

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**“CONTEXTO Y ANÁLISIS ORGANOLÓGICO DEL
INSTRUMENTO MUSICAL LAWA K’UMU, DE LA ZONA
LACUSTRE DEL ALTIPLANO EN PUNO”**

TESIS

PRESENTADA POR:

JOSÉ MANUEL CATAORA RODRÍGUEZ

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE – MÚSICA

PUNO – PERÚ

2006

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**

***“CONTEXTO Y ANÁLISIS ORGANOLÓGICO DEL INSTRUMENTO MUSICAL
LAWA K’UMU, DE LA ZONA LACUSTRE DEL ALTIPLANO EN PUNO”***

TESIS PRESENTADA POR EL:

BACH. JOSÉ MANUEL CATAORA RODRIGUÉZ

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE –

MÚSICA

APROBADO POR EL JURADO CONFORMADO POR:

PRESIDENTE DEL JURADO	Lic. RENZO F. VALDIVIA TERRAZAS
PRIMER MIEMBRO	Lic. CONSUELO YARAHUAMAN GONZALES
SEGUNDO MIEMBRO	Lic. OMAR HUAHUACHAMPI HUANCA
DIRECTOR	Lic. ZENÓN CLEMENTE CALIZAYA
ASESOR	Lic. MOISÉS A. CARRIÓN NAVARRO
ASESOR	Lic. LILIA M. ANGULO MAMANI

PUNO 2006 PERÚ

DEDICATORIA

A mi amada esposa Lilia, por su incansable apoyo espiritual e intelectual, y a mi hija Sofía a quién le debo todos los momentos

A mí papá Ernesto, a mis madres Nora y Luisa, a mis hermanos Vilma y Jorge, a mis y a todos mis seres queridos por el apoyo y la comprensión que siempre me brindaron en todo momento.

AGRADECIMIENTO

A Nicanor Cantuta, Narciso Chura y a todos los hermanos de la comunidad de Santa Rosa de Yanaque, que mantienen viva las costumbres legadas por los ancestros Pre-Incas en danzas, música, etc.

A mis profesores: Zenón Clemente, Moisés Carrión, Ramiro, y a mis compañeros que supieron colaborar con el presente trabajo.

A los amigos músicos: Yuli, Paúl, Harold, Percy, Jorge, Rubén, Denis, Heber, Grover, a mi tío Vicente; y de manera especial a José Calisaya.

INDICE

DEDICATORIA
AGRADECIMIENTO
ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	06
INTRODUCCIÓN	09
 CAPÍTULO I : PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.1.1. Descripción del Problema	11
1.1.2. Formulación del Problema.....	13
1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	16
1.3.1. Objetivo General.....	16
1.3.2. Objetivos Específicos	16
1.4. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	17
1.4.1. Hipótesis General	17
1.4.2. Hipótesis Específicas	17
 CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y MARCO CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN	
2.1. MARCO TEÓRICO	
2.1.1. EL LAWA K'UMU.....	
2.1.1.1. Etimología	18
2.1.2. RESEÑA HISTÓRICA SOBRE EL LUGAR DE ORIGEN DEL “LAWA K'UMU”, EN PUNO	21
2.1.2.1. Ayllus del Reino de los Lupaca.....	
2.1.2.2. Distrito de Acora.....	25
2.1.3. EL ORIGEN DEL “LAWA K'UMU”.....	27
2.1.4. PUNO Y SUS MANIFESTACIONES CULTURALES.....	29
2.1.4.1. Festividad de la “Virgen de la Candelaria”.....	31
2.2.4.2. Los Carnavales en Puno.....	37
	38
2.2. MARCO CONCEPTUAL	39
2.2.1. ETNOMUSICOLOGÍA.....	
2.2.2. LA ORGANOLOGÍA.....	40
2.2.3. ESCALAS MUSICALES.....	40
2.2.3.1. La Escala Diatónica.....	42
2.2.3.2. La Escala Pentatónica.....	44
2.2.3.3. La Escala Cromática.....	45
	45
2.2.3.4. La Escala Temperada.....	46
2.2.3.5. Otras Escalas.....	46
2.2.4. CULTURA.....	47
2.2.4.1. Definición de los Culturalistas.....	48
	49
2.2.4.2. Manifestaciones Culturales y Elementos de la Cultura.....	51
2.2.4.2.1. Elementos de la cultura.....	51
	53

2.2.5. VOCABULARIO.....	Pág.
-------------------------	------

**CAPÍTULO III: MÉTODO DE INVESTIGACIÓN Y CARACTERIZACION DEL
ÁREA DE INVESTIGACIÓN**

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN	55
3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	55
3.2.1. Instrumentos de Investigación.....	57
3.3. AMBITO DE ESTUDIO.....	58
Mapa del departamento de Puno	58
Mapa de la zona de Ácora	

CAPÍTULO IV : EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

4.1 ANALISIS ORGANOLÓGICO	59
4.1.1. Etnológica y Antropológicamente.....	59
4.1.2. Descripción de las Particularidades Físicas del “Lawa K’umu”	60
4.1.3 Tesitura y Altura Promedio de Sonidos en el Registro Del “Lawa K’umu”.....	63
4.1.4. Elementos del Sonido en el “Lawa K’umu”.....	78
4.1.5. Escala en el “Lawa K’umu”	78
4.1.6. Construcción del Lawa K’umu.....	79
4.1.7 Partes del “Lawa K’umu”.....	82
4.1.8. Emisión del Sonido.....	83
4.1.9. Técnica del Instrumento y Consideraciones.....	83
4.1.10. Metodología en el Aprendizaje Del “Lawa K’umu”.....	84

CONCLUSIONES	85
---------------------------	----

RECOMENDACIONES	87
------------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	88
---------------------------	----

ANEXOS

RESUMEN

Una de las características en la música autóctona del Ande peruano es la variedad instrumental musical (aerófonos, membranófonos, idiófonos y cordófonos), que por fortuna subsistieron frente a la gran cantidad de material instrumental que sí pereció a su conservación, debido al desgarro de la conquista española, en la fatalidad de su contexto.

Respecto a los instrumentos musicales, en la variedad de aerófonos, que por fortuna se conservan, hasta nuestros días, en su aspecto original hasta cierto punto, son: el Siku (flauta de Pan andina), el Lawa K'umu (flauta de pico), entre otros: debemos mencionar que subsisten gracias al aprecio y respeto persistente de sus herederos hacia su cultura ancestral, que son en primer orden, los "nativos", y en cierta medida los mestizos (cholos), de nuestra Región; es así por la práctica ineludible y esencial de sus costumbres, otorgada por la necesidad de sobrevivir y recuperar sus derechos fundamentales de la persona humana. Es en estas circunstancias que se aborda la iniciativa del "Contexto y análisis organológico del Lawa K'umu (instrumento musical)", que está delimitado entre otras cosas, a la descripción crítica del ambiente donde se mantiene conservado hasta hoy y al análisis científico de sus particularidades sonoro – musicales; motivado en cierta forma por la falta de estudios acerca de dicho instrumento, para otorgarle la respectiva valoración y el reconocimiento debido a los que la han conservado y transmitido a los que hoy son sus herederos (pobladores del ámbito jurisdiccional de Ácora), pues hemos constatado el incalculable valor para sus actuales cultores, pero principalmente para revalorar nuestra

cultura ancestral rica en manifestaciones artísticas olgadas por la mística andina, tanto en su contenido como en su forma.

Es en este contexto, que el presente trabajo demuestra de modo objetivo y minucioso, las características organológicas del instrumento musical, nato de nuestra Región Altiplánica, conocido con el nombre de “Chakarero” o “Lawa K’umu”, que esta clasificado como un aerófono dentro de la variedad de flautas de pico; presentando también la transcripción musical de varias referencias melódicas de su forma musical, en estricto orden cronológico. Se a visto también por necesario, adjuntar en el anexo del presente trabajo, dos muestras musicales donde interviene el “Lawa K’umu”, mostrando sus cualidades sonoras: la primera es un arreglo para un conjunto típico de estudiantina (puneña), y la otra atonal (de rasgos contemporáneos), para orquesta de cámara.

Es lo que concierne, en el aspecto formal, el fundamento y la base primordial al presente trabajo de investigación de tipo descriptivo, que servirá de apoyo material en futuras investigaciones musicológicas.

También se advierte que el instrumento musical “Lawa K’umu”, junto a la música de la danza del chakarero, que proviene del género musical autóctono (manifestaciones artísticas y culturales de Puno), corre peligro de extinguirse en la incertidumbre por la falta de preparación en los pobladores frente al fenómeno de la globalización y el problema de identidad tanto por el tratamiento (progresión) y conservación del instrumento; cuyos **antecedentes bien conocidos** (en el hámbito social), **hablan de danzas y costumbres yá extinguidas en esta Región, pero presentes en la memoria de algunos ancianos.**

INTRODUCCIÓN

Justo antes de la cosecha de los productos agrícolas, en la temporada en que finalizan las lluvias y comienza la sequía (awti pacha), en el mes de Marzo, época en que florecen los sembríos de: papa, oca , quinua, Qañiwa, habas, maíz; entre otros; en la zona ubicada al Sur-Este de Puno, en el Distrito de Ácora (zona eminentemente Aymara); haciendo a un lado los quehaceres cotidianos, celebramos la festividad conocida como los carnavales, **apreciando cientos de danzarines y músicos ejecutando melodías y ritmos típicos de la zona, con distintos tipos de instrumentos; en medio de desbordante misticismo, contento y regocijo al danzar e interpretar peculiares melodías y ritmos evocado por la extraordinaria variedad tímbrica propia de los instrumentos musicales, que les fueron legados desde sus antepasados (de la cultura “Colla”); interpretando frases musicales, que transmiten pasajes reverenciales, misteriosos y algunas veces jocosos, que se puede sentir al presenciar entre otras cosas, la demostración del acto más elevado del arte, que és, la “originalidad en esencia”, que llevan viva e impresa en el alma.**

Estas manifestaciones existen gracias a la tradición, que les fueron heredadas por sus antepasados, mediante la tradición oral de la cultura Aymara y que mantiene en su autonomía, los rasgos autóctonos de una cultura (Colla), que a sabido sobrevivir, pese al embate de encrucijadas

desafortunadas y obstáculos, que el propio tiempo se encargó de presentárselas y que simultánea e inevitablemente las tuvo que presenciar.

Nuestro legado cultural hace de sumo interés el estudio de las **cualidades naturales** (autóctonas), **de las manifestaciones y productos artísticos de nuestra región, ricos en contenido y forma.**

De esta forma va el reconocimiento y agradecimiento infinito, a los que por primera vez hallaron en este instrumento, los atributos y cualidades innatas para hacer MÚSICA, y que se supone fueron en eventos mágico-religiosos, en el contexto social y místico de su tiempo.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

Los instrumentos musicales nativos de nuestra región de Puno en la actualidad pasan por un descuido inmerecido por falta de investigaciones y valoración, pese a la gran variedad de instrumentos existentes.

La investigación Etnomusicológica no ha sido en nuestra Región una actividad consecuente y satisfactoria, tal vez por la falta de interés para valorar la variedad de instrumentos musicales nativos, existentes en la actualidad.

Según el Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú (libro), señala lo siguiente: “Nuestras antiguas culturas, las cuales son la estructura de nuestro pasado de varios milenios, son estudiadas por la antropología. Sin embargo en la actualidad las manifestaciones culturales populares en nuestro País indican que ese

pasado no ha desaparecido sino que, por el contrario, está presente. Es cierto que se encuentran evidencias de cambios, algunas veces profundos, pero estos son generalmente en su forma externa, no en su esencia ni en sus símbolos y significados. Estos parecen estar vigentes aún a pesar del tiempo transcurrido.” (Roel P. J., García F., Salazar A., Bolaños C., 1978).

El poder que tiene la música, de mover energías, hace que se encarne en el pasado histórico a través del sonido producido en los instrumentos musicales de manera peculiar; ya sea por las cualidades del intérprete y/o por **la cualidad tímbrica del instrumento.**

Nuestro legado cultural hace de sumo interés el estudio de las **cualidades naturales de las manifestaciones y productos artísticos de nuestra región, ricos en contenido y forma.**

Cabe decir que en el escaso material bibliográfico encontrado con respecto a los instrumentos nativos, se aduce empíricamente a su clasificación y a una mención aproximada e insatisfactoria de su organología; empero sin precisar con minuciosidad las cualidades sonoras contenidas en esos instrumentos musicales, que serviría de manera positiva al bagaje instrumental de orquesta y como recurso instrumental de los arreglistas y compositores contemporáneos,

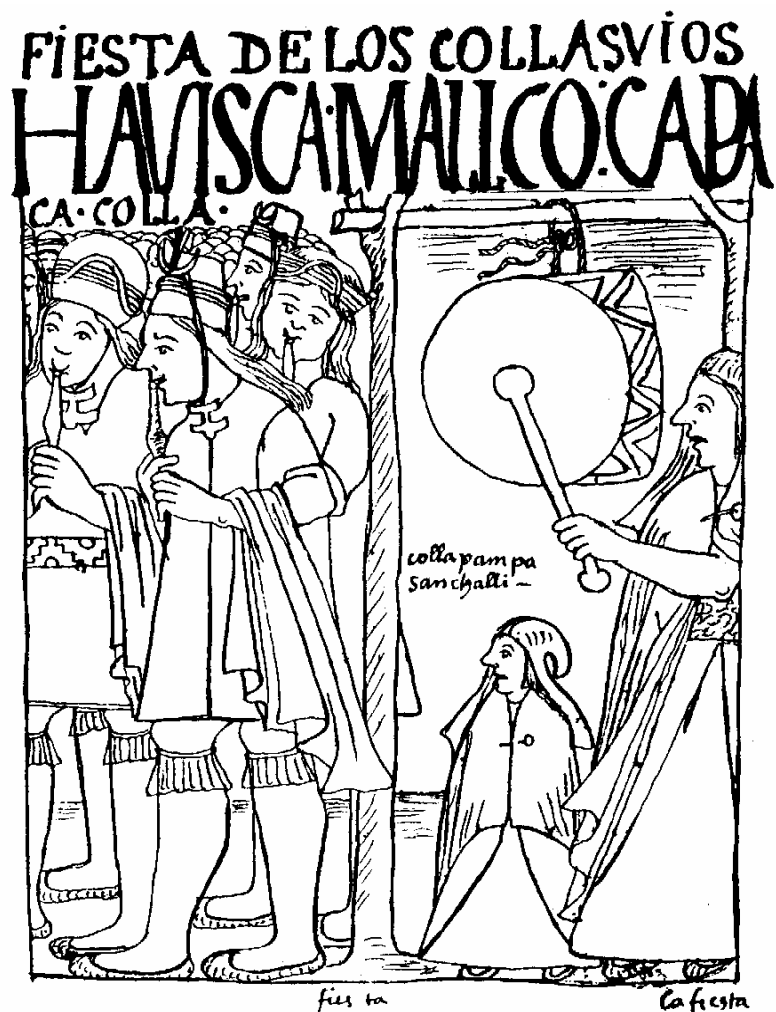
1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Haciendo una referencia histórica sobre el origen del arte musical en los antiguos pobladores de las zonas ubicadas en nuestra Región de Puno, se debe a las actividades religiosas que efectuaban con mucha

dedicación y permanencia en el ámbito de sus costumbres y actividades diarias.

“La fiesta de los Collasuyos desde el Cuzco cantan y danzan. Dice el curara principal: quirquiscatan mallco quirquim cápac omi, desde Cauina, Quispillacta Pomacanchi, Cana , Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiyapo, y todo Atún Colla, Urocolla. Comienzan, tocan el tambor y cantan las señoras y doncellas; dice así: haisca mallco capaca colla haisca hila colla sana capaca sana ynca pachat ti apachat mallco sana capaca colla sana hila uiri mallco uiri quirquiscatan mallco aca marcasan pachasan tiusa hunpachitan Nuestra señora taycasan hunpachiucin haisca malco pacha cutipan hanilla quimti aca marcasan ychauru quirquiscatan

collaypampa sanchalli. De esta manera prosigue todo el cantar y fiesta de todo colla, cada uno su natural cantar. Cada aylo hasta los indios de chiriuana, Tucuman y Paraguay, cada uno tiene sus vocablos, y en ellas cantan y danzan y



bailan, que las mozas doncellas dicen sus arauis, que ellos les llama uanca, y de los mozos quena quena; de esta manera dicen sus danzas y fiestas cada principal y cada indio pobre en todas las provincias del Cullao, en sus fiestas grandes o chicas hasta Potosí”¹.

La música aborígen estuvo íntimamente ligada a la danza; ambas eran medios de comunicación mágico religiosa, aspiraban a dialogar con fuerzas invisibles (etéreos), para facilitar el logro de sus propósitos mágicos.

Es en este contexto que usaron a la música (instrumentos musicales), como un recurso fundamental para el nexo con los dioses; también se debe apreciar que en dichas manifestaciones, por lo general, es el hombre quién toca los instrumentos musicales mientras que la mujer participa con un canto peculiar casi siempre danzando; estos roles que asumen, tanto en el hombre como en la mujer, son atribuidos a su naturaleza, pues es de suponer que la mujer siempre estuvo ligada fundamentalmente al cuidado y educación (conservación), ya sea por sus funciones prenatales y luego por los cuidados y sustento maternal hacia los hijos, por esto es que tal vez siempre estuvo mas ligada a los quehaceres del hogar; mientras que el hombre buscaba el sustento y protección de su familia en cuyo propósito es probable que accidentalmente haya descubierto los instrumentos musicales para posteriormente tratarlos fundamentalmente en los ritos que son de vital importancia para la supervivencia de las culturas.

¹ POMA DE AYALA GUAMAN F. “Nueva Corónica y Buen Gobierno” Tomo I, 1993.

Cabe decir que en el escaso material bibliográfico encontrado sobre los instrumentos nativos no existe ningún estudio con respecto al instrumento musical “lawa K’umu”, ni siquiera una descripción somera e insatisfactoria de su contexto, ni mención aproximada de su organología, ni mucho menos de cualidades profundas contenidas en este instrumento musical; sin embargo debemos mencionar **que mediante fuentes orales por entrevistas con los ancianos y lugareños en el ámbito de estudio, se sabe que el origen del “Lawa K’umu”, data de fechas inmemorables, pues según estas entrevistas se dice que fueron enseñados y heredados por los padres de generación en generación.**

El “Lawa K’umu es único en su variedad (ante los aerófonos existentes en la región de Puno), tanto por el tipo de material usado para su construcción como por la característica tímbrica de sus sonidos.

También hay que advertir que el mencionado instrumento musical junto a la música del género musical autóctono (manifestaciones artísticas y culturales de Puno), se encuentra en una etapa de extinción por el problema de identidad, tratamiento (progresión) y conservación; aseverando esto por los antecedentes bien conocidos (en el ámbito social), de danzas y costumbres ya extinguidas en esta Región, pero presentes en la memoria de algunos ancianos.

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Objetivo General:

- “Determinar las características organológicas del Lawa K’umu”.

1.3.2. Objetivos Específicos:

- Identificar la cualidad tímbrica del Lawa K’umu especificando las características morfológicas.
- Precisar la cualidad melódica del Lawa K’umu.
- Identificar la técnica e interpretación en la ejecución del instrumento musical Lawa K’umu.
- Determinar en que medida el instrumento musical Lawa K’umu sirve para la revaloración de la cultura ancestral.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. MARCO TEÓRICO

Según los alcances de algunos textos, al respecto de las manifestaciones artístico culturales indígenas nos dicen: “ frente al arte importado de los españoles , la música y las danzas indígenas fueron las muestras culturales prehispánicas que persistieron con más fuerza, aunque cambiaran en la mayor parte de las oportunidades su sentido. Estas expresiones escaparon a la imposición externa, por su índole más personal e inalienable. Así fue como subsistieron probablemente ciertos cantos y danzas que tradicionalmente habían acompañado las labores del campo (celebraciones más relevantes), o los ritos funerarios”.²

Un ejemplo claro de manifestaciones, son las fiestas en la época incaica, en los días de pascuas, relatadas por el cronista Don Felipe Guaman Poma de Ayala, diciendo: “Capítulo primero de las fiestas, pascuas, y danzas taquies de los Ingas, y de cápac apoconas y principales, y de los indios comunes de estos reinos, de los

² ARROSPIDE DE LA FLOR, CESAR, “Introducción al Estudio de la Historia de la Música”, Pág. 107.

Chinchaysuyos, Andesuyos, Collasuyos, Condesuyos, las cuales danzas y arauis no tienen cosa de hechicería, ni idolatría ni encantamiento, sino todo huelgo y fiesta, regocijo, si no hubiese borrachera sería cosa linda. Es que llama taqui, cachiua, haylli, arai de las mozas, pingollo de los mozos; y fiesta de los pastores llama miches, llamaya; y de los labradores pachaca harauayo; y de los Collas quirquina collina aymarana; de las mozas guanca; de los mozos quena quena; en estos huelgos que tiene cada aylo y parcialidad de este reino no hay que decirle nada, ni se entremeta ningún juez a inquietarles a los pobres sus trabajos y fiestecillas y pobreza, que hacen cantar y bailar, comer entre ellos. Canciones y músicas del Inga y de los demás señores de este reino y de los indios, llamado harai y uanca, pingollo, quena quena, Fiesta. Uaricza, arai del Inga. Las fiestas cantar y bailar, uaricza, que cantaron puca llama, al tono del carnero cantan, dice así: con compás, muy poco a poco, media hora dice y-y-y, al tono del carnero, comienza el Inga como el carnero dice, y está diciendo yn. Lleva ese tono y de allí comenzando va diciendo sus coplas, muy muchas, responden las coyas y ñustas, cantan a voz alta, muy suavemente. Y uaricza y arai dice así: arai arai aray arai arai yau arai, van diciendo lo que quieren , y todos al tono de arai. Responden las mujeres: uaricza ayay uaricza, chamay uaricza, ayay uaricza, todos van de este tono y las mujeres responden. Y el haylli: ayau haylli yau haylli, uchuyoccho chacrayqui? Uchuy tunpalla samusac. Ticayoccho chacrayque? Ticay tunpalla samusac, y a este tono responden las mujeres.

**Dice el hombre: chaymi coya,
 Responde la mujer: ahaylli
 Chaymi palla
 Ahaylli, patallanpi ahaylli,
 Chaymi ñusta,
 Ahaylli
 Chaymi ciclla,
 Ahaylli” (Guaman Poma de A. Felipe, 1615).**

Fiesta de los Incas

Expresión ritual de la música, en donde se observa que el Inca espera que la llama emita un sonido (nota) para dar inicio al canto, con carácter de improvisación, en donde intervienen los súbditos a manera de contestación.

Guaman Poma de Ayala



El Perú se caracteriza por ser una sociedad con riqueza cultural de costumbres, manifestadas mediante las artes (la música y los instrumentos musicales), que de una u otra forma subsistieron, en el

tiempo. Esta riqueza permite a los curiosos investigadores la oportunidad de conocer y verificar los aspectos que nos hagan comprender con más nitidez a nuestra propia cultura llevándonos por el camino de la identidad.

Si bien es cierto que el Perú actual, es la consecuencia de una mezcla cultural que se produjo desde la conquista; participando en ella las tres grandes vertientes que son: La **europaea, africana y aborígen**, cabe la importancia de verificar y valorar en que medida se mantiene la originalidad del instrumento musical “Lawa K’umu”, nato de la zona Lacustre de nuestro departamento de Puno para la documentación y uso en posteriores investigaciones.

2.1.4. EL LAWA K’UMU

2.1.4.1. Etimología:

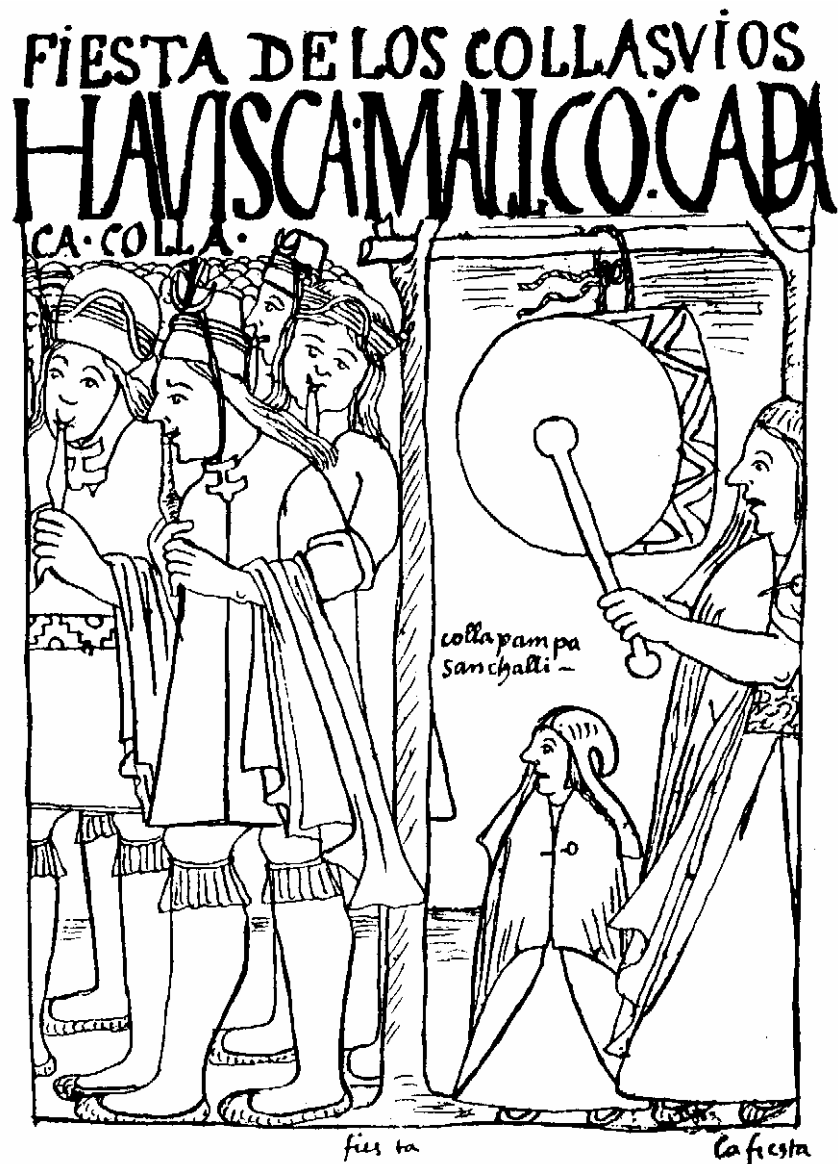
“Lawa K’umu”: Proviene de dos palabras de origen Aymara: **Lawa**, que significa palo o tronco de madera y **K’umu**, que significa curvo; y que uniendo estas dos palabras quieren decir “Tronco Curvo”. También se le conoce con el nombre de “Chacarero”. En las crónicas que escribió Don Felipe Guaman Poma de Ayala (1615), describe a los aerófonos del collasuyo diciendo: “Es que llama taqui, cachiua, haylli, arai de las mozas, **pingollo** de

los mozos; y fiesta de los pastores llama miches, llamaya; y de los labradores pachaca harauayo; y de los Collas quirquina collina aymarana; de las mozas guanca; de los mozos quena quena; en estos huelgos que tiene cada ayllu y parcialidad de este reino no hay que decirle nada, ni se entremeta ningún juez a inquietarles a los pobres sus trabajos y fiestecillas y pobreza, que hacen cantar y bailar, comer entre ellos".³

Fiesta de los Collasuyos

Aquí observamos la ejecución musical de aerófonos acompañado por un instrumento de percusión; interpretado por los Collas, antiguos habitantes de la zona altiplánica.

Guaman Poma de Ayala



³ POMA DE AYALA, GUAMAN

El religioso Ludovico Bertonio (en su Vocabulario de la lengua Aymara), también lo nombra diciendo:

“Flauta: Pincollo. Y tañerla: Pincollotha”.
(Ludovico B. 1603).

Este instrumento musical lo clasificamos como un **aerófono**, pues el elemento vibratorio primario es el aire.

Es un instrumento de viento de soplo vertical que tocan los pobladores de la zona Sur-Este del departamento de Puno (Acora), cuya lengua es el Aymara para manifestar tal vez su contento y regocijo al tocar y bailar al compas del ritmo de la danza autóctona de los “Chacareros”, en la temporada en que estan floreciendo las matas de papa, justo antes de la cosecha (més de Marzo), de los productos agrícolas.

Está fabricado artesanalmente y su material es de madera (tronco), del árbol de Q’antuta, que crece con mucha frecuencia por esas zonas(Santa Rosa de Yanaque y comunidades aledañas), circunscripta en comunidades del distrito de Acora ubicadas a orillas del Lago Titicaca. Su diámetro varía de un instrumento a otro de acuerdo al grosor del tronco del árbol de Q’antuta .

El instrumento “Lawa K’umu “, presenta una división lateral en toda su longitud, es decir que en el proceso de fabricación, el tronco es cuidadosamente

dividido en todo su largo por la mitad, para después excavar las dos partes planas resultantes de la división (con el objeto de convertirlo en una especie de tubo); uno de los lados es cuidadosamente agujereado en seis puntos, agujeros mas o menos paralelos y equidistantes entre sí. Finalmente se unen y atan con cordel o como hacían antiguamente según los relatos de pobladores de esta zona, manifestando que la unión de la división del tronco se hacía con cintas recortadas del cuero de sus animales como el guanaco, la llama, etc., enrollándolo y sujetando este de manera peculiar, sin modificar el tronco en su parte exterior. El instrumento presenta una ligera curva en toda su longitud, el cual da origen y explicación al nombre que lleva: “**Lawa k’umu = Palo Curvo**”.

Antes de usar el instrumento este es remojado en agua, pues así el tronco logra una tensión inducida por la hinchazón de la madera remojada y así cerrar con más efectividad las cavidades resultantes a la hora de su construcción en la división longitudinal del instrumento. Cabe mencionar la resistencia y eficacia del tronco de Q’antuta al no sufrir deterioro alguno por el uso en el transcurso de los años.

En cuanto a sus constructores y artesanos, se encuentran casi siempre en la comunidad de Santa Rosa de Yanaque, distrito de Acora, provincia de Puno y

Departamento de Puno; rescatando de estos que poseen una técnica singular en el procedimiento de fabricación de este instrumento, resaltando que usan la noción empírica para casi todo el procedimiento de selección del material y la fabricación del instrumento tomando siempre en cuenta la filosofía ancestral heredada por los antepasados que poblaron estas zonas del territorio altiplánico (pre-inca), **pues no debemos olvidar que las culturas indígenas modernas en el Sur del Perú , subsisten y conservan muchos rasgos de su pasado anterior a la llegada de los españoles.**

2.1.5. RESEÑA HISTÓRICA SOBRE EL LUGAR DE ORIGEN DEL “LAWA K’UMU”, EN PUNO.

Debemos necesariamente remontarnos al pasado, es decir a los inicios de las actividades socio culturales que se realizaban en el ámbito de estudio, .

“Los antiguos pobladores del Altiplano, habitaban en una especie de cuevas que cavaban ellos mismos en el suelo, dándoles forma de habitación, luego las techaban con paja o con lozas planas y barro, formando lo que se denomina **bóveda falsa**, exactamente como las existentes en los edificios de las islas del Sol y de la Luna. El altiplano, sigue diciendo Posnansky, alberga ahora descendientes directos de dos grupos, uno **dolicocéfalo**, y otro **braquicéfalo**, que deben haber constituido los habitantes de

esa región. Los pobladores pre-históricos del Altiplano y sus alrededores, al igual que los del laberinto de Islas a orillas del gran Lago, eran sin duda Kollas y Aruwakes, que hablaban distintos idiomas y llevaban diferentes nombres tribales. Varias razas, sub razas y tribus, como por ejemplo Yunguyos, Lupacas (Lupi-jaque), Taracos (Tara-jaques), Huancas, Karancas, Yunkás, Puquinas, Urus, Chipayas, Collaguas y Sud Calchaquíes (Calcha-jaques), así como una multitud de otros grupos, de los cuales cada cual hablaban dialectos de las lenguas matrices, **Aymaras, Kheswa y Aruwak**, poblaban este enjambre de islas y las faldas de las cordilleras; lugares que en aquél tiempo, por el buen clima que existía, estaban cubiertos de fértil vegetación y favorecidos pródigamente por la naturaleza. Más tarde dominó en estas regiones, indudablemente la raza **Kolla** que era más evolucionada, más fuerte e inteligente y que, si bien no en gran número, sometieron a las hordas “**Aruwakes**”, imponiendo como lengua general su propio idioma: el **Aymara**; que más tarde se cristalizó, es decir evolucionó en algunos territorios, siendo madre de un nuevo idioma: el **Kheswa**”. (Posnansky).

“Los primeros españoles, desgalgados de las huestes del Conquistador, que pisaron tierra puneña fueron: Diego de Agüero y Pero Martinez Moguer, los cuales quedaron asombrados de las riquezas naturales y sobre todo de la gran densidad de población, de allí que las encomiendas y repartimientos de esta región fuesen las más disputadas.

Más tarde pasarían, Diego de Almagro, rumbo a Chile y Hernando Pizarro con dirección a las Charcas.

El departamento de Puno, fue durante la colonia, una de las regiones ambicionadas por encomenderos, por la densidad de su población y por sus riquezas naturales. El doctor Barros, Oidor de las Charcas, dice en carta a S.M., fechada el 8 de Setiembre de 1572:... , continué mi viaje hasta la provincia de Chucuito que es la mejor cosa que vuestra magestad por acá tiene aunque está poseída y se disfruta más por los religiosos de Santo Domingo que no por vuestra majestad...". ().

2.1.5.1. Ayllus del Reino de los Lupaca

(Del documento de Fray Pedro Gutiérrez Flores-1547), estaban situados sobre todo en la zona Sureste, del actual Departamento de Puno; o sea: Yunguyo, Pomata, Zepita, Juli, llave y ácora; en los que a la vez cada uno de ellos estaba parcializada en dos subdivisiones, estas son: parcialidad de Hanansaya y parcialidad de Hurinsaya.

El ámbito de estudio en el presente trabajo se halla ubicado en la zona de Ácora, y del que con exclusividad, haremos las referencias pertinentes.

De la parcialidad de Anansaya, perteneciente a Ácora, mencionamos algunos Ayllos (hay más en el

padrón), y el apellido más representativo por poseer mayor cantidad bienes:

Ayllo Ylacatora; Lorenzo Calloapaza.

Ayllo Sulcacatora; Aquisa.

Ayllo Cacoaynacha; Yanqui.

De la parcialidad de Hurinsaya, perteneciente a Ácora, mencionamos algunos Ayllos (hay más en el padrón), y el apellido más representativo por poseer mayor cantidad bienes:

Ayllo Collanachara; Don Cristóbal Ninacutipa, Quilca,
Domingo Chura.

Ayllo Mamani; Chuquitanca.

Ayllo Caca; Callata, Lorenzo Cutipa,.

Ayllo Chanca; Don Pedro Chura, Melchior Ticona.

Ayllo Cota; Don Gonzalo Sumi, Don Gómez Cutipa.

Ayllo Corata; Felipe Curuta, Francisco Copa.

yllo Paquira; Pedro Camicutipa.

Ayllo Parina; Martín Sulcacopa, Domingo Visa, Alonso
Tonco, Alonso Chura.

Estos son una muestra de la conformación de los Ayllus en el pueblo de Ácora, durante el siglo XVI.

Existe información que data de aquellas fechas (siglo XVI), en donde el corregidor (Chucuito), hace referencia indirecta sobre el hecho musical en aquél entonces; informando a sus superiores lo siguiente: “En la dicha provincia ha

mucho que reside un buitrago el cual ha enseñado a tañer y cantar y están muy diestros tanto que ellos pueden ser ya maestros de otros por lo cual le han dado muchos pesos de oro y ahora los religiosos por amistad que le tienen han dado orden con los caciques que le den cuatrocientos pesos de salario entiendo que este gasto no es necesario por las dichas causas Vuestra señoría lo vea y provea lo que sea servido”.

Comprobamos una vez más con esto que los aborígenes de estas zonas (Collas), tenían cierta facilidad y predisposición para aprender y ejecutar instrumentos musicales, a los cuales no estaban familiarizados; la pregunta que nos hacemos ahora es: ¿cómo y por qué?. La respuesta es simple; los aborígenes, pertenecientes a la cultura Colla ya tenían una práctica ineludible de la música, a la que consideraron con mucho respeto y veneración, pues formaba parte de sus ritos y sus creencias.

2.1.5.2. Distrito de Acora

Los orígenes del Distrito de Acora, se remontan probablemente a la cultura aymara (Lupaca), y en la época del Tawantinsuyo cuyos dominios fueron extendidos por el Inca Mayta Capac, tal como lo atestiguan las fortalezas del K’enko o Inca Anatawi, actualmente en la comunidad Campesina de Copamaya, se encuentran las obras megalíticas.

Acora es reconocido con categoría de Villa por el Ley número 757 del 03 de Octubre de 1908; posteriormente se integró a la provincia de Puno, por el decreto supremo del 30 de octubre de 1967, el gobierno de Fernando Belaunde Terry, solicitó a solicitud de Don Fernando Manrique, Diputado por Puno según el oficio N. 135 de 07 de octubre del mismo año se declara como día cívico el 02 de mayo como aniversario del Pueblo de Acora.

El distrito de Ácora, a más de 3,800 m.s.n.m., pertenece a la provincia de Puno, departamento de Puno; ubicado a unos 30 Km. al sur de su departamento.

El pueblo de Ácora está edificada sobre “una pintoresca colina denominada Alto la Villa, que con mucha razón diríamos que es el corazón del Kollao” (Ardiles F. R. 1975). Hacia el sur colinda con la pampa de llave y hacia el Norte con del pueblo de Chucuito.

El relieve del distrito de Ácora tiene tres niveles diferentes, estas son:

1.- La Zona a Orillas del Lago Titicaca (al Noreste de Ácora), donde se ubica la península de Soq'a, y centros poblados de Santa Rosa de Yanaque; donde producen cereales, tubérculos, gran variedad de flora silvestre; en donde las ocupaciones de los habitantes (para sobrevivir), son: la agricultura, ganadería y la pesca (recursos ictiológicos), entre otros.

2.- Pasando esta ceja natural, está una extensa planicie donde se constituyen las aynuqas, y donde también se cultiva tubérculos, algunos cereales y se dedican también a la ganadería; pero podemos notarla con menos variedad en comparación a la zona anterior mencionada, por la ausencia del Lago (totorales y peces), como por la variedad de flora silvestre (árboles).

3.- Aquí se encuentra la zona alta que se extiende hasta la zona denominada Suni, donde existen grandes pastisales, dominado por el frío y donde antes se constituyeron grandes haciendas ganaderas.

La zona donde se ejecuta y se conserva el “Lawa K’umu”, se halla en la zona baja, a orillas del Lago Titicaca, al Noreste del pueblo de Ácora.

2.1.6. EL ORIGEN DEL “LAWA K’UMU”

El origen del “Lawa K’umu”, como instrumento musical se remonta hacia la época Pre-Inca, específicamente a la Cultura Lupaca. Para lo cual nos apoyamos de la fuente oral y los escritos referentes a la época y ámbito del objeto de estudio.

Así lo demuestra el consenso de la fuente oral, en las entrevistas realizadas a las 50 personas (ancianos y lugareños), naturales de los centros poblados y aledaños, en donde dan referencia a cerca del “Lawa K’umu”, y donde se mantiene conservado el mencionado instrumento musical integrado al grupo y

despliegue dancístico (conformado por mujeres) que le caracteriza y que es denominada “Chacareros”.

En dichas entrevistas, las precisiones hechas por consenso, determinan que el “Lawa K’umu” y su danza (Chacareros), ha sido heredada por lo menos desde hace ocho generaciones pasadas (Hasta donde recuerdan algunos entrevistados), transmitidas de padres a hijos, de abuelos a padres, de tatarabuelos a abuelos (en la misma secuencia), de generación en generación. Aquí hacemos la transcripción de una de las entrevistas que concuerdan, en cuanto a la direccionalidad cronológica, en relación al total de entrevistados (50 personas). Dicha entrevista pertenece al sr. Nicanor Cantuta, conocido y muy solicitado artesano constructor del “Lawa K’umu”, que vive en el centro poblado de Qapalla, dentro de la jurisdicción del Distrito de Ácora, Provincia de Puno, Departamento de Puno. A la pregunta que se le hizo, para saber cómo aprendió a construir el “Lawa K’umu”, él respondió que su padre le había instruido y del que recibió directamente el molde (modelo), de las medidas adecuadas, que debe tener en cada una de sus partes (nomenclatura del instrumento), el “Lawa K’umu”, prosiguiendo dijo, que su abuelo que también era constructor de “Lawa K’umu”, fue quién transmitió a su padre el proceso para la construcción del instrumento; continuando y sin detenerse en el curso de la entrevista, dijo con lucidez y sin titubeos todo lo que sabe, argumentando que le fué transmitido oralmente por sus abuelos y que, dicho sea de paso es trascendental (para aproximarnos hacia los orígenes del “Lawa K’umu”), lo que a

continuación transcribo con fidelidad a lo que expresó oralmente el sr. Nicanor Cantuta (entrevistado), : **“legítimamente ha venido así, familiarmente ha venido desde Pablo Cantuta, después de Pablo había hecho Lorenzo Cantuta, después de Lorenzo había hecho José Cantuta, después de José había hecho Lucas Cantuta, después de Lucas (Tatarabuelo de Nicanor), había hecho mi papá Jacinto Cantuta, después mi papá Pedro Cantuta Pari; ahora yo soy el hijo de Pedro Cantuta, llamado Nicanor Cantuta Chana, ya por mi madre”**.

Según la pregunta hecha, con respecto a los orígenes del “Lawa K’umu”, a las personas del lugar (indistintamente), y haciendo el cotejo analítico de dichas entrevistas, descubrimos que el cien por ciento de los entrevistados otorgan el origen a sus antepasados de estas zonas, ubicadas a orillas del Titicaca, y que en la época colonial se le conocía con el nombre de “Anansuyo”.

Después de nuestro recorrido (entrevistas), descubrimos también el linaje de constructores del “Lawa K’umu”, cuya práctica ha sido transmitida de generación en generación, bajo el lazo familiar de sus ancestros. Por todo esto el presente trabajo tiene el destino precioso para quienes tengan interés en conocer algo del instrumento musical “Lawa K’umu”: musicólogos, músicos y a quienes piensen que el estudio de los instrumentos, su contexto técnico y social contribuyen al enriquecimiento del conocimiento para la revaloración de nuestra cultura ancestral.

Los pobladores pre-colombinos usaron a la música (instrumentos musicales), como un recurso fundamental para el nexo con los dioses; también se debe apreciar que en dichas manifestaciones, por lo general, es el hombre quién toca los instrumentos musicales mientras que la mujer participa con un canto peculiar casi siempre danzando; estos roles que asumen, tanto el hombre como la mujer se le atribuye por naturaleza, pues es de suponer que la mujer siempre estuvo ligada fundamentalmente al cuidado de los hijos (naturaleza maternal), sin embargo hubo raras excepciones.

Mediante fuentes orales por entrevistas con los ancianos y lugareños en el ámbito de estudio, se sabe que el origen del “Lawa K’umu”, data de fechas inmemorables, pues según estas entrevistas se dice que fueron enseñados y heredados por los abuelos de ocho generaciones pasadas (hasta donde pueden recordar), y en muchos casos los descendientes fueron instruidos, por sus antecesores, a ejecutar, interpretar y construir dicho instrumento; así indica una fuente que fue entrevistada, se trata del sr. Nicanor Chura, artesano constructor del “Lawa K’umu” muy reconocido del sector en el ámbito de estudio, pues generalmente los músicos de Àcora acuden a la casa de Don Nicanor para pedir la confección del instrumento gracias a su habilidad y destreza para lograr calidad y eficiencia en sus trabajos. Ahora como se sabe consta, por los cronistas (en su mayoría religiosos), que al llegar los españoles (siglo XVI, etapa de la conquista pre--colonial,

prohibieron cualquier manifestación cultural que no sea la europea (tañer instrumentos originarios de los aborígenes, levantar en andas los indios a sus caciques entre otros ; obligando respetar y reconocer únicamente a la Biblia y la cruz como elementos de fé religiosa), llegando a veces a sancionar a sus transgresores con la pena de muerte, por idolatría u otros argumentos desprovistos de sano juicio y de leyes civilizadas de carácter humano.

“El itinerario que han seguido nuestras danzas han estado jalonados de momentos memorables e históricos hasta su agonía, por ejemplo el Padre Jesuita Ludovico Bertonio, registro en el año 1612, como modos de danzar o bailar, **la Chiachiata, Apa it ihc huayñ uf ita, por citar algunas de ellas;** hoy estas danzas ya no se ven, probablemente desaparecieron en la bruma de los tiempos y algunas cambiaron de nombre”.⁴

Ahora bién, mucho tiempo después, fue en torno a la devoción en la festividad de la Virgen de la Candelaría, que se reconoció muchas sinò algunas de las manifestaciones y costumbres autóctonas (danza, música, etc), reprimidas con crueldad por el vértigo de la coyuntura social colonialista. El origen de dicha festividad está en deliberación y fue transmitida por la tradición oral. El origen de la festividad de la “Virgen de la Candelaria”, se remonta al siglo XVII (según varias leyendas míticas). “Los misioneros católicos impusieron el catolicismo y el culto a la Virgen Maria en todo los territorios conquistados. Al

⁴ QUISPE S. W. 2006

inicio los nativos puneños muy enraizados en su religión autóctona rindiendo homenaje a la Pacha Mama, la Madre Tierra, fingieron adoptar el nuevo culto siguiendo sus propios rituales asimilando la imagen de la Virgen Maria a la de la Pacha Mama” (Nonis Chr., 2000). “ El primer escrito por ahora conocido, y que habla de la imagen de la Virgen de la Candelaria sería, según Ignacio Frisancho, una escritura de arrendamiento firmada en 1707 por el Licenciado Felipe de Valdés quien declara "Otorgo que arriendo y doy en arrendamiento al señor marques de villa rica de salcedo es a saber las dichas casas de vivienda que fueron del dicho don silvestre de Valdés (...) y se incluyen (...) en la recamara una cuja dorada dos tabernáculos dorados con sus imágenes en bulto en el uno de la de un crucifijo y en el otro de una señora de la candelaria...".⁵

Con respecto al número de danzas registradas en la festividad dela “Virgen de la Candelaria”, según una versión de la asociación “Brisas del Titicaca”, llegan a la suma de 726; existe también otras versiones a cerca del tema, pues el Ing. y honorable músico puneño Virgilio Palacios ha transcripto alrededor de dos mil danzas y que dicho sea de paso, este precioso material está en proceso de edición. Después de años de conflicto y de contradicciones, las etnias sobrevivientes vuelven a recrear la danza y la música que su esencia colectiva les dicta. “La dispersión de la danza (música), en mil formas en el espacio

⁵ Nonis Chr., 2000.

altiplánico y ribereño hacen que cada una de ellas tracen su historia y biografía” .⁶

En el caso de las fechas (1612) que aparecen en algunas danzas, pertenecen a los datos ofrecidos por el Padre Ludovico Bertonio en su Vocabulario de la Lengua Aymara, editado, precisamente en 1612”⁷

2.2.2. PUNO Y SUS MANIFESTACIONES CULTURALES

Esta región, ubicada al Sur del mapa peruano, a más de tres mil ochocientos m.s.n.m.; ha sido y es cuna templaria de manifestaciones culturales ricas en contenido y forma, debido al respeto y reverencia que mantienen sus habitantes, con respecto a sus costumbres y tradiciones más originales de su cultura; demostrada así por los eventos religiosos y festivos de su calendario variado, de actividades programadas para cada temporada en los doce meses del año.

2.2.2.1. Festividad de la “Virgen de la Candelaria”

Una de las manifestaciones culturales, de colosal envergadura, es la devoción en la fiesta denominada “Virgen de la Candelaria Son varias las versiones a cerca de su origen, empero lo que tienen en común estas versiones (algunas míticas), es que la mayoría de ellas señalan que se originó en el transcurso del siglo XVIII.

⁶ QUISPE S.W., 2006

⁷ BRISAS DEL TITICACA, “Festividad Virgen de la Candelaria”2000.

El evento, está programado para el mes de Febrero de cada año; a donde acuden con fluidez, miles de personas tanto del turismo nacional, como del internacional; para apreciar y participar en la gama y colorido de las danzas folklóricas y en esta última década se ha logrado incorporar a las danzas autóctonas de los distintos distritos y centros poblados de Puno, que salen hacia las calles, en comparsas y conjuntos para rendir y disfrutar el homenaje a la “Virgen de la Candelaria”. Son más de cincuenta los conjuntos ataviados con trajes de Luces, y un número similar de danzas autóctonas de origen ancestral.

Esta fiesta, tiene una duración real de, dos semanas aproximadamente y los lugares (las calles), para poder apreciar el desplazamiento de los conjuntos, quedan totalmente saturadas por los espectadores.

Existe un número considerable de danzas en trajes de luces y otra mucho mayor de danzas autóctonas.

Entre las danzas en traje de Luces calculamos un número mayor a 40 danzas (algunas ya extinguidas), distintas entre sí, dentro de ellas tenemos: La Waca Waca, Morenada, Diablada, Tuntuna, Potolos, Llamerada, Kullawada, etc.

2.2.2.2. Los Carnavales en Puno.- Este evento de carácter festivo y algarabía que celebran los pobladores de todo el departamento de Puno, se efectúa en el mes de Marzo de todos los años.

En lo referente a danzas de origen autóctono, de toda la región de Puno, están registradas y documentadas (en orden alfabético),

más de 700 tipos de danzas autóctonas, diferentes entre sí (muchas de ellas ya extinguidas), típicas y originales de cada sector y lugar, en la región de Puno; dentro de estas tenemos: Las Vicuñitas, Lawakumo- Lawa K umo (Acora), Lequechitos de Suluca Anasaya, Lipi Huancané, Chaqallos de llave, Tinti Waca, Carnaval de Chuqui, Cinta k'anas (desaparecida), Huañuscuro de Ácora (desaparecida), Achachi – Kumo (desaparecida), Auqui Auqui, Achachi –Sicuris (desaparecida), Achoqalla (desaparecida), Awatiris, etc.

De esta variedad (danzas autóctonas), es que el presente trabajo fundamenta su objeto de estudio para realizar el “CONTEXTO Y ANÁLISIS ORGANOLÓGICO DEL INSTRUMENTO MUSICAL LAWA K'UMU, DE LA ZONA LACUSTRE DEL ALTIPLANO EN PUNO”, debido a la necesidad de documentar y conocer al detalle, uno de los instrumentos musicales de uso fundamental y tradicional para la danza autóctona de los “chacareros” de la zona de Ácora (de origen ancestral), por estar en peligro de desaparecer, pues como podemos notar líneas más arriba en donde hay mayor cantidad de danzas autóctonas que han desaparecido en el transcurso de los años, suponemos por causas de origen social y de su respectivo tratamiento.

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.1.1. ETNOMUSICOLOGÍA

Estudia la música en su contexto social y cultural, que es indispensable apoyo para el estudio del presente trabajo, pues el objeto último de estudio para los etnomusicólogos es lo referente a la estructura de la música misma, su función social, cómo es percibida y evaluada por la propia sociedad, quien la produce, cómo se eligen y forman estos intérpretes, para quién tocan y con que propósito es decir que la etnomusicología responde a las siguientes preguntas: ¿quién crea la música?, ¿cómo se crea?, ¿para quién?, ¿para qué?, ¿con qué fin?, etc., ahora bien debemos conocer los métodos y las teorías de la Etnomusicología, estas son:

1.- El Método Comparativo Transcultural.- Esta teoría está representada por el cantométrico de Alan Lomas, en su libro “Folk Song Style and Culture” de 1968. Lomas plantea que a través del canto(que se dan en todas las sociedades), se pueden identificar otras partes de la cultura: relación entre los sexos, niveles de comportamiento, la posición de la mujer; es decir, la música simboliza y refleja ciertos rasgos socio-culturales. Por medio de Mapas y gráficas, Lomax divide y subdivide al mundo según sus estilos musicales.

2.- Estudio Descriptivo de una Cultura.- Este enfoque metodológico nos indica que por una parte se encuentra la

orientación musicológica y por otra la antropológica; sin embargo también existen momentos en que la música y la antropología están unidas equilibradamente. David McAllester en su obra *Enemy Way Music*(1954), nos demuestra la interacción que tienen la música y la antropología. McAllester sentó las bases de un modelo para futuros investigadores.

3.- Métodos Lingüísticos y semiótica musical.- Partiendo de los postulados de la Lingüística estructural, se han realizado trabajos de Etnomusicología haciendo una analogía entre lenguaje y música, aplicación de la Lingüística a la música. Un ejemplo de estas investigaciones es el de Steven Feld: *Linguistic Models in Ethnomusicology* (1974), y el de J.J. Nattiez: *Fondements d'une Semiologie de la musique*(1975).

4.- Marco Conceptual Émico.- El marco conceptual émico de la antropología cognoscitiva fue tomada por algunos etnomusicólogos para analizar la música y el quehacer musical desde los protagonistas de la cultura, desde cómo la gente percibe su mundo musical.

La etnomusicología se especializa en la necesidad de entender el fenómeno musical dentro de una sociedad determinada, no importando el género, ya sea ésta una música que se escribe o no. Debemos entender a la música

como una actividad del ser humano, con un lenguaje determinado según la cultura en la que se encuentre. Así, a la Etnomusicología le atañe la gran labor de estudiar los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial, tradicional, académica, etc.

2.1.2. LA ORGANOLOGÍA

Es considerada como la “ciencia de los instrumentos musicales” y está compuesta por tres campos de estudio:

Primero.- Se apoya en la Etnología y la Antropología, para conocer sus orígenes y filiaciones.

Segundo.- Consiste en la descripción de las particularidades físicas del instrumento y las diferentes técnicas interpretativas del instrumentista, situados en una perspectiva sociológica (el instrumento y el instrumentista), de contexto.

Tercero.- Por último el tercer campo es la clasificación de los instrumentos. La clasificación que hoy en día se usa es la elaborada por E. von Hornbostel y C. Sachs en 1914.

Esta clasificación consiste en cuatro grandes divisiones:

1. Idiófonos.- El sonido es producido por el propio material del instrumento gracias a su solidez y elasticidad, sin necesidad de recurrir a la tensión de membranas o cuerdas.

2. Membranófonos.- El sonido es producido por membranas muy tensadas.

3. Cordófonos.- Una o varias cuerdas son tensadas entre dos puntos fijos.

4. Aerófonos.- El elemento vibratorio primario es el propio aire.

Esta clasificación se lleva a cabo siguiendo un cierto número de criterios, entre los cuales el más importante es el modo en que se ejecuta el ataque (acción de golpear directa o indirectamente, raspado, frotación, sacudidas, acción de machacar, etc.). Debemos mencionar que en nuestra región de Puno tenemos una variedad considerable de aerófonos (Pinkillos), tanto en la zona Quechua como en la zona Aymara, que merecen estudio y análisis.

Es en ese entender que el presente trabajo pretende reconocer y describir minuciosamente las propiedades sonoro musicales del instrumento "Lawa K'umu", precisando la altura del tono en cada uno de los agujeros y tomando en cuenta las siguientes medidas:

- Centítonos o cents para los sonidos.
- Milímetros para las longitudes.

También se toma en cuenta los siguientes intervalos:

- **Musicales:** Como referencia, para indicar intervalos musicales occidentales.
- **Centitonaes:** Para precisar en centítonos la medida interválica.

2.1.3. ESCALAS MUSICALES

El sonido, para convertirse en materia artística, debe partir de un orden. Un bote de pintura no puede ser nunca un cuadro, de la misma manera, un sonido, sin más, no puede ser nunca una obra musical. El sonido, entonces, lo ha de ser ordenado, y a esta ordenación, en Occidente, se le llama escala musical. Esta ordenación ha sido fruto de un largo proceso. Desde la elección de un sonido base, a partir del cual construir el resto, a la determinación del intervalo que hay entre una nota y la siguiente.

Así, una escala es una serie de notas ordenadas de forma ascendente o descendente, a la primera de las notas se la llama **tónica**. Estas son las escalas musicales que han ido surgiendo a lo largo de la historia.

2.1.3.1. La Escala Diatónica

Como mínimo desde la Edad Media las escalas que se han utilizado son las escalas diatónicas, que se pueden simbolizar con las teclas blancas del piano. Estas escalas tienen dos intervalos diferentes: el semitono (en las teclas blancas, mi-fa y si-do) y tonos completos (entre las otras parejas de notas adyacentes). Tienen siete notas por octava (la octava nota de esta serie es simplemente la repetición de la primera, pero situada una octava más arriba).

2.1.3.2. La escala pentatónica

Este tipo de escala está formada de 5 notas (más la octava) y está compuesta solamente de segundas mayores y terceras menores.

Es utilizada mayormente cuando se quiere lograr una sonoridad oriental, pero también podría utilizarse fuera de este contexto.

Fíjese que esta escala es similar a una escala mayor en la que omitimos el 4^{to} y 7^{mo} grado, los grados que por lo general en la armonía tradicional y el contrapunto resuelven descendente y ascendentemente respectivamente. En la escala menor omitimos el 2^{do} y 6^{to} grado.

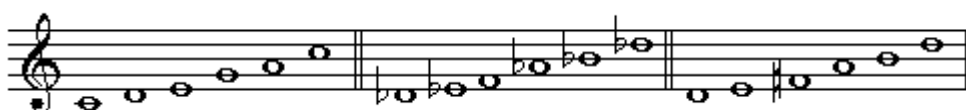
Ejemplo 1: La escala pentatónica



Ejemplo 2: Modos de la escala pentatónica

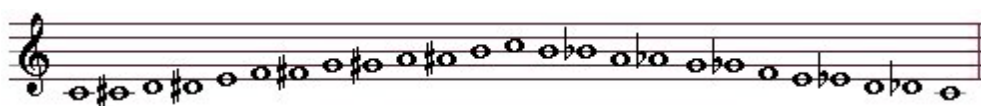
También podemos transportar esta escala de forma que tendríamos:

Ejemplo 3:



2.1.3.3. [La Escala Cromática](#)

A finales del siglo XIX, y dado el hecho del uso cada vez más frecuente de los sostenidos y los bemoles, la música occidental comenzó a basarse no en la escala diatónica, sino en la cromática: 12 notas en una octava, separadas por un semitono: do, do#, re, re #, mi, fa, fa #, sol, sol #, la, la #, si (y do).



2

2.1.3.4. La Escala Temperada

Los problemas de afinación en instrumentos con intervalos fijos (piano, guitarra), hizo construir una escala en la que el intervalo entre dos notas consecutivas fuese siempre el mismo. Esta es la escala temperada, que

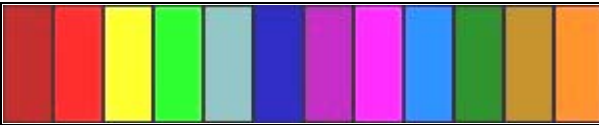
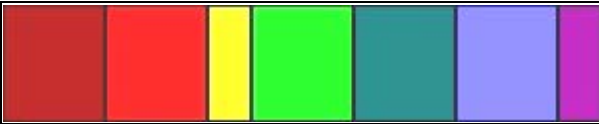
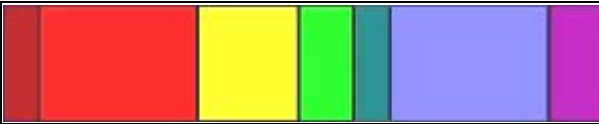
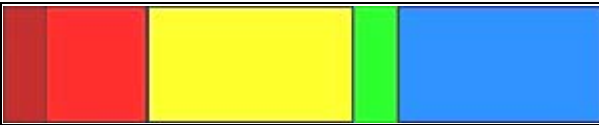
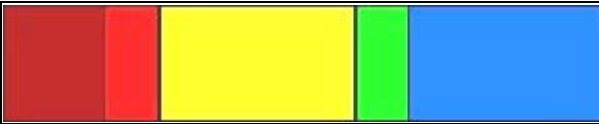
consta también de doce notas, como la cromática, pero la relación de la frecuencia de una nota y la anterior es siempre igual a $\sqrt[12]{2}$.

En 1939 se fijó la frecuencia de una nota de referencia, a partir de la cual poder deducir todas las otras. La nota y frecuencia escogidas fueron el LA₄ a 440 Hz. A esta nota se le llama tono de referencia o tono de cámara. A partir de esta se pueden deducir todas las demás. Las frecuencias de las notas que van del DO₄ al DO₅ serán

Nombre	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Si b	Si	Do
Hz	261	277	294	311	330	349	370	392	415	440	466	494	523

2.1.3.5. Otras Escalas

Hemos hablado de la escala diatónica y la temperada, pero en el mundo no occidental hay otras. Como ejemplos podemos ver tres escalas diferentes. En el gráfico se representa el intervalo entre una nota y la siguiente.

Nombre	Mapa de los intervalos
Escala temperada	
Escala Diatónica	
Shree – India	
Sorog – Bali	
Hirajoshi - Japón	

Podemos ver que los únicos intervalos comunes entre todas las escalas son la [octava](#) y la [quinta](#)

2.2.1. CULTURA

“La **cultura** son todas las formas de vida y expresiones de una sociedad determinada. Como tal incluye costumbres, practicas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestirse, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias. Desde otro punto de vista podríamos decir que la cultura es toda la información y habilidades que posee el ser humano que resultan útiles para su vida cotidiana.

El concepto de cultura es fundamental para las disciplinas que se encargan del estudio de la sociedad, en especial para la Antropología y la sociología.

Los orígenes del término se encuentran en una metáfora entre la práctica de alguna actividad (por ejemplo, el cultivo de la tierra, que es la agricultura) con el *cultivo* del espíritu humano, de las facultades intelectuales del individuo. En esta acepción se conserva aún en el lenguaje cotidiano, cuando se identifica cultura con erudición. De esta suerte, una persona "culta" es aquella que posee grandes conocimientos en las más variadas regiones del conocimiento".⁸

2.2.1.1. Definición de los culturalistas:

“Una mujer hopi arregla el peinado de una joven soltera de su tribu. Los antropólogos estadounidenses de la primera mitad del siglo XX



estaban muy interesados en la documentación etnográfica de los pueblos indios, algunos de los cuales estaban en proceso de extinción.

La propuesta teórica de Tylor fue retomada y reelaborada posteriormente, tanto en Gran Bretaña como

⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura>

en Estados Unidos. Aquí, la antropología evolucionaba hacia una posición relativista, representada en primera instancia por Franz Boas. Esta posición representaba un rompimiento con las ideas anteriores sobre la evolución cultural, en especial las propuestas por los autores británicos y el estadounidense Lewis Henry Morgan. Para éste último, contra quien Boas dirigió sus baterías en uno de sus pocos textos teóricos, el proceso de la evolución social humana (tecnología, relaciones sociales y cultura) podía ser equiparado con el proceso de crecimiento de un individuo de la especie. Por lo tanto, Morgan comparaba el salvajismo con la "infancia de la especie humana", y la civilización, con la madurez. Boas fue sumamente duro con las propuestas de Morgan y el resto de los antropólogos evolucionistas contemporáneos. A lo que sus autores llamaban "teorías" sobre la evolución de la sociedad, Boas las calificó de "puras conjeturas" sobre el ordenamiento histórico de "fenómenos observados conforme a principios admitidos [de antemano]" (1964:184).

La crítica de Boas en contra de los evolucionistas es un eco de la perspectiva de los filósofos alemanes como Herder y Wilhelm Dilthey. El corazón de la propuesta radica en su inclinación a considerar la cultura como un fenómeno plural. En otras palabras, más que hablar de cultura, Boas hablaba de *culturas*. Para la mayor parte de los

antropólogos y etnólogos adscritos a la escuela culturalista estadounidense, el estado del arte etnográfico al principio del siglo XX no permitía la conformación de una teoría general sobre la evolución de las culturas. Por lo tanto, la labor más importante de los estudiosos del fenómeno debía ser la documentación etnográfica. [7] De hecho, Boas escribió muy pocos textos teóricos, en comparación con sus monografías sobre los pueblos indígenas de la costa pacífica de América del Norte”.⁹

2.2.1.2. Manifestaciones Culturales y Elementos de la Cultura

Son todos aquellos recursos utilizados y practicados, por un grupo de personas (etnia), para poder subsistir material y anímicamente en armonía con los demás. Por ejemplo: Idioma, creencias y costumbres.

2.2.1.2.1. Elementos de la cultura.- “La cultura forma todo lo que implica transformación y seguir un modelo de vida. Se dividen en:

a) Concretos o materiales: Fiestas, alimentos, ropa (moda), arte plasmado, construcciones arquitectónicas, instrumentos de trabajo (herramientas).

⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura#Elementos_de_la_cultura

b) **Simbólicos o espirituales:** Creencias (filosofía, espiritualidad / religión), valores (criterio de juicio moral (ética), actos humanitarios), normas y sanciones (jurídicas, morales, convencionalismos sociales), organización social y sistemas políticos, símbolos (representaciones de creencias y valores, arte (apreciación), lenguaje (un sistema de comunicación simbólica) y tecnología y ciencia.

- Dentro de toda cultura hay dos elementos a tener en cuenta:

A) Rasgos culturales: Porción más pequeña y significativa de la cultura, da el perfil de una sociedad. Todos los rasgos se transmiten siempre al interior del grupo y cobran fuerza para luego ser exteriorizados.

B) Complejos culturales: contienen en si los rasgos culturales".¹⁰

Toda manifestación cultural es fundamento de nacionalidad, el estado tiene la obligación de promover políticas para preservar y alentar las manifestaciones culturales que posee en su territorio (ámbito), nacional. América Latina, a través del tiempo, gracias a las

¹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura#Elementos_de_la_cultura

costumbres y tradiciones que sus pueblos y sus cultores han sabido mantener; tiene, bajo la coyuntura mundial actual, el honor de descollar como un **continente apreciado y rico en manifestaciones culturales.**

En ese contexto ubicamos a nuestro país, en el que cada uno de nosotros, los peruanos, nos encargamos de interpretar día a día nuestras vivencias ya sea: valorando nuestro espacio natural (manteniendo sin depredar nuestros recursos naturales de flora y fauna silvestres); ya sea marchando en un acto de fé en la procesión del Señor de los Milagros, ya sea danzando la marinera o yá sea percibiendo la belleza en las frases musicales que un músico interpreta en un Pinquillo.

VOCABULARIO:

- **Aynuqa:** Tierras que se cultivan de acuerdo al ciclo de rotación

Aerófono: Que produce sonidos a través del aire.

Embocadura.- Acción y efecto de **embocar** (por una parte estrecha), **entrada** (espacio por donde se entra), **boquilla** de un instrumento de viento). Talento o disposición natural de alguien para determinada actividad. Tocar con suavidad, sin que se perciba el soplido en cualquier instrumento de viento. Comenzar a tocar con suavidad y afinación un instrumento de

viento. Vencer las primeras dificultades en el aprendizaje o en la ejecución de algo.

Insuflar.- Introducir en un órgano o cavidad un gas, un líquido o una sustancia pulverizada.

Intensidad.- Magnitud física que expresa la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras, su unidad en el sistema internacional es el fonio.

Timbre.- Calidad de los sonidos que diferencia a los del mismo tono y depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración; el timbre del violín y el timbre de voz son distintos.

Tesitura.- Altura propia de cada voz o de cada instrumento musical.

Concomitante.- Que aparece o actúa conjuntamente con otra cosa.

Lacustre.- Perteneciente o relativo a los Lagos, que habita, está o se realiza en un lago o en sus orillas; semejante a un lago.

2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

- El instrumento musical “Lawa K’umu”, posee la cualidad tímbrica suigéneris con respecto a los instrumentos de viento de uso popular y de orquesta.
- El instrumento musical “Lawa K’umu” de la zona Lacustre del Lago Titicaca, es un aerófono que en su afinación no obedece al sistema tonal temperado occidental.

- La técnica de ejecución del “lawa K’umu”, es empírica y posee una particularidad rica en interpretación musical.
- El instrumento “Lawa K’umu”, junto a la música autóctona y ancestral; representa y mantiene nuestras costumbres ancestrales, en su forma mas pura y natural para nuestra identidad y estudio.

CAPÍTULO III

MÉTODO DE INVESTIFACIÓN

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación es Cualitativo, puesto que describe las cualidades que posee el instrumento musical.

3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño de la investigación es Descriptiva, y tiene por objeto la descripción organológica del instrumento musical “Lawa K’umu” nato de la zona lacustre del lago Titicaca.

3.2.1. Instrumentos de Investigación:

Las técnicas y procedimientos de la investigación serán:

1. Técnicas:

- **La Entrevista:**

Consistirá en la comunicación integral entablada con:

- Artesanos – fabricantes del instrumento,
- Músicos ejecutantes del “Lawa K’umu”,
- Ancianos y lugareños de la zona.

- **La Encuesta:**

Se utilizará para analizar y comparar los relatos (fuente), obtenidos.

2. Instrumentos:

- Notas de campo,
- Guías de observación,
- Cuestionario.

3. Materiales y equipo:

- Grabaciones de los relatos en audio,
- Afinador electrónico (Korg CA 60),
- Programas de audio y estudio de última generación (Cool Edit Pro-2006), para medir los márgenes de intensidad sonora del “Lawa K’umu”,
- Cámara digital de video,
- Cinta métrica,
- Computadora,
- Impresora,
- Papel,
- Lápiz, etc.

CAPÍTULO IV

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

4.1. AMBITO DE ESTUDIO:

El distrito de Ácora, a más de 3,800 m.s.n.m., pertenece a la provincia de Puno, departamento de Puno; ubicado a unos 30 Km. al sur de su departamento. El pueblo de Ácora está edificada sobre “una pintoresca colina denominada Alto la Villa, que con mucha razón diríamos que es el corazón del Kollao” (Ardiles F. R. 1975). Hacia el sur colinda con la pampa de llave y hacia el Norte con del pueblo de Chucuito.

El estudio musical tiene como ámbito de estudio a la zona Sur-Este del departamento de Puno, en el Distrito de Acora, en la comunidad de Santa Rosa de Yanaque y comunidades aledañas. Esta zona se caracteriza por poseer gran variedad de flora silvestre; desde yerbas (curativas y otros), hasta árboles gigantes (Qolli, Eucalipto, Cantuta, Pino, manzana silvestre, entre otros). Debo precisar, que en estas zona y sus aledaños hay una variedad considerable (especies), de árboles de Cantuta, que se diferencian por el color de la flor.

Vista Panorámica de la Zona de Santa Rosa de Yanaque



DEPARTAMENTO DE PUNO



ZONA DEL DISTRITO DE ACORA



CAPÍTULO V

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

5.1. ANÁLISIS ORGANOLÓGICO

Tomando en cuenta los tres campos de estudio de la Organología; se ha llegado a los siguientes resultados.

5.1.1. ETNOLÓGICA Y ANTROPOLÓGICAMENTE:

El “Lawa k’umu”, es una variedad aerófona de extraordinarias características sonoras (comprobada por los resultados del análisis organológico), de origen Colla (pre-inca); comprobado por las fuentes orales de sus actuales difusores, como también por fuentes escritas que datan de la época de la conquista. El análisis lógico y coherente en la elección acertada de la materia prima (árbol de Cantuta), también es prueba del legado ancestral (Pre-Inca).

El “Lawa K’umu” ha sido conservado en su forma original gracias a la persistente práctica costumbrista de sus herederos directos, los hermanos aymaras de la zona Sur-este del departamento de Puno; revalorada en el contexto social e intelectual (en contra de la discriminación), de las manifestaciones culturales de nuestro departamento.

5.1.2. DESCRIPCIÓN DE LAS PARTICULARIDADES FÍSICAS DEL

“LAWA K’UMU”:

El “Lawa K’umu”, se clasifica como un instrumento musical **melódico con tendencia mixta** (melódica con posibilidad armónica), obteniendo las siguientes cualidades en su elemento sonoro:

Timbre.- Es similar a la familia de las flautas, con la especial particularidad que el timbre del Lawa K’umu imita y/o recrea el sonido que evoca el viento (corriente de aire producida en la atmósfera por causas de origen natural), apreciando **la particularidad sonora de su timbre la aproxima a la onomatopeya del viento** (corriente de aire que se produce en la atmósfera de nuestro planeta), **y esta particularidad la define como extraordinaria**, ante los demás aerófonos de su especie (por la concomitancia particular de que se deja percibir, en una sola insuflación, más de una nota musical a la vez).

Tesitura.- Su extensión melódica es variable de más a menos y que generalmente varía en distancias micro tonales de uno a otro comparándolo entre varios ejemplares debido tal vez a que la fabricación de estos instrumentos se hacen manualmente y sin usar aparatos sofisticados en alta tecnología como: afinadores electrónicos, diapasón, etc.; sin embargo su extensión melódica abarca 2 octavas y un registro agudo sobre la nota más grave. Hago la aclaración de que siempre pueden existir diferencias tonales entre estos instrumentos.

Intensidad.- La máxima intensidad está determinada en db (decibeles), es relativa.

Decibel: “Equivale a la décima parte de un bel. Una unidad de referencia para medir la potencia de una señal o la intensidad de un sonido. El nombre bel viene del físico norteamericano Alexander Graham Bell (1847-1922)”.¹¹

Una de las particularidades del instrumento es que se puede lograr emitir dos sonidos distintos a la vez, es decir que insuflándolo suavemente el aire por la embocadura se logra oír con cierta nitidez los sonidos concomitantes es decir la quinta y la octava superior.

Para determinar la altura de los sonidos que contiene el “Lawa K’umu”, utilicé las siguientes medidas: Centítonos o cents para los sonidos, milímetros para las longitudes, espectrograma con decibeles para la intensidad (fuerza).

¹¹ <http://www.eveliux.com/fundatel/decibel.html>

REFERENCIA DE EQUIVALENCIAS CENTITONALES

TONO	CENTS
1	200
$\frac{1}{2}$	100
$\frac{1}{4}$	50
$\frac{1}{8}$	25
$\frac{1}{16}$	12.5
$\frac{1}{32}$	6.25
$\frac{1}{64}$	3.175
$\frac{1}{128}$	1.5875
$\frac{1}{256}$	0.79375

Resultados:

- * Hemos tomado como sonido patrón, el La5 con una frecuencia de 444 Hertz o ciclos por segundo; para determinar la altura de los sonidos en tres ejemplares (A, B, C), de Lawa K'umus.
- * Con respecto a la interpretación interválica microtonal, ha sido optado un margen de tolerancia ; los cuartos de tono, octavos de tono, dieciseisavos de tono, etc.; han sido promediados tomando en cuenta la tendencia microtonal más próxima e inmediata al resultado que muestra el afinador electrónico. Ejemplos:

De, C a D -10, intervalo asc. segunda mayor disminuida -1/16 de tono,

De, F +45 a F-12, intervalo asc. Octava justa, y disminuida -1/4 , de tono, etc.

Consideramos dicha aproximación, por razones fundadas en la naturaleza de los instrumentos musicales (aerófonos). Pues es necesario aclarar que ningún aerófono, en la familia de flautas (acústicas), puede dar resultados precisos en cifras microtonales; pues el resultado (microtonal), va en relación al grado de intensidad (fuerza), aplicada al instrumento por el ejecutante.

* Todo los intervalos expuestos en la exposición de los resultados son ascendentes, pues a partir de estos, se podrá deducir los intervalos descendentes.

5.1.3 TESITURA Y ALTURA PROMEDIO DE SONIDOS EN EL REGISTRO DEL “LAWA K’UMU”

a) PRIMER EJEMPLAR “A”: Mide 68 cm.

DISPOSICIÓN DE LOS AGUJEROS	NOTA	N.1	N.2	N.3	N.4	N.5
	FUERZA	X	XX	XXX	XXXX	XXXXX
Tapando todo (agujeros)		Efect.	Efecto	Bb -15	D+33	F#-25
Destapando. 1 agujero inf.		B+44	B	G-15	C-45	E-30
Destapando. 2 agujeros inf.		C#+9	C#-39	G#+14	C#+10	
Destapando. 3 agujeros inf.		D+33	D	A+43		
Destapando. 4 agujeros inf.		E-16	E-10	B-35	E+45	
Destapando. 5 agujeros inf.		F+13	F#-5	C+38	F#-45	Bb+21
Destapando. 6 agujeros inf.		G-30	G+38	D-15.		

Donde:

N =Nota,

X =Intensidad, (el espectrograma de intensidad está en el anexo).

+ = Agudo o alto,

- = Grave o bajo.

Patrón de medida y referencia = La5 de 444 Hertz por segundo

Primera intensidad (X); Debemos tener en cuenta que a mayor cantidad de X, significa mayor intensidad o fuerza de insuflación.

Interpretación de distancias: La siguiente interpretación está dada en

base intervalos (distancias). tiene como unidad

de medida al Tono occidental.

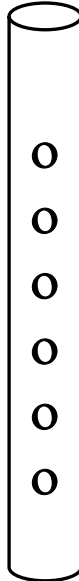
Tapando todos los agujeros:

De Efecto - Efecto = Indeterminado,

De Efecto - Bb -15 = Indeterminado,

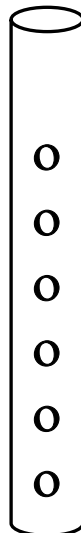
De Bb -15 - D+33 = Tercera mayor, aumentada +1/4 tono,

De D +33 - F#-25 = Tercera mayor, disminuida – ¼ tono;



Destapando 1 agujero inferior:

- De B+44 - B = Octava justa, y disminuida –1/4 tono,
- De B - G-15 = Sexta menor, disminuida –1/16 tono,
- De G -15 - C - 45 = Cuarta justa, y disminuida –1/8 tono,
- De C -45 - E-30 = Tercera mayor, disminuida – 1/16 tono;

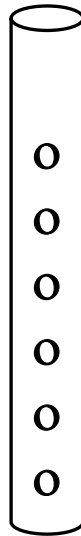


Destapando 2 agujeros:

- De C#+9 - C# -39 = Octava justa, y disminuida –1/4 tono,

De C# -39 - G#+14 = Sexta menor, disminuida $-1/16$ tono,

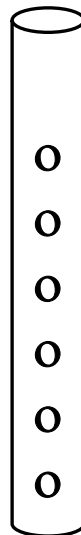
De G#+14 - C#+10 = Cuarta justa, y disminuida $-1/8$ tono,



Destapando 3 agujeros inferiores:

De D+33 - D = Octava justa, y disminuida $-1/8$ tono,

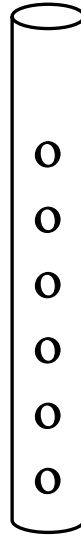
De D - A+43 = Quinta justa, y aumentada $+1/4$ tono..



Destapando 4 agujeros:

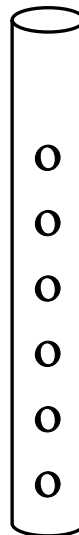
De E -16 - E -10 = Octava justa, y aumentada $+1/32$ tono,

De E -10 - B -35 = Quinta justa, y disminuida $-1/8$ tono,
 De B -35 - E+45 = Cuarta justa, y aumentada $-1/4$ tono,



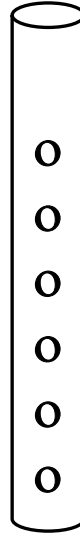
Destapando 5 agujeros:

De F#+13 - F# -5 = Octava justa, y disminuida $-1/16$ tono,
 De F#-5 - C+38 = Quinta disminuida, y aumentada $-1/4$ tono,
 De C+38 - F#-45 = Cuarta aumentada, y disminuida $-1/2$ tono,
 De F#-45 - Bb +21 = Cuarta disminuida, y aumentada $+ 1/4$ tono.

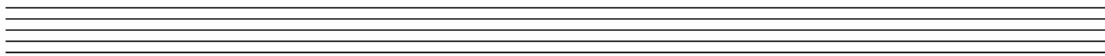
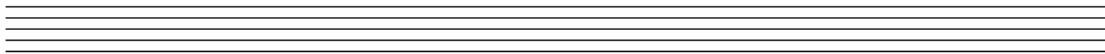


Destapando 6 agujeros:

De G-30 - G+38 = Octava justa, y disminuida -1/16 tono,
 De G+38 - D-15 = Quinta disminuida, y aumentada -1/4 tono,



Registro referencial de tersitura total.



Bb D F# B B G C E C# C# G# C# D D A E E B E F F# C F# Bb G G D
-15 +33 -25 +44 -15 -45 -30 +9 -39 +14 +10 +33 +43 -16 -10 -35 +45 +13 -5 +38 -45 +21 -30 +38 -15

a) SEGUNDO EJEMPLAR “B”: Mide 66.4 cm.

DISPOSICIÓN DE LOS AGUJEROS	NOTA				
	Intensidad N.1 X	N.2 XX	N.3 XXX	N.4 XXXX	N.5 XXXXX
Tapando todo (agujeros)	Efect.	A-40	F-17	Bb+29	F#+34
Destapando. 1 agujero inf.	C#-25	C-10	G#-33	C-9	E+20
Destapando. 2 agujeros inf.	D+8	C#+40	A-10	F+27	
Destapando. 3 agujeros inf.	Eb+10	Eb-30	Bb-28		
Destapando. 4 agujeros inf.	F	F	B	G#+31	
Destapando. 5 agujeros inf.	G-35	G	C#-2	B-40	
Destapando. 6 agujeros inf.	G#+19	G#+45			

Donde:

N =Nota,

X =Intensidad, (el espectrograma está en el anexo).

+ = Agudo o alto,

- = Grave o bajo.

Patrón de medida y referencia = La5 de 444 Hertz por segundo

Primera intensidad (X); Debemos tener en cuenta que a mayor cantidad de

X, significa mayor intensidad o fuerza de insuflación.

Interpretación de distancias: La siguiente interpretación está dada en base

intervalos (distancias). tiene como unidad de medida al Tono occidental.

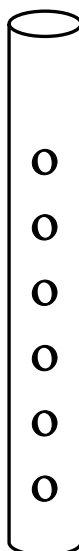
Tapando todos los agujeros:

De Efecto - A -40 = Indeterminado,

De A -40 - F -17 = Sexta menor, aumentada +1/8 tono,

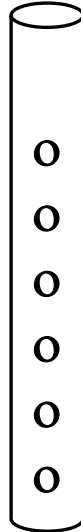
De F -17 - Bb +29 = Cuarta justa, aumentada +1/4 tono,

De Bb +29 - F# +34 = Cuarta aumentada, aumentada – 1/32 tono;



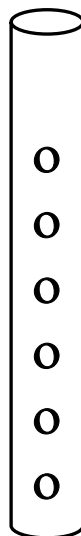
Destapando 1 agujero inferior:

- | | | | |
|-----------|---|-------|---|
| De C# -25 | - | C | = Octava justa, y disminuida $-1/8$ tono, |
| De C | - | G#-33 | = Quinta aumenta, y disminuida $-1/8$ tono, |
| De G# -33 | - | C -9 | = Cuarta disminuida, y aumentada $+1/8$ tono, |
| De C -9 | - | E +20 | = Tercera mayor, aumentada $+1/8$ tono; |



Destapando 2 agujeros:

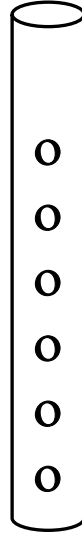
- | | | | |
|-----------|---|--------|---|
| De D+8 | - | C# +40 | = Séptima mayor, aumentada $+1/8$ tono, |
| De C# +40 | - | A -10 | = Sexta menor, disminuida $-1/4$ tono, |
| De A -10 | - | F +27 | = Sexta menor, aumentada $+1/8$ tono, |



Destapando 3 agujeros inferiores:

De Eb +10 - Eb -30 = Octava justa, y disminuida $-1/8$ tono,

De Eb -30 - Bb -28 = Quinta justa,

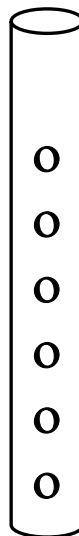


Destapando 4 agujeros:

De F - F = Octava justa,

De F - B = Cuarta aumentada,

De B - G# +31 = Sexta mayor, aumentada $+1/8$ tono,

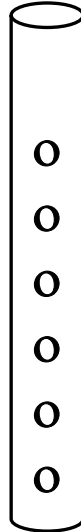


Destapando 5 agujeros:

De G -35 - G = Octava justa, y aumentada +1/8 tono,

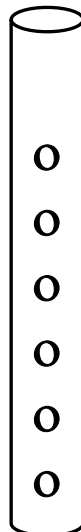
De G - C# -2 = Cuarta aumentada,

De C# -2 - B -40 = Séptima menor, y disminuida -1/4 tono,



Destapando 6 agujeros:

De G# +19 - G# +45 = Octava justa, y aumentada +1/8 tono.



Registro referencial de tersitura total.

A F Bb F# C# C G# C E D C# A F Eb Eb Bb F F B G# G G C# B G# G#
-40 -17 +29 +34 -25 -10 +33 -9 +20 +8 +40 -10 +27 +10 -30 -28 +31 -35 -2 -40 +19 +45

a) **TERCER EJEMPLAR “C”**: Mide 65.3 cm.

NOTA DISPOSICIÓN DE LOS AGUJEROS	N.1 X	N.2 XX	N.3 XXX	N.4 XXXX	N.5 XXXXX
	Tapando todo (agujeros)	Efect.	A-20	Bb-10	B-33
Destapando. 1 agujero inf.	C+10	G#-22	C#-40	E+43	
Destapando. 2 agujeros inf.	D+20	D-47	A+10	D+14	
Destapando. 3 agujeros inf.	E-45	Eb-25	Bb+23	Eb+31	
Destapando. 4 agujeros inf.	F+45	F-12	C		
Destapando. 5 agujeros inf.	G-6	G-28	C#+38		
Destapando. 6 agujeros inf.	G#+45	G#+44	Eb-35		

Donde:

N =Nota,

X =Intensidad, (el espectrograma está en el anexo).

+ = Agudo o alto,

- = Grave o bajo.

Patrón de medida y referencia = La5 de 444 Hertz por segundo

Primera intensidad (X); Debemos tener en cuenta que a mayor cantidad de

X, significa mayor intensidad o fuerza de insuflación.

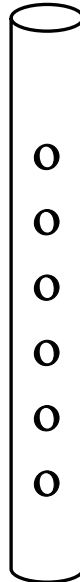
Interpretación de distancias: La siguiente interpretación está dada en base

intervalos (distancias). tiene como unidad de

medida al Tono occidental.

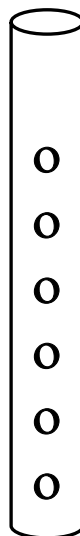
Tapando todos los agujeros:

- | | | | |
|-----------|---|--------|---|
| De Efecto | - | A +40 | = Indeterminado, |
| De A +40 | - | F +20 | = Sexta menor, disminuida $-1/8$ tono, |
| De F +20 | - | B -33 | = Cuarta aumentada, y disminuida $-1/4$ tono, |
| De B -33 | - | Eb +30 | = Cuarta disminuida, y aumentada $+1/4$ tono; |



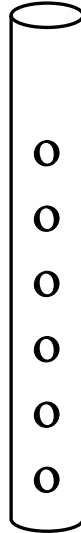
Destapando 1 agujero inferior:

- | | | | |
|-----------|---|--------|---|
| De C+10 | - | G# -22 | = Quinta aumentada, y disminuida $-1/8$ tono, |
| De G# -22 | - | C# -40 | = Cuarta justa, disminuida $-1/8$ tono, |
| De C# -40 | - | E +43 | = Tercera menor, aumentada $+1/2$ tono, |



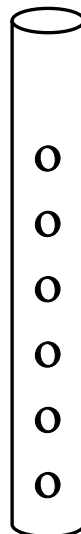
Destapando 2 agujeros:

- De D +20 - D -47 = Octava justa, y disminuida $-1/4$ tono,
De D -47 - A +10 = Quinta justa, y aumentada $-1/4$ tono,
De A +10 - D +14 = Cuarta justa;



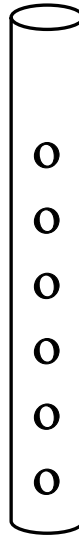
Destapando 3 agujeros inferiores:

- De E -45 - Eb -25 = Octava disminuida, y aumentada $+1/8$ tono,
De Eb -25 - Bb +23 = Quinta justa, y aumentada $+1/4$ tono,
De Bb +23 - Eb +31 = Cuarta justa, y aumentada $+ 1/32$ tono;



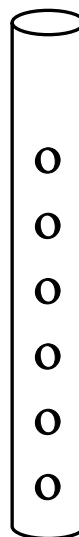
Destapando 4 agujeros:

De F +45 - F -12 = Octava justa, y disminuida $-1/4$ tono,
De F -12 - C = Quinta justa, y aumentada $+1/16$ tono,



Destapando 5 agujeros:

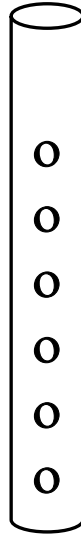
De G -6 - G -28 = Octava justa, y disminuida $-1/16$ tono,
De G -28 - C# +38 = Quinta disminuida, y aumentada $-1/4$ tono;



Destapando 6 agujeros:

De G# +45 - G# +44 = Octava justa,

De G# +44 - Eb -35 = Sexta disminuida, y disminuida -1/4 tono,



Registro referencial de tesitura total.



A F B Eb C G# C# E D D A D E Eb Bb Eb F F C G G C# G# G# Eb
+40 +20 -33 +30 +10 -22 -40 +43 +20 -47 +10 +14 -45 -25 +23 +31 +45 -12 -6 -28 +38 +45 +44 -35

5.1.4.ELEMENTOS DEL SONIDO EN EL “LAWA K’UMU”.-

Estos son:

Intensidad:

Varía de acuerdo a la altura de la nota, es decir: a menor intensidad resultan notas graves, y a mayor intensidad el resultan notas agudas.

Se debe controlar racionalmente el aire, en el momento de la ejecución, para producir un buen sonido.

Timbre

El timbre de un instrumento musical resulta de sus armónicos; cuanto más armónicos intervengan al hacer sonar el instrumento musical, el timbre adquiere mayor belleza.

El timbre en el Lawa K’umu posee una extraordinaria gama de armónicos, desde segundas (mayores y menores), quintas, séptimas mayores, octavas, etc.

5.1.5. ESCALA EN EL “LAWA K’UMU”

Los intervalos que hemos encontrado en el “Lawa K’umu”, según la disposición de los agujeros; no corresponden al sistema de afinación temperada occidental. Esto nos lleva a la conclusión de que la escala del “Lawa K’umu”, es **EXÓTICA DE TIPO MICROTONAL.**

5.1.6. CONSTRUCCIÓN DEL “LAWA K’UMU”

Para los medios y materiales de construcción, que a continuación exponemos; nos basamos únicamente en la técnica usada por sus propios constructores del lugar en el ámbito de estudio.

a) Herramientas.- Ninguna de estas herramientas usa electricidad, son en algunos casos modernas, otras muy antiguas y en su defecto, fabricadas por ellos mismos.



b) Selección del material.- El material usado para la construcción del “Lawa K’umu”, es el tronco del árbol de Cantuta. Para ello hay que esperar luna llena y subir al cerro, pues ahí se encuentra la variedad necesaria de árboles de Cantuta, se procede a escoger un árbol que tenga flores amarillas o en su defecto de flor rosada, tomando en cuenta uno no muy maduro (viejo), en seguida señalamos un tronco suficientemente grueso con la longitud

necesaria y sin tetillas; pedimos a la tierra el permiso respectivo para tomar de ella solo lo que nos es necesario, y finalmente, con bastante cuidado procedemos al corte, sin dañar otras ramas tiernas que nos servirán en lo sucesivo.

- c) División longitudinal.-** La longitud del tronco debe ser 65,5 mts. (sesenta y cinco centímetros mas cinco milímetros); se procede entonces a limpiar el palo, por todo su exterior despojándola de impurezas y astillas. Ahora se debe marcar una línea paralela y regularmente recta con relación a la longitud del palo, calculando con precisión para dividir todo el largo en dos mitades iguales, usando para esto el cincel y el martillo.
- d) Calado del canal.-** Se procede a escarvar (por todo el largo), la cara plana resultante de la sub-división, usando la cuchara; con el objeto de convertirlo en una especie de tubo cuando sean unidos nuevamente.
- e) Calibración y precisión de los agujeros.-** Antes de unir las mitades resultantes de la división se procede a marcar la distancia que deben llevar entre sí, los agujeros, usando un molde (palito delgado con marcas a ciertas distancias). Seguidamente se agujerea cuidadosamente los puntos marcados, usando el clavo.
- * El molde (medidas), que se usa para marcar la distancia que deben tener los agujeros entre sí, ha sido transmitida desde sus ancestros, de generación en generación.**
- f) El tapadero.-** Es una especie de tapón que se empotra en el pico del instrumento (extremo superior opuesto a los agujeros), está construido

del mismo material (Cantuta), este tapón forma un pequeño canal que apunta al bisel (espejo), el cual proyecta (al aire insuflado), directamente al bisel; es en ese momento (contacto del aire con el borde afilado del bisel), donde se produce el sonido.

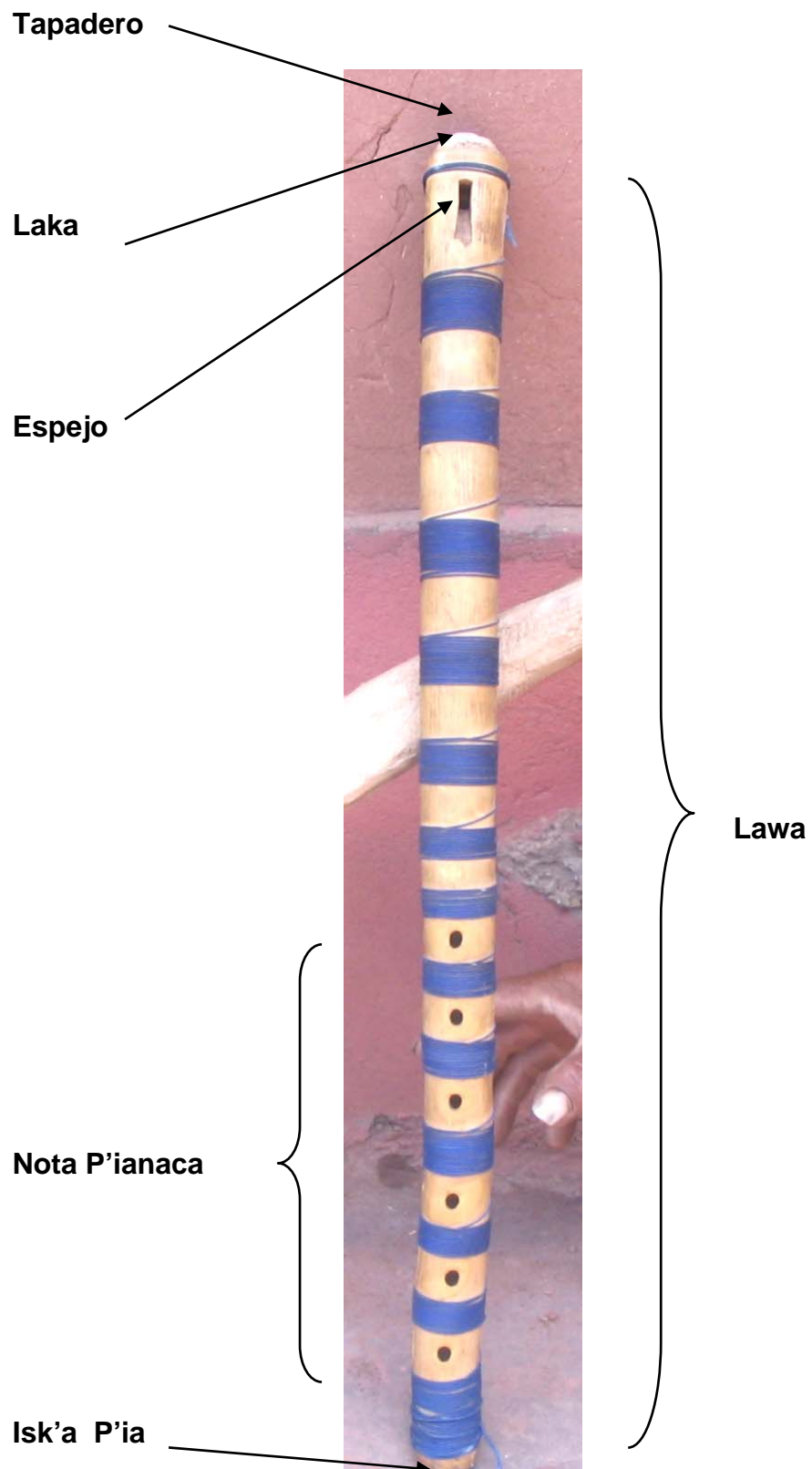
g) Cordón de unión.- Finalmente se unen los lados nuevamente (la subdivisión longitudinal), con cordel , cuidando que encajen de la misma forma como estuvo antes de la separación; es preciso sujetar con mucha fuerza, para cerrar las grietas, pues de ello depende en parte el timbre del “Lawa K’umu”.

a. Antiguamente usaban como cordón de unión, los nervios (de la parte del cuello y lomo del animal), **del guanaco o de la llama.**

Durante el trabajo de campo realizado, pudimos obtener información acertada a cerca de: la técnica de ejecución utilizada por los músicos del lugar, la metodología de enseñanza en el “lawa K’umu”, referencias de su construcción (herramientas), creencias, mística y otros que están expuestos en el presente capítulo. Estos datos valiosos nos informaron los propios constructores y ejecutantes del instrumento musical “Lawa K’umu”.

h) Nomenclatura del “Lawa K’umu”.- Sus partes son: Laka (Pico o embocadura), Tapadero (calibrador de aire), Espejo, Lawa (extensión del cuerpo longitudinal), Nota P’ianaca (agujeros o huecos de notas), y Hisc’a P’ia (agujero pequeño o huequito por donde fuga el aire). Ver el dibujo siguiente:

5.1.7. PARTES DEL “LAWA K’UMU”



5.1.8. EMISIÓN DEL SONIDO.- La emisión es por medio de la insuflación de aire, con idea de "soplar". La embocadura del instrumento es un "bloque" (A) dentro del cual un canal de viento (B) dirige el aire directamente contra un borde afilado (C), que transmite su vibración a la columna de aire dentro del "Lawa K'umu". Ver el siguiente dibujo:

A

B

C

5.1.9. TÉCNICA DEL INSTRUMENTO Y CONSIDERACIONES

La técnica que se usa para ejecutar el "Lawa K'umu", es de naturaleza empírica; he aquí algunas consideraciones:

PRIMERO; antes de ejecutar el "Lawa K'umu", se deberá empapar (totalmente), de agua al instrumento por un lapso ideal de 5 minutos. Esto con el objeto de cerrar un poco más las grietas de la subdivisión longitudinal y producir un timbre adecuado.

SEGUNDO; antes del ataque (ejecución), se colocan los dedos de la mano en los respectivos agujeros del instrumento. Esto en forma de preparación.

TERCERO; el "Lawa K'umu", se ejecuta siempre de pie, seguido de suaves movimientos o balanceos al ritmo de lo que se está interpretando. Esto para mayor comodidad del ejecutante, pues se

necesitarán grandes inspiraciones de aire, y para contrarrestar la hipoxia (sobre oxigenación en la sangre), evitando la sensación de adormecimiento o acalambramientos en partes del cuerpo. Además sirve de ayuda, de modo natural para la interpretación.

5.1.10. METODOLOGÍA EN EL APRENDIZAJE DEL “LAWA K’UMU”.-

Es en el ensayo donde se aprende y adquiere lo necesario para dominar técnicamente el instrumento y lo más fabuloso de esto es que uno mismo debe percibir la melodía (al oído), mientras tanto no se debe perder el ritmo. Esta metodología de aprendizaje, favorece al desarrollo del oído y la técnica propia que se debe mejorar de manera integral.

CONCLUSIONES

PRIMERA: La afinación del Lawa K'umu y la disposición de las notas reconocidas mediante el patrón de medida (La5 de 444 hertz por segundo); no corresponde al sistema temperado occidental debido a:

- a. Las distancias interválicas de tono y semitono del sistema temperado occidental, no tienen incidencia en las notas del Lawa K'umu, debido a que notamos con frecuencia distancias de: semitonos aumentados por microtonos, semitonos disminuidos por microtonos, tonos aumentados por microtonos, tonos disminuidos por microtonos.
- b. El Lawa K'umu posee una escala EXÓTICA MICROTONAL; pues el acercamiento que tiene la escala preferida y usada en la música de los "Chacareros" (por concenso), se aproxima a la "ESCALA MENOR ANTIGUA DE DO" (modo eólico), valga la redundancia, solo por aproximación.

SEGUNDO: El Lawa K'umu posee una particular belleza tímbrica, por que al sonar interpreta la belleza de la naturaleza, pues en su registro grave denota misterio y melancolía, en el registro medio, es místico, y en los agudos demuestra su carácter de impredecible.

TERCERO: El aprendizaje y el dominio de la técnica es libre y natural en el Lawa K'umu y está integrada paralelamente con el desarrollo auditivo e interpretativo, mediante la experiencia directa de quien desee tocar este instrumento.

CUARTO: El Lawa K'umu como instrumento musical ancestral, con características propias de naturaleza noble, exóticas y sugerentes para la apreciación auditiva, tanto como para servir de material instrumental (por poseer la belleza particular de su timbre) reafirma el valor de las cualidades naturales y propias de nuestra cultura ancestral; siendo a la vez susceptible de adecuaciones a diversos géneros musicales contemporáneos.

RECOMENDACIONES

PRIMERA: Se sugiere conservar al instrumento musical Lawa K'umu, en su forma natural, tanto por su material de construcción, como por su afinación, ya que la belleza tímbrica y su escala musical sugerente radican en ello.

SEGUNDA: Sugerimos hacer investigaciones con el fin de estandarizar el sistema tonal del instrumento musical del Lawa K'umu.

TERCERA: Se recomienda insertar al instrumento musical Lawa K'umu, en la identidad cultural de nuestros pueblos.

CUARTA: Se recomienda realizar investigaciones similares respecto al instrumento musical Lawa K'umu, no solo en el aspecto organológico, sino en todos los ámbitos; pues el instrumento ofrece diversas posibilidades, en todo ámbito del conocimiento humano y la ciencia.

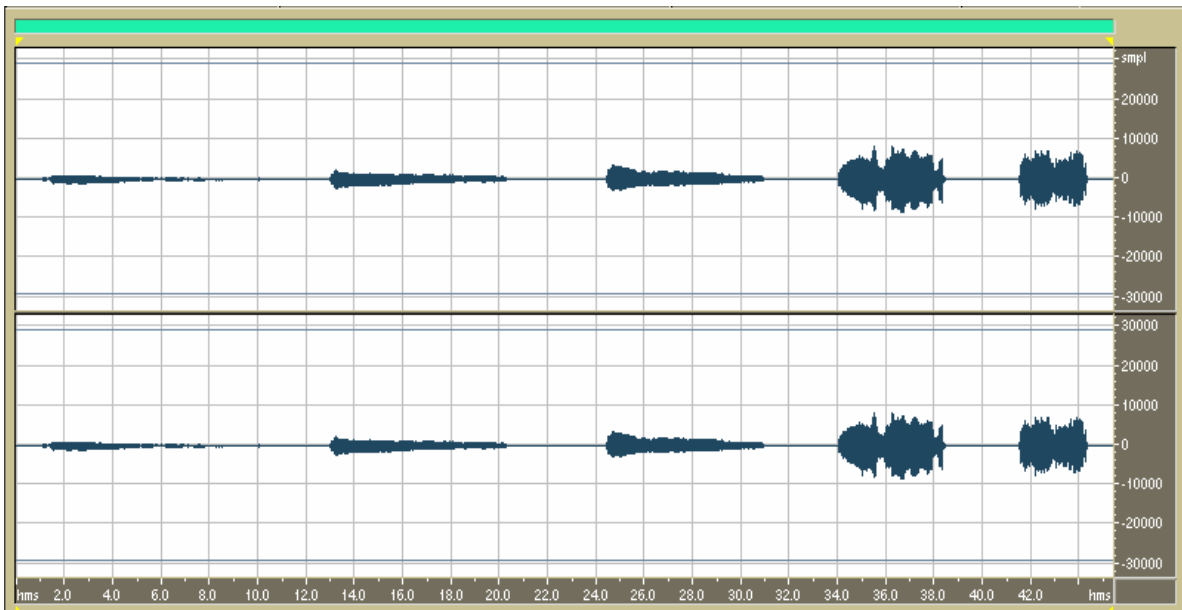
BIBLIOGRAFÍA.

- ANTOINE GOLÉA “Estética de la música contemporánea” Edit. Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina 1961.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, Cesar “Introducción al estudio de la historia de la música” Edit. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima-Perú 2000.
- BEHAGUE GERARD “La música en América Latina” Edit. Monte Avila Editores, C.A. Caracas- Venezuela 1982.
- BOLAÑOS CESAR “Las antaras Nazca: historia y análisis” Edit. Publicación del programa de Arqueolomusicología del instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA), 1988.
- CABALLERO FARFAN, Policarpio “Música Incaica, sus leyes y su Evolución Histórica” Edit. Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco (COSITUC), Cusco- Perú 1988.
- D’HARCOURT, Raoul y Marguerite “La música de los Incas y sus Supervivencias” Edit. Occidental Petroleum Corporation of Perú. 1990.
- ENCARTA “ Diccionario virtual”, 2006 .
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos. BAPTISTA LUCIO, Pilar. “Metodología de la investigación” Edit. Compañía Editorial Ultra S.A. de C.V. México 2000.
- HOLZMAN RODOLFO “Introducción a la Etnomusicología”
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA “Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú” Edit. O.M.D. Lima 1978.
- LEWIS ROWELL “Introducción a la FILOSOFÍA DE LA MÚSICA Antecedentes históricos y problemas estéticos” Edit. GEDISA S.A. Buenos Aires Argentina 1985.
- M. ABELLÁN, Antonio “La espiritualidad de la música” Edit. Librería Sintet Ronda Universitaria. Barcelona-Madrid 1924.

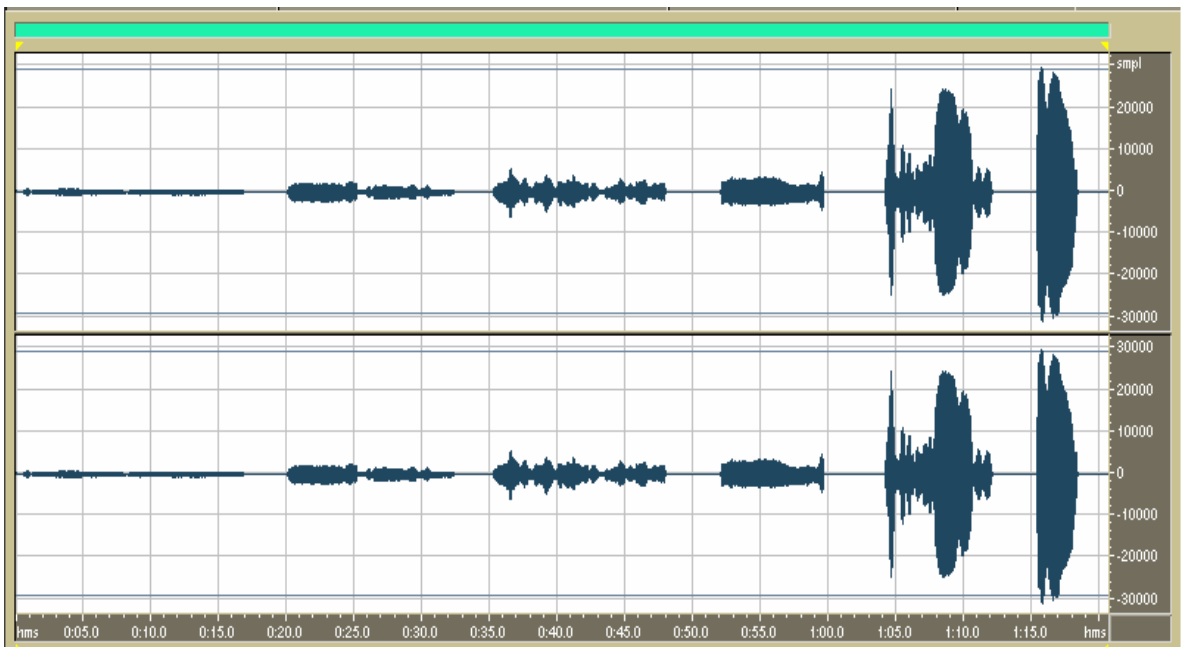
- MAX PETER BAUMAN “Cosmología y música en los Andes” Edit. Vervuert – Iberoamericana. Madrid 1996.
- MERINO DE ZELA, Mildred “Ensayos sobre folklore peruano” Edit. Universidad Ricardo Palma. Lima 1999.
- PANIAGUA LOZA, Félix “Glosas de danzas del Altiplano Peruano” Edit. Boletín de Lima (Separata), Lima 1981.
- ROMERO, Raul. “Música, danzas y máscaras en los Andes, 1988.
- STRUCKHOF WADIM “La música como factor de cultura” Edit. Librería Académica, Poblet Hermanos. Callao 1936.
- WILLEMS EDGAR “El ritmo musical” Edit. Editorial Universitaria de Buenos Aires- florida 1964.
- ZAMACOIS JOAQUÍN “Teoría de la música(libros I y II)” Edit. Editorial Labor S.A. Barcelona – Madrid, 1982.

ANEXOS

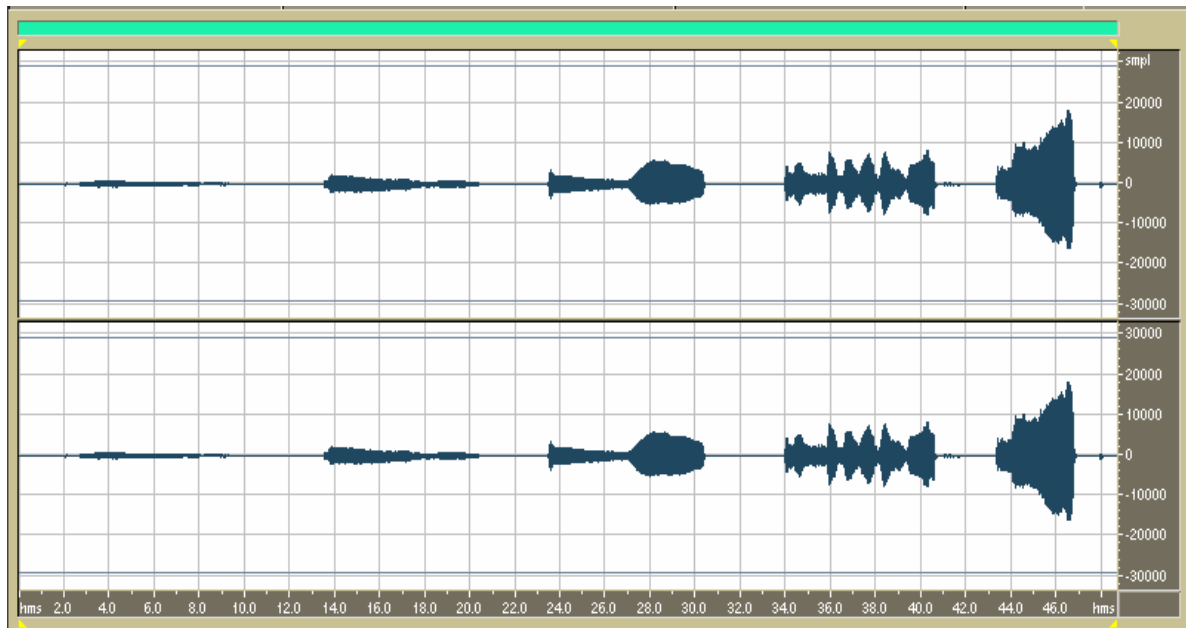
ESPECTROGRAMA DE INTENSIDAD DEL EJEMPLAR "A"



ESPECTROGRAMA DE INTENSIDAD DEL EJEMPLAR "B"



ESPECTROGRAMA DE INTENSIDAD DEL EJEMPLAR "C"



FOTOGRAFÍAS

EL ARBOL DE LA KANTUTA



EL PALO DE KANTUTA DIVIDIDA EN DOS PARTES



LA MEDIDA DEL LAWA K'UMU



ARTESANO CONSTRUCTOR DEL LAWA K'UMU

