes a first ending bracket labeled '1'. The fourth system includes a second ending bracket labeled '2'. The drum parts are indicated by 'x' marks on a line. The page number -314- is centered at the bottom.



REFERENCIAS

- BEWSON, Elizabeth P.
1973 Death-Associate Figure on Mochica Pottery.
Harvard University, Washington, D.C.
- BERTONIO, Ludovico
1612 Vocabulario de la lengua aymara. Francisco del
Canto, Lima, Edición facsimilar, La Paz, 1956.
- CABALLERO FARFAN, Policarpo
1946 Influencia de la Música Incaica en el Cancione-
ro del Norte Argentino. Comisión Nacional de -
Cultura de Argentina, Buenos Aires.
- COBO, Bernabé
1653 Historia del Nuevo Mundo. Biblioteca de Auto-
res Españoles, tomo LXXXI, Obras del Padre Ber-
nabé Cobo. II. Ediciones Atlés, Madrid, 1956.
- DIAZ GAINZA, José
1977 Historia Musical de Bolivia. Ediciones Puerta
del Sol (segunda edición), La Paz.
- DOUGLAS, Alan
1976 The Electronic Musical Instrumental Manual.
Tab Books, U.S.A.
- DONNAN B., Christopher
1978 Moche Art of Peru. University of California,
Los Angeles.
- FLORES OCHOA, Jorge
1966 El Ayarachi. Folklore, Revista de Cultura Tra-
dicional, p. 67-81. Universidad Nacional de -
San Antonio Abad, Cuzco.

- GARCILASO DE LA VEGA, el Inca
1609 Comentario Reales de los Incas, Tomo I. Emecé Editores S.A, segunda edición, Buenos Aires, 1945.
- GONZALES BRAVO, Antonio
1948 Música Instrumentos y Danzas Indígenas. La Paz en su IV Centenario (1548-1948). La Paz.
- HARCOURT, Raoul y Marguerite d'
1925 La Musique des Incas et Survivances. Paul Genethner, París.
- HOOD, Mantle
1971 The Ethnomusicology. Mc Graw Hill Company, New York.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Roel Pinoda, Josafat; García, Fernando; Salazar, Alida; Bolaños, César)
1978 Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular - en el Perú. INC, Oficina de Música y Danza, Lima.
- IRIBARREN CHARLIN, Jorge
1969 Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos en el Area Norte de Chile. Separata de Rehue No. 2, publicación de los trabajos presentados al IV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Universidad de Concepción, Chile.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav
1935 Musical and other sound Instruments of the South American Indians. A comparative Ethnographical Study. Goteberg.

- JIMENEZ BORJA, Arturo
1951 Instrumentos Musicales del Perú. Colección Arturo Jiménez Borja, Lima.
- KAUFFMANN ODIG, Federico
1978 Comportamiento Sexual en el Perú Antiguo. Kompaktos G.S. Editores, Lima.
- KUTSCHER, Gerdt
1955 Ancient Art of the Peruvian North Coast. Arte Antiguo de la Costa Norte del Perú. Gebr. Bann, Berlín.
- LUNA, Lizandro
1975 Zampoñas del Collao (Tratado de Folklore). Editorial Los Andes, Puno.
- METRAUX, Alfred
1948 Tribes of the eastern slopes of the Bolivian Andes. Hand book of South American Indians Vol. 3, editado por Julián H. Steward. Government printing office, Washington.
- PORTUGAL, José
1952 Puno: Tierra de Leyenda. Editorial Laikakota, Puno.
- RIVET, Paul
1943 Los Orígenes del Hombre Americano. Fondo de Cultura Económica - México, Buenos Aires, México, 1963
- ROSSEL CASTRO, Alberto
1977 Arqueología Sur del Perú. Ed. Universo S.A., Lima.

SACHS, Curt

- 1947 Historia Universal de los Instrumentos Musicales.
Ed. Centurión, Buenos Aires.

SAS, André

- 1939 Ensayo sobre la Música Nazca. Revista Museo Na-
cional, Tomo VIII, pp. 124-139, Lima.

SAWYER R., Alan

- 1975 Ancient Andean Arts in the Collections of the
Krannert Art Museum, University of Illinois, -
Urbana Champaign, U.S.A.

TELLO C., Julio

- 1959 Paracas, Primera parte. The Institute of An-
dean Research de New York, Lima.

VALCARCEL, Luis

- 1978 Historia del Perú Antiguo. Editorial Juan Mejía
Baca, tercera edición, Lima.

VEGA, Carlos

- 1946 Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de
la Argentina; con un ensayo sobre las clasifica-
ciones universales; un panorama gráfico de los
instrumentos americanos. Editorial Centurión,
Buenos Aires.

VIGGIANO ESAIN, Julio

- 1948 Instrumentología Musical Popular Argentina. -
Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Argen-
tina.