

# *Los enigmas del moceño: ¿mitos o realidades? Generación del sonido en un instrumento aymara*

## *The enigmas of the moceño: myths or realities? Sound generation in an Aymara instrument*

*por*

Claude Ferrier

Kalaidos University of Applied Sciences, Department of Music, Suiza  
ferrier.cuadros@sunrise.ch

El moceño de Bolivia es un instrumento aún poco estudiado, además de estar rodeado de un halo algo misterioso en los ambientes de los músicos urbanos apasionados de música andina. Esto hace que muchos interrogantes acerca de su origen, la manera en que se ejecuta, la particular emisión del sonido, su posición dentro de las tropas de flautas aymaras, etc., queden abiertas hasta hoy. A partir del análisis musical, este artículo trata de brindar elementos que permitan dar algunas respuestas, haciendo hincapié en la técnica de los armónicos, del soplido y de la digitación. Completan la investigación algunos comentarios acerca de las influencias a las que está sometido el instrumento en la actualidad.

**Palabras clave:** moceño, armónicos, digitación, Bolivia.

*The Bolivian moceño has not undergone profound studies yet, and the instrument is also surrounded by a halo of mystery in the milieus of urban musicians passionate about Andean music. This makes many questions about its origin, the way it is played, the particular sound emission, its position within the Aymara flute families, etc., remain open to this day. Based on musical analysis, this article tries to provide elements that allow to give some answers, emphasizing the technique of the harmonics, the blowing, and the fingering. Some comments on the influences to which the instrument is currently subjected complete the investigation.*

**Keywords:** moceño, harmonics, fingering, Bolivia.

### 1. INTRODUCCIÓN

Después de haber participado en el Carnaval de Lucerna, Suiza<sup>1</sup>, en febrero del 2018 y en el Carnaval de Barcelona, España, en marzo de 2019 tocando moceño junto con músicos bolivianos llegados desde seis países y dos continentes, me ha parecido indispensable realizar un estudio acerca de este instrumento aún poco documentado, que tiene la reputación de ser complejo y difícil de interpretar, ya sea a nivel puramente físico a causa de sus grandes dimensiones, o a nivel de la emisión del sonido propiamente dicha.

<sup>1</sup> Todas las fotografías incluidas en este artículo han sido tomadas durante este acontecimiento y son de mi propiedad.

A pesar de dedicarme desde 1978 a la interpretación de la música andina en muchos de sus semblantes, no pretendo haber entendido el completo funcionamiento del moceño ni tampoco presentar un exhaustivo análisis de su uso. Fue a partir de 1980 que comencé a ejecutar distintas clases de flautas aymaras (*sikus*, *quenás* y *pinquillos* en muchas de sus variantes, incluido el moceño), dedicando diecisiete años a la profundización de su interpretación y a la comprensión de las leyes que rigen el sistema musical andino en general y aymara en particular. Durante mi primer viaje a la región andina en 1986-87 tuve la oportunidad de tocar como músico invitado con agrupaciones de *sikuris*, los 27 de Junio base Lima de la Asociación Juvenil Puno y los *Huj-Maya* de Puno. Además, asistí en vivo a la *performance* de innumerables conjuntos autóctonos en Perú y Bolivia, y visité varias veces el taller de los *lurinis* (constructores de instrumentos de viento autóctonos) Laureano y Serapio Mamani en El Alto de La Paz, donde escuché por primera vez moceños ejecutados en vivo por ellos. Luego siguió una etapa dedicada más al estudio de la música mestiza andina enfocado en el arpa peruana, que culminó con la publicación de cuatro libros. En diciembre de 2017 volví a escuchar los sonidos oídos en El Alto treinta años antes en la ciudad de Lucerna, durante el primer ensayo general para el Carnaval de esta ciudad dirigido por el “moceñero” de Inquisivi Severino Poma Lima, llegado desde España para orientarnos. Este acontecimiento fue la génesis del presente artículo.

Los estudios acerca de las flautas y tropas andinas aymaras abundan, bastará mencionar los trabajos de Baumann (1996) y Turino (1993). Muchos autores han analizado no solo la organología propiamente dicha, sino también la generación de amónicos (Parejo 1989; Stobart 1996; Bellenger 2007; Pérez de Arce 2018a), la digitación (Bellenger 2007; 2019), y los temperamentos usados en diferentes tropas (Gérard 2000; 2002). Sin embargo, no existe una monografía ni tampoco un artículo de cierta importancia respecto del moceño. Que yo sepa, la tesis doctoral de Borrás (1995) es el único trabajo en el que un investigador ha dedicado una parte consistente de su estudio a este instrumento. Aunque haya conseguido aquel manuscrito en una etapa tardía de la elaboración del presente artículo, ha sido una referencia importante para corroborar o completar mis argumentaciones. Jiménez (s/f) brinda también información útil, no obstante, tratándose de una página web (además difícilmente localizable en Web Archive), los distintos elementos no están estructurados y falta contexto.

Con la intención de dar un primer impulso para remediar a esa carencia de referencias bibliográficas, eliminar el aura misteriosa que parece rodear al moceño, y ampliar los conocimientos acerca del instrumento, primero presentaré al moceño y sus características organológicas e interpretativas dentro de la música aymara. A partir de un minucioso análisis de los aspectos técnicos que están a la base de la generación de las notas a disposición del intérprete para ejecutar melodías, formularé hipótesis referidas a un posible origen del moceño. Luego trataré de detallar la emisión de su sonido y su resultante tímbrica. Finalmente propondré algunas reflexiones en torno a cómo se posiciona el instrumento en el contexto de la modernidad. Subrayo que este trabajo no es el resultado de una etnografía específica, sino el fruto de más de cuarenta años dedicados a la investigación<sup>2</sup> y a la práctica de la música de los Andes.

<sup>2</sup> Mis agradecimientos al gran “moceñero” Severino Poma Lima por el tiempo que me dedicó contestando muchas de mis preguntas acerca del instrumento; a Enrique Cámara, Gérard Borrás, Julio Mendivil, Daniel Rüegg y Luis Salazar por sus comentarios, consejos y correcciones.

## 2. DESCUBRIENDO EL MOCEÑO

### 2.1. Generalidades

#### 2.1.1. Datos básicos y orígenes

El moceño (o mohoceño, moseño) es una flauta de pico de grandes dimensiones emparentada con la familia de los pinquillos (Borras 1995: 430) perteneciente al acervo cultural aymara. Una de sus particularidades organológicas es la posición de la ventana en la parte posterior del instrumento, en oposición a la mayoría de los pinquillos (Borras 1995: 138). Poco difundido, su uso se incrementó paulatinamente a partir de la revolución de 1952<sup>3</sup> (Borras 2010: 42).

Se ejecuta en docenas o en tropas, generalmente compuestas por tres tamaños de flautas afinadas por quintas, cuartas y octavas. Muchas familias de instrumentos de viento altiplánicas aymaras y quechuas (del departamento de Puno, Perú, o de La Paz, Bolivia) presentan este mismo tipo de afinación por quintas y cuartas; esto sucede en diferentes categorías de instrumentos: además de los ya mencionados moceños, los *pusi ppias*<sup>4</sup> (flautas de origen precolombino con muesca pertenecientes a la familia de las quenás) y los *khantus* (*sikus*, *zampoñas* o flautas de pan), por citar algunos ejemplos.

Es difícil determinar si esta clase de organización musical orquestal fue precolombina (“Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra...”, Garcilaso de la Vega [1609] en Baumann 1996: 49) o si se trata de una herencia de la época colonial. Tal vez ambas cosas: no olvidemos que en la Europa del Renacimiento ya existían familias de instrumentos de vientos como la flauta dulce afinadas de la misma manera (en intervalos de quintas y cuartas): flauta dulce soprano en do, alto en fa, tenor en do, bajo en fa; también estos instrumentos fueron probablemente introducidos y difundidos con posterioridad en América por los conquistadores en un contexto religioso. Stobart confirma: “Este tipo de flautas [los *pinkillu*], las cuales remiten asombrosamente a los conjuntos de flautas dulces –o de pico– del Renacimiento...” (Stobart 2001: 95).

En cambio, Borras (1995: 376-377), recordando que el término *pinquillo* (o *pinkillo*) ya era vigente en la región andina a la época de la llegada de los españoles a América, se pregunta si este se refería a flautas con embocadura similar a las que conocemos hoy, o a flautas con escotadura, como la quena. Paralelamente, el caso de las flautas de pan de Nazca sugiere que esta forma de ejecutar instrumentos de diferentes tamaños (Valencia Chacón 1982: 41) pudo ser también prehispánica. Pérez de Arce (2018a), comparando las características actuales de los conjuntos autóctonos andinos con testimonios coloniales, logra demostrar un muy probable origen prehispánico en la organización musical y organológica de las tropas de flautas aymaras.

Jiménez (s/f) menciona una posible ascendencia eslovaca del moceño, que quizás merecería ser investigada más a fondo. Tratándose también de un instrumento proveniente de zonas montañosas, el paralelo es tentador. Sin embargo, la técnica de interpretación difiere en sus fundamentos, pues la *fujara* eslovaca es un instrumento solista que no requiere

<sup>3</sup> Después del gobierno de Gualberto Villarroel (1943-46), que había preparado el terreno con su proyecto indigenista-nacionalista, el gobierno del MNR realizó la reforma agraria y otros importantes cambios que por primera vez en la historia dieron voz a las mayorías indígenas y campesinas a nivel social, político y económico. Dichas reformas fueron fundamentales para la expansión de los instrumentos nativos.

<sup>4</sup> *Pusi* es cuatro y *ppia* agujero en aymara.

una cantidad desmesurada de aire, lo que permite al intérprete ejecutar una melodía completa solo, hecho imposible con el moceño como veremos; el moceño se interpreta además tradicionalmente en grupo. Asimismo, buscar un origen común por similitud es un método que se considera anacrónico en etnomusicología si no hay registros históricos o geográficos, como en el caso de esta teoría.

### 2.1.2. Ubicación geográfica y temporal

El moceño está vigente principalmente en el departamento de La Paz, en las provincias de Inquisivi, Loayza y Aroma<sup>5</sup>. Es menos difundido en Oruro y Cochabamba, provincias de Tapacarí y Ayopaya. Originariamente, se trata de un instrumento de los valles; sin embargo, en las últimas décadas se ha ido difundiendo en la zona altiplánica (Borras 1995: 432). Tradicionalmente, sus intérpretes son en su mayoría campesinos aymaras organizados en comunidades, o “residentes” emigrados de las provincias arriba mencionadas a los suburbios de las grandes ciudades (El Alto de La Paz, Cochabamba, etc.) (ver Figura 1).

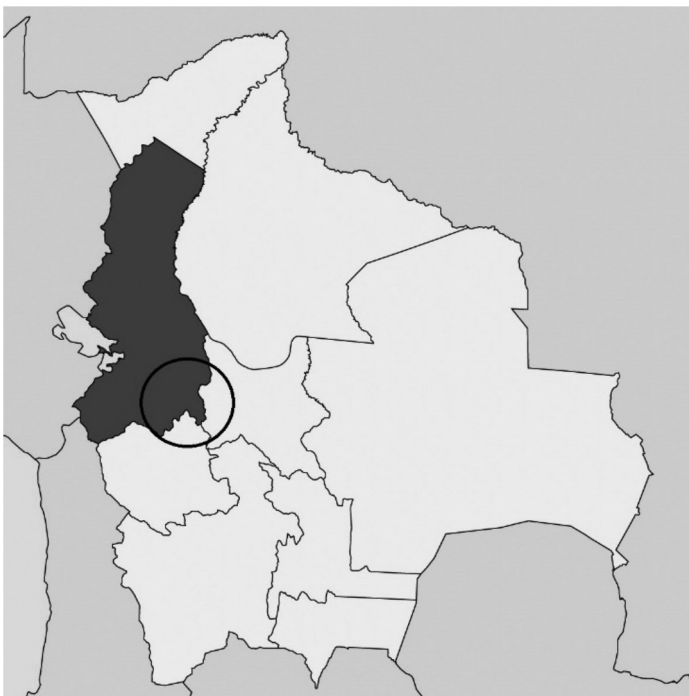


Figura 1: Ubicación de la zona de Bolivia donde se interpreta el moceño (fuente: Wikipedia).

Se interpreta durante la época de lluvias o *Jallu Pacha*, principalmente en Navidades y Carnavales; sin embargo, su uso en fiestas privadas desconectadas del calendario

<sup>5</sup> García y Gutiérrez (2002: 628) mencionan además las provincias de Omasuyos y Larecaja.

agrícola-musical aymara está comprobado (Borras 1995: 433). Sabemos que es casi imposible encontrar el lugar de origen exacto de un instrumento tradicional; sin embargo, Severino cuenta (considerando esta aseeración de un único informante más una leyenda que una certidumbre) “que la cuna del moceño sería Mohoza<sup>6</sup>, un pueblito de la provincia de Inquisivi, donde se tocaba la moceñada más antigua. Luego se ha modernizado, y su ritmo se parece ahora al de la banda” (Severino Poma, comunicación personal, 10 de febrero de 2018).

El mejor material de construcción, el que produce el mejor sonido, se encuentra en la región de Arcopongo, en el departamento de La Paz bajando hacia la selva; es una clase de bambú llamado *tokhoro*.

### 2.1.3. “Cortes”

El moceño se construye en diferentes “cortes” o tamaños; cada uno corresponde a una nota final o *finalis* diferente, cada vez más baja. Para calificar a estos tamaños, cuyas tipologías han sido descritas en detalle por Borras (1995) y Jiménez (s/f), desisto de referirme a una tonalidad<sup>7</sup> (podría mencionar moceños en “mi” o en “si”, etc., como es costumbre en la organología occidental); prefiero usar “corte”, el término que corresponde a la taxonomía que se usa en Bolivia (ver también Pérez de Arce 2018a: 61). Probablemente este término haga referencia al hecho de cortar la caña en un determinado punto, en función de los palitos de caña de diferentes tamaños (llamados *medidas*, en aymara: *tupitisi*) que usan los constructores especialistas de instrumentos de viento aymaras (*luriris*) como referencia para obtener flautas algo más graves o más agudas<sup>8</sup>. Estos cortes tenían anteriormente nombres (*Alonso*, *Warani*, etc.), que han sido reemplazados paulatinamente por el tamaño en centímetros del moceño *erazo*<sup>9</sup> (Borras 1995: 438-439). Añadiré que anteriormente se usó más el corte 75 (que corresponde a instrumentos más cortos), luego se generalizó el uso del corte 90 (instrumentos más largos), pues con él, el sonido grupal resulta mejor y consecuentemente también las grabaciones (Severino Poma, comunicación personal, 10 de febrero de 2018). Severino cuenta además que antiguamente el corte más arcaico, el 75, tenía huecos más distantes<sup>10</sup> (y era así aún más trabajosa la interpretación) y con él se ejecutaban melodías con cadencias más lentas: este estilo se llamaba *moceño aymara*, hecho confirmado por García y Gutiérrez (2002: 628) que mencionan *aymara* y *jatún aymara* como posibles apelaciones del instrumento. Severino añade que, en el afán de conseguir una emisión de sonido cada vez más acomodada a las necesidades de los intérpretes, a lo largo de los años se modificaron los instrumentos hasta llegar a la versión actual con corte 90<sup>11</sup> y huecos cercanos que facilitan la digitación.

<sup>6</sup> También González Bravo (1937) situó el origen del moceño en Mohoza...¿el inicio de la leyenda?

<sup>7</sup> Sin embargo, analizando melodías de moceñada, presentaré más adelante extractos de partituras, pues es la herramienta de notación musical que tengo a disposición.

<sup>8</sup> Consultar Borras (1995: 160-161) para un estudio detallado del manejo y funciones de los *tupitisi* usados para la construcción de los moceños.

<sup>9</sup> Se trata de una de las medidas (la flauta derecha más larga) de una tropa de moceñada. Ver al respecto el apartado siguiente.

<sup>10</sup> Como ya reportado por Borras (1995: 439) a propósito de los *luriris*, también entre los músicos parece existir una cierta confusión respecto de los nombres dados a los diferentes cortes y sus medidas, y su tamaño real. Efectivamente parece contradictorio que un corte de tamaño menor como el 75 tenga huecos más distantes que el corte 90. No obstante, me ha parecido importante incluir por completo la valiosa información brindada por Severino.

<sup>11</sup> Para profundizar la temática de los cortes, aconsejo la lectura de Borras (1995: 435-439) que describe en detalle la génesis de las diferentes y numerosas clases de tropas.

Con este corte más dúctil se puede interpretar, además del tradicional huayño, todo tipo de melodía en ritmos y cadencias diferentes, cual marcha, cueca, cumbia, etc. (Severino Poma, comunicación personal, 10 de febrero de 2018).

Son los *luriris*, en su mayoría originarios de la región de Walata Grande, quienes fabrican los moceños. Según mi informante Severino Poma, actualmente Silverio Mamani<sup>12</sup> tiene la reputación de construir buenos instrumentos<sup>13</sup>, vendidos por Limbert Quispe Quispe también por medio de canales digitales<sup>14</sup>.

## 2.2. Organización del conjunto: docena, tropa y clarín

El moceño se interpreta siempre en grupo. Los músicos se refieren habitualmente a una “docena” (obviamente doce músicos) o una “tropa” (veinticuatro músicos), que son los estándares en vigor actualmente. La docena está compuesta por dos *salliwás* (el tamaño de moceño más grande, travesero), seis *erazos* (moceño mediano derecho) y cuatro *requintos*<sup>15</sup> (moceño corto derecho); la tropa por cuatro *salliwás*, doce *erazos* y ocho *requintos*<sup>16</sup>.

Los *salliwás* y los *requintos* tocan la misma voz a distancia de octava, mientras que el *erazo* “llena” en el medio con la quinta superior paralela a la voz del *salliwá* (a la vez la cuarta inferior a la voz del *requinto*): advertimos entonces un equilibrio entre las dos voces paralelas del *salliwá/requinto* y del *erazo* (6:6 en el caso de la docena o 12:12 en el caso de la tropa) que componen la melodía. Gérard Borrás (comunicación personal, 20 de noviembre de 2019) subraya que “en 1995 la tropa era de doce unidades para todos los instrumentos, incluyendo el moceño”: parecería entonces que la tendencia a aumentar el número de integrantes de conjuntos musicales (en este caso de doce a veinticuatro), que se observa en muchos lugares de la región andina en las últimas décadas (ver, por ejemplo, Pérez de Arce 2018a: 64 o Ferrier 2012b: 57,59), ha llevado a un cambio en la equivalencia numérica de la *tropa*.

La mayoría de los conjuntos usa los tres tamaños descritos anteriormente. No obstante, existe un cuarto tamaño, llamado *triple* según Jiménez (s/f) y Borrás (1995: 435)<sup>17</sup>, más chico que el *requinto* (es decir a la octava superior del *erazo*), que formaba parte de la tropa que compré en 1986 en La Paz. Sin embargo, su uso actual es muy poco difundido, pues ha sido mayormente reemplazado por el clarín (como en el caso de este último, se trata de una medida única que no se duplica nunca), instrumento usado en todos los espacios sociales donde se interpreta la moceñada (ver Figura 2), o sea en el campo y en la ciudad en el ambiente de los residentes campesinos emigrados a la urbe. García y Gutiérrez (2002: 628) mencionan hasta seis medidas existentes, pero confirman que solo cuatro son de uso corriente en la actualidad. Borrás (1995: 443-445), en su profundo análisis de las diferentes tropas vigentes, señala la existencia hasta de siete tamaños, que incluyen afinaciones en intervalo de segunda mayor.

<sup>12</sup> Langevin (1992: 409) señala que los moceños se construyen en Escoma, pueblo ribereño del Titicaca, García y Gutiérrez (DMEH: 628) mencionan también a Walata Grande, siempre en la provincia Omasuyos y cerca al lago.

<sup>13</sup> En mi época (1987), Serapio Mamani era un constructor reconocido, hecho confirmado por Borrás (1995: 96, 437).

<sup>14</sup> <https://www.facebook.com/limbert.quispe.374> [acceso: 19 de noviembre de 2021].

<sup>15</sup> Pérez de Arce (2018a: 62) recuerda que generalmente en una tropa aymara las flautas agudas son menos que las graves, pues su sonido destaca más. Sin embargo, esta propiedad es más acentuada en los *sikus* que en las otras clases de tropas (pinquillos, quenás).

<sup>16</sup> Existen también otros términos para designar a los diferentes tamaños de moceños, ver Borrás 1995: 432, 434.

<sup>17</sup> Borrás 1995: 435 también menciona *chuli* como otro posible apelativo.



Figura 2: Clarín y mocoños. Colección del autor.

El clarín (o *clarina*, Borrás 1995: 447) es una novedad de las últimas décadas: Severino Poma cuenta haber aprendido el mocoño en una época en la que no se usaba aún, durante los años setenta; sin embargo, cuento con grabaciones de los años ochenta donde aparece. También Borrás (1995: 447) señala “la aparición reciente de una suerte de pito<sup>18</sup> con una sonoridad potente que sigue la línea melódica de la mocoñada”. Parecería entonces que su inserción podría haber tenido lugar a comienzos de los años ochenta. Como indica su nombre, se trata en la actualidad de un instrumento metálico híbrido (Borrás 1995: 447-448 menciona instrumentos de caña, madera, metal y hasta con partes de plástico), entre un clarinete y una trompeta, pues tiene una boquilla de clarinete de caña simple (hoy a menudo de plástico) pero una campana que recuerda más la de una trompeta que la del clarinete. El sonido es muy potente y algo estridente. Tiene seis orificios delanteros como el mocoño, y su ejecución también consiste en la emisión de armónicos; no obstante, la exactitud de las notas emitidas depende mucho de la habilidad del instrumentista, pues puede ser muy imprecisa. Sorprende su aparición en un contexto musical de tropas de flautas organológicamente siempre homogéneas, con un sonido intenso y penetrante capaz de sobresalir acústicamente sobre todo el conjunto. Como hipótesis, se puede presumir la influencia de las bandas de bronce en la génesis de este instrumento y su incorporación al conjunto de mocoñada (ver Figura 3).

<sup>18</sup> Borrás (comunicación personal, 20 de noviembre de 2019) precisa que se trata en realidad de la boquilla del clarín, usada en este caso justamente como un pito, sin añadir el cuerpo del instrumento en metal o caña.



Figura 3: Moceño y clarín. Colección del autor.

### 2.3. Análisis de melodías y esquema formal

Como la gran mayoría de la música andina en general, las moceñadas son interpretadas en ritmo de huayño<sup>19</sup> (Bolivia) o huayno (Perú), la principal expresión musical y dancística andina (ver Mendivil 2014: 386, Montoya 2013: 159-162, Ferrier 2010: 21-24). Presentan un mismo esquema formal, repetido *n* veces, que es común a muchas expresiones musicales de la zona altiplánica (y aymara en particular) y tiene la peculiaridad de incluir tres partes (cada una repetida), en contraste con el huayno de las otras zonas que es fundamentalmente bipartito (Romero 2004: 121, Parejo 1989: 60). Los *sikuris* de la provincia peruana de Huancané o los de Italaque (Bolivia) son buenos ejemplos del uso de este tipo de esquema formal tripartito en zona aymara; en cuanto a la zona quechua, se pueden mencionar los *khantus* de la provincia Bautista Saavedra (La Paz, Bolivia) o los *sikuris* de la isla de Taquile (Puno, Perú). Se trata básicamente del esquema siguiente: ||: A A B B C C :||. La moceñada presenta unas particularidades formales adicionales, mayormente exclusivas<sup>20</sup> de este estilo. Se trata de:

- a) Un intermedio o conexión (el término es mío) en intervalo de sexta mayor ascendente que se añade antes de ambas repeticiones de la segunda parte (recuerdo que cada parte se repite) (ver Ejemplo musical 1).



Ejemplo musical 1: Intermedio. Elaboración propia.

<sup>19</sup> La ejecución de otros ritmos (marcha, cueca, etc.) mencionados en un apartado anterior representa un porcentaje mínimo de la música interpretada con el moceño.

<sup>20</sup> Existen otros géneros que también presentan una coda (parte conclusiva) común, como las queñas *pusi-ppias* o los *sikuris de Italaque*. Es importante mencionar que en estos estilos también la introducción es compartida por todas las melodías.



- b) Una tercera parte o “vuelta” que comienza con un movimiento ascendente a partir de la *finalis* sobre la escala pentatónica (acerca del uso de esta escala en los Andes ver Romero 2004: 36,40; Cámara de Landa 2006: 170-171; Montoya 2013: 159-160,162) (ver Ejemplo musical 2).



Ejemplo musical 2: Tercera parte o *vuelta* de moceñada. Elaboración propia.

- c) Un elemento conclusivo en intervalo de quinta descendente que enfatiza la terminación de la melodía (ver Ejemplo musical 3).



Ejemplo musical 3: Conclusión de moceñada. Elaboración propia.

- d) Una corta *coda* que señala el final de la moceñada



Ejemplo musical 4: Coda de moceñada. Elaboración propia.

Estos cuatro elementos son comunes a *todas* las moceñadas. Sin embargo, desde el siglo XXI algunos conjuntos componen *codas* originales que permiten mejor identificar al grupo<sup>21</sup>: pese a representar un enriquecimiento, esta novedad podría también ser el síntoma de un alejamiento paulatino por parte de los músicos del concepto de anonimato y comunitarismo musical típico de los Aymaras.

La conexión presenta, con un intervalo de sexta mayor ascendente, una cadencia sobre el quinto grado de la escala menor natural, y “abre” como una suerte de semicadencia sobre la dominante, mientras que el elemento conclusivo presenta, con un intervalo de quinta, un movimiento descendente sobre los grados cinco y uno de la misma escala, y “cierra” como en una cadencia auténtica. Estos movimientos melódicos confirman una vez más la tendencia de la música andina a abrir o desarrollar hacia el agudo y cerrar o concluir descendiendo hacia el grave. Todo esto sucede en un ámbito exclusivamente pentatónico, motivo por el cual estos elementos casi tonales sorprenden en un género tan ajeno a la música occidental.

El esquema formal detallado de una moceñada es entonces el siguiente, donde A es la primera parte, B la conexión, C la segunda parte, D la tercera, E la conclusión y F la *coda* (entre paréntesis la conexión y la conclusión, que solo presentan dos notas o un intervalo

<sup>21</sup> Estas ínfimas diferencias aparecen con frecuencia en las músicas andinas como caracterización identitaria entre comunidades (Turino 1988: 83).

por lo que no constituyen una parte propiamente dicha): AA(B)C(B)CDD(E) –repite x veces– F.

Aquí muestro dos transcripciones de mocheñadas completas, para dar una idea del esquema formal y de sus particularidades (ver Ejemplos musicales 5 y 6).

## Quién será el que te ame

*Mohocheñada*

*Interpretación: conjunto "Super Mayjas de Cala Cala"*

*Transcripción: Claude Ferrier*

Mohocheño

A Parte 1

Moho.

B Conexión

Moho.

C Parte 2

Moho.

B Conexión D Parte 3 ("vuelta")

Moho.

E Conclusión D.C.

Moho.

Coda

Ejemplo musical 5: Tema de mocheñada *Quién será el que te ame*. Elaboración propia.

# Recuerdos de Ajamarca

*Mohoceñada*

Interpretación: Conjunto "Mohoceñada Proyección Ajamarca"

Transcripción: Claude Ferrier

Mohoceño

A Parte 1

Moho.

B Conexión C Parte 2

Moho.

B Conexión

Moho.

D Parte 3 "vuelta" E Conclusión D.C.

Moho.

Coda

Ejemplo musical 6: Tema de moceñada *Recuerdos de Ajamarca*. Elaboración propia.

El resultado vertical grupal, con las tres medidas de moceños afinados en octava y quinta (o quinta y cuarta<sup>22</sup> partiendo del *salliwá*, considerando los intervalos entre cada tamaño de instrumento), es el siguiente (ver Ejemplo musical 7):

Ejemplo musical 7: Armonización de moceñada. Elaboración propia.

Tratándose de octavas, cuartas y quintas rigurosamente paralelas, advertimos que no hay una armonización propiamente dicha; sin embargo, manifiestamente el *erazo* llena el vacío existente entre el *salliwá* y el *requinto*.

Las melodías son todas exclusivamente pentatónicas, pues como ilustraré más adelante, con el instrumento ejecutado al estilo tradicional no es posible interpretar notas ajenas a esta escala –en esto el moceño está emparentado con los estilos de *siku julu-julus* (departamento de La Paz) y *jula-julas* (Norte de Potosí), que también presentan una escala pentatónica como únicos tubos disponibles (Baumann 1996: 32).

Existen elementos melódicos recurrentes, como el movimiento descendente siguiente que se ejecuta sobre las únicas tres notas consecutivas a distancia de segunda mayor. Contrariamente a lo que ocurre frecuentemente, esta clase de diseños melódicos (ver también el Ejemplo musical 19) no está asociado a una cierta facilidad de digitación, pues como veremos en el apartado siguiente, para la obtención de la escala pentatónica se usan digitaciones peculiares que no siguen una lógica lineal en la abertura de los agujeros (como ocurre en la flauta dulce por ejemplo) (ver Ejemplo musical 8):

Ejemplo musical 8: Movimiento melódico típico de moceñada. Elaboración propia.

#### 2.4. Los armónicos: un fundamento

Con el fin de facilitar la lectura, en este apartado y hasta el final del artículo, con el término *armónico* me refiero principalmente a los diferentes modos de excitación del tubo típicos de la técnica de los instrumentos de viento, que de hecho se basan en la serie de dichos

<sup>22</sup> Borrás (1995: 441) señala la existencia de tropas afinadas en cuarta-quinta en lugar de quinta-cuarta.

armónicos<sup>23</sup>. En caso me refiera a otro componente de la generación del sonido, esto estará debidamente explicitado.

#### 2.4.1. Organología básica y planteamiento de una hipótesis

Como ya he mencionado, el moceño es una flauta longitudinal con aeroducto correspondiente al número 421.221.12 de la clasificación de Hornbostel-Sachs, cuya embocadura consiste en un simple agujero en el extremo superior, frente al cual se levanta una pequeña pared de madera que oculta la boca (Borras 1995: 138) (ver Figura 4).



Figura 4: Embocadura de moceño con pared de madera que oculta la boca. Colección del autor.

Presenta seis agujeros digitados en su parte frontal, más cuatro no digitados situados a los costados en la parte inferior del tubo “utilizados para templar el instrumento” según Jiménez (s/f), hecho confirmado por González Bravo (1937: 30): “[estos agujeros] suponen sean para la buena acústica y el timbre”. Como en la gran mayoría de las flautas andinas, “los agujeros se ocultan no con la punta de los dedos sino colocando el lado palmar situado en la articulación de la segunda y tercera falange ungular” (Bellenger 2007: 131) (ver Figura 5).

<sup>23</sup> En cualquier flauta la columna de aire dentro del tubo se caracteriza por sus resonancias (propiedad física/acústica del sistema). Las frecuencias de resonancia corresponden a los parciales del tubo, que pueden ser armónicos o no, dependiendo de la geometría del tubo. Si son armónicos forman una serie aritmética de frecuencia ( $f$ ),  $2f$ ,  $3f$ ,  $4f$ ,  $5f$ , etc. Cuando se sopla suavemente la flauta, se establece un sonido que corresponde a la primera resonancia (primer parcial) del tubo, llamada “primer modo de excitación del tubo” o modo fundamental (sobre la primera frecuencia de resonancia). Al soplar más fuerte, el sonido pasa al segundo modo de excitación del tubo (sobre la segunda frecuencia de resonancia) y así sucesivamente.



Figura 5: Intérprete de moceño *requinto*. Colección del autor.

La particularidad del moceño, que se puede comparar en este aspecto con los pinquillos de cinco agujeros de la región del Titicaca, como ya ha observado Jiménez (s/f), es que, como veremos posteriormente, aun presentando una escala cromática parcial en sus fundamentales (o sea una escala con intervalos siempre iguales), permite la ejecución de la escala pentatónica andina completa en un registro mucho más agudo, y esto debido al uso de los armónicos. El arriba mencionado pinquillo de cinco agujeros de Conima, Puno (Turino 1993: 48-49), presenta en sus fundamentales una escala que se acerca mucho a una escala hexatonal, y también en este caso la escala pentatónica necesaria se obtiene por medio de digitaciones o “pisadas”<sup>24</sup> determinadas y una técnica de soplido que se alcanza con golpes de la lengua y que permite sacar los armónicos correspondientes. Es importante mencionar que otras flautas de Bolivia presentan escalas parecidas con intervalos siempre idénticos, como los *ayarichis* de Tarabuco (seis tonos enteros, o sea una escala similar a la del pinquillo de cinco agujeros) y los *ayrachis* de Caiza (cinco intervalos de 240 centímetros aproximadamente) (Gérard 2000: 1; 2002: 519).

Cerrando los orificios uno después del otro como en una flauta dulce, sin presión de aire alguna, sin producir armónicos (o sea en el primer modo de excitación del tubo, sobre la primera frecuencia de resonancia o primer parcial), con el moceño *requinto* se obtienen las notas fundamentales siguientes (ver también Jiménez [s/f] que menciona

<sup>24</sup> Es el término que se usa en Bolivia y Perú en el ambiente de los músicos para referirse a las diferentes combinaciones en la digitación que permiten obtener las notas de la escala.

la escala fundamental del *erazo*). Subrayo que estas pisadas consecutivas no se usan en el medio musical aymara (ver Ejemplo musical 9):

Ejemplo musical 9: Sonidos fundamentales del moceño *requinto*. Elaboración propia.

Asombrados, advertimos similitudes con el funcionamiento habitual de instrumentos de vientos occidentales cual la trompeta o el trombón que también consiste en la emisión de armónicos: los pistones (con sus combinaciones de dígitos o “pisadas”, para usar la terminología andina) o la vara dan la posibilidad de interpretar exactamente esta misma escala cromática de siete notas en un ámbito de tritono –se trata de las fundamentales o notas pedal-. Luego el instrumentista, según la posición de la vara o de los pistones, producirá los armónicos requeridos con movimientos adecuados de los labios (como el trombón de vara. Ver Ejemplo musical 10):

Ejemplo musical 10: Notas pedal y armónicos disponibles en el trombón de vara. Elaboración propia.

Observamos entonces una organología aparentemente influenciada por los cobres europeos –sin olvidar otros aspectos de la organología del moceño típicamente aymaras (ver Borrás 1995: 428-448)–, que se suma al probable parcial origen occidental de las flautas andinas con bisel como el pinquillo, y a una afinación en quintas y octavas como sucede

con las flautas dulces del Renacimiento: ¿No será este un indicio de un posible origen del moceño y de la moceñada como respuesta indígena a la banda? Si pensamos que las bandas (de bronce) cobraron más importancia en Latinoamérica durante la época republicana a partir de la segunda mitad del siglo XIX, esta hipótesis se hace plausible.

Añadiré que, según el testimonio de Severino Poma, el grupo de moceñada de su pueblo Utavi también constituye la banda (de bronce) del pueblo, es decir, sus integrantes ejecutan ambas clases de instrumentos. Sin embargo, este hecho muestra que, en determinadas circunstancias, los pueblos, las comunidades y los conjuntos musicales prefieren al moceño porque aporta algo que las bandas no pueden ofrecer. Me refiero en particular al sabor, al sonido andino denso característico de cualquier interpretación, a las alternativas sonoras brindadas por el concepto de *alto kunka* / *bajo kunka*<sup>25</sup> (voz aguda / voz grave) inherente a los moceños (y a otros aerófonos aymaras).

Quizás en su búsqueda de aerófonos de registro grave que pudieran ser el homólogo aymara de los cobres europeos y teniendo como “antecedente acústico” al pinquillo<sup>26</sup>, los aymaras hayan concebido el moceño. Sin embargo, se podría conjeturar igualmente que las grandes dimensiones provocaban que los agujeros al intervalo de segunda mayor hayan sido imposibles de manejar por ser demasiado distantes. Por tanto, podría especularse que se aplicó la solución proporcionada por los cobres descrita anteriormente, con agujeros a distancia de medio tono, pero con la facultad de proporcionar una escala pentatónica con el uso de los armónicos, lo mínimo requerido para la obtención de melodías acordes con la estética musical aymara.

#### 2.4.2. Posición y rol de las manos y de los dedos, digitación

Respecto de la posición de las manos sobre los moceños *requinto* y *erazo*, es relevante mencionar el recordatorio que nos brinda Bellenger (2007: 131): en los Andes, tradicionalmente, la mano derecha tapa los agujeros superiores (más cerca a la boquilla) y la mano izquierda los inferiores, pues en la cosmovisión andina derecha e izquierda son asociados a alto y bajo, y a “el que guía” y “el que sigue”, respectivamente (ver Figura 6).

Esta parece haber sido la manera de tocar el *pincollo* (una flauta derecha) en el inca-nato, como nos muestra la ilustración brindada por Guamán Poma de Ayala en su crónica (ver Figura 7):

No obstante, lo que he podido observar actualmente en tropas de moceñada *in situ* es que aproximadamente la mitad de los músicos que ejecutan el *requinto* y el *erazo* posiciona sus manos como arriba mencionado, y la otra mitad al revés, o sea como se practica en la tradición occidental. Debido a que no podemos argumentar que se trate de zurdos, llegamos a la conclusión que la manera occidental de posicionar las manos sobre el instrumento se está difundiendo cada vez más en la región andina, quizás reemplazando paulatinamente la forma tradicional.

Es importante subrayar que en el *salliwa* (flauta travesera) la posición tradicional de las manos es inversa: la mano izquierda tapa los orificios más cercanos a la boquilla, mientras que la derecha se posiciona en la parte inferior del instrumento. Bellenger (2007: 134) ha observado la misma colocación de las manos en los *pitus* (flautas traveseras) de la Isla de Taquile.

<sup>25</sup> Ver Borrás 1995: 342-343: se trata de un artífice en la construcción de los instrumentos que permite obtener un sonido denso y una leve disonancia con batimiento acústico gracias a diferencias mínimas en la afinación de dos o más instrumentos integrantes de la tropa.

<sup>26</sup> La anterioridad del pinquillo respecto del moceño es probable pero difícil de comprobar.



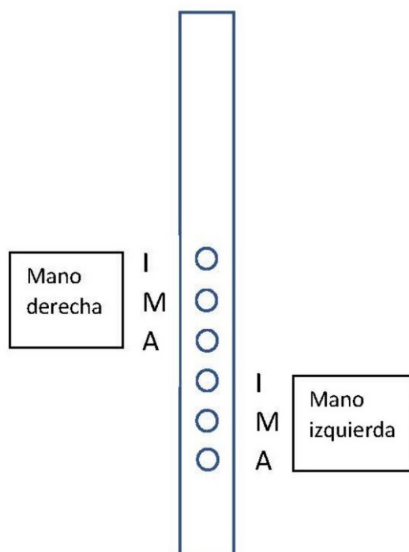


Figura 6: Posición de las manos y de los dedos en lo moceños *requinto* y *erazo*.  
Elaboración propia.

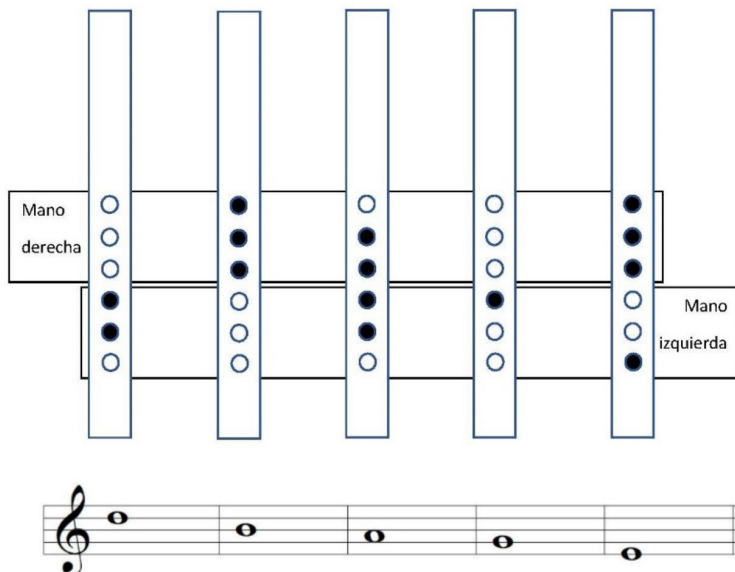


Canciones y música / aravi pincollo uanca / cinco urco [cerro que marca] quecuncalla / pingollona / pata, cerro / uustoy puecha / colquemacacuy / cantocuna / uacapanco / uustanaymayo / canciones y música.

225

Figura 7: Extracto de la crónica de Guamán Poma de Ayala (1615: 225).

Ahora bien, para la obtención de las notas requeridas de la escala pentatónica se usan las siguientes pisadas (ejemplo *requinto*, comunicación personal de Severino Poma, 10 de febrero de 2018) (ver Ejemplo musical 11):



Ejemplo musical 11: Escala del moceño y sus pisadas respectivas. Elaboración propia.

En el ejemplo musical 11, respecto del rol de las manos observamos lo siguiente:

- la mano derecha es más activa en general.
- la mano derecha determina las notas clave de la escala, es decir “mi” y “si” (“tónica” o *finalis* y “dominante” en términos occidentales), cardinales en cualquier melodía pentatónica.
- la mano izquierda tiene un rol más accesorio, interviniendo con más presencia (en ambos casos con el índice y el medio) en notas menos esenciales cuales “re” y “la”.
- como ya mencionado por Bellenger (2007: 131) a propósito de los pinquillos de la isla de Taquile, el anular de la mano izquierda interviene muy poco, excepto en la pisada “mi”, donde auxilia la mano derecha favoreciendo la obtención de un armónico inferior o menos agudo, pues veremos más adelante que básicamente los sonidos “mi” y “si” comparten la misma nota fundamental.
- notamos cómo el rol de eje de la nota “la” en la escala pentatónica (se encuentra exactamente al “centro” entre las notas “mi” y “re”, a distancia de cuarta de cada una) se refleja de alguna manera en la pisada correspondiente, la única que se puede calificar de simétrica, a pesar de que los dedos usados sean diferentes (mayor y anular en la mano derecha, índice y mayor en la izquierda).

Aparecen entonces algunos paralelos con el concepto de “canto” (notas principales generadas por la mano derecha) y “puntas” (notas secundarias y adornos generados por la mano izquierda) ya observado por Bellenger (2007: 132).

Respecto de las pisadas, César Junaro, uno de los informantes de Borrás (1995: 447), afirma: "...nosotros hemos aprendido a tocar el moceño de un modo con unas posiciones y hoy en día tienen otras para los mismos sonidos [...]. Hoy tocan mucho más fuerte, es un sonido con mucha más carga de armónicos...". Obviamente, tratándose de armónicos, es posible obtener las mismas notas con posiciones diferentes, dependiendo de la fuerza con la cual se sopla, de los golpes de lengua, del resultado musical deseado, etc. Pero los sonidos fundamentales (ver Ejemplo musical 12) manifiestamente no varían. Jiménez también menciona unas posiciones algo diferentes<sup>27</sup>, y un compañero boliviano aludió a una digitación parcialmente desigual (comunicación personal, 2 de marzo de 2019), de lo que deduzco que existan variantes temporales y regionales.

Algunos mencionan una digitación con el agujero uno y cuatro (partiendo de arriba) medio tapados para obtener la nota "sol" (cuarta pisada del Ejemplo musical 11, número cuatro del Ejemplo musical 12). Se trata en realidad exclusivamente de un estado temporal de la posición de los dedos, pues es solo un movimiento que tiene el fin de facilitar la obtención de todos los componentes espectrales típicos del sonido del moceño (ver Figura 8), una suerte de apoyatura:

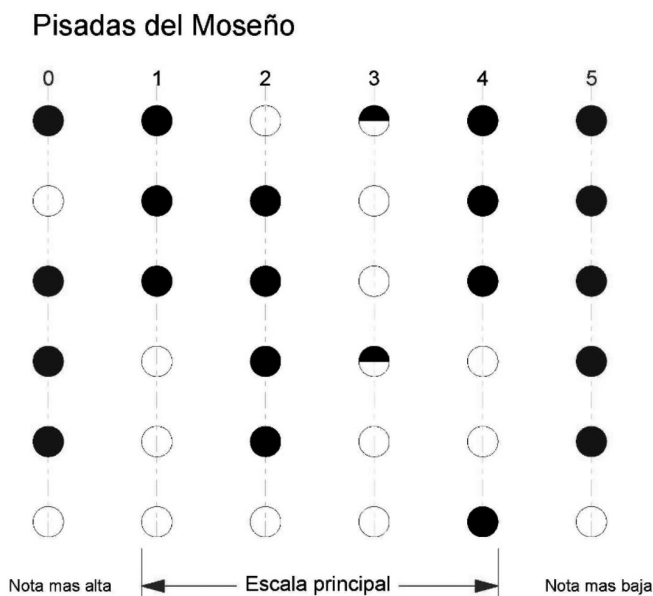


Figura 8: Pisadas alternativas de moceño. Cortesía de César Callisaya.

Con relación a la digitación, quisiera añadir una última observación: me parece que los músicos aymaras y quechuas tienen otro concepto del manejo y sobre todo de la finalidad

<sup>27</sup> Lógicamente, Jiménez (s/f) parte del presupuesto siguiente: el tercer agujero partiendo de arriba, inexistente en la medida más larga *salliva* (que solo tiene cinco orificios), estaría siempre tapado también en las otras medidas *requinto* y *erazo*. No obstante, por lo menos Severino Poma usa con el *requinto* pisadas donde este agujero se abre a menudo.

de las pisadas, ya sea en el ámbito de los instrumentos de viento o de cuerda (pienso en particular en la *konkhota* y en el charango del Norte de Potosí donde pude observar este tipo de concepción donde se pisan cuerdas más para silenciarlas –y así dar más potencia a las cuerdas al aire– que para obtener una nueva altura de sonido). En el concepto occidental se tapan orificios o se pisan cuerdas en un determinado traste para obtener una determinada nota; mi hipótesis respecto del concepto andino sería que se dejan abiertos orificios o se dejan cuerdas al aire para obtener una nota determinada. Efectivamente, en una flauta como el moceño los orificios abiertos son tan importantes como los cerrados para la obtención de una nota o sonido específicos: por ejemplo, abrir un determinado agujero facilita o dificulta la generación de tal o cual armónico.

También Bellenger (2019) subraya que la forma de tocar las flautas andinas por aymaras y quechuas difiere fundamentalmente de la tradición occidental, y que aspectos de su digitación quedan hasta ahora un misterio para el investigador. El *digitator* ideado por Bellenger –un dispositivo digital capaz de registrar cada movimiento de los dedos sobre el instrumento– puede ser una herramienta que nos ayudará en el futuro en nuestra tarea, e hipótesis (como la que he formulado más arriba) acerca del funcionamiento de la digitación de las flautas andinas podrán ser dilucidadas en investigaciones más específicas.

#### 2.4.3. *El moceño sallíwa: un caso particular*

Una excepción representa la medida *sallíwa*, que por ser muy larga se ejecuta como una flauta travesera (contrariamente a los moceños *requinto* y *erazo* que son derechos, recuerdo), con un canal de insuflación añadido, lo que permite alcanzar con las manos los orificios para tapar (Borras 1995: 138-139). Antes (1986) este canal de insuflación también era de *tokhoro* (o de cañahueca), material del tubo principal; hoy es mayormente de plástico, pues el *tokhoro* resultaba demasiado frágil. Además, el instrumento se construye actualmente con dos piezas que se pueden juntar cómodamente a la hora de tocar, lo que simplifica su transporte. A veces se adapta una boquilla de instrumentos de cobre de banda a la embocadura del *sallíwa*, lo que facilita la insuflación del aire sin cambiar la función organológica, pues la técnica de soplido habitual del moceño no se modifica (no se cierran los labios emitiendo un “zumbido” en la boquilla como en la trompeta).

Considerada la distancia entre los agujeros, que hace imposible tapar tres de ellos con una sola mano, el *sallíwa* tiene solo cinco agujeros en lugar de los seis del *requinto* y del *erazo*: falta el tercer agujero partiendo de arriba, más cerca a la boquilla. La mano izquierda (que, lo recordamos, se posiciona en la parte superior del instrumento cerca al pito, pues así toca la gran mayoría de los intérpretes) es fija y tapa los orificios 1 y 2 con el índice y el anular, la mano derecha se mueve y obtura con los mismos dedos alternativamente los orificios 3 y 4, o 3 o 5 (ver Figura 9):

Considerando que con la mano derecha hay que tapar hasta dos huecos contemporáneamente, el intérprete, para poder ejecutar la *finalis* de la melodía (la nota “mi” en el Ejemplo musical 11), está obligado a correr la mano hacia abajo para alcanzar el último orificio con el anular, pues la distancia entre los huecos es excesiva<sup>28</sup> como para cubrirla sin mover la mano (ver Figura 10).

<sup>28</sup> Bellenger (2007: 145) menciona “el buen entrenamiento” que se necesita para tapar los agujeros de las *qinas* de la Isla de Taquile, a distancia de cuatro centímetros unos de otros.

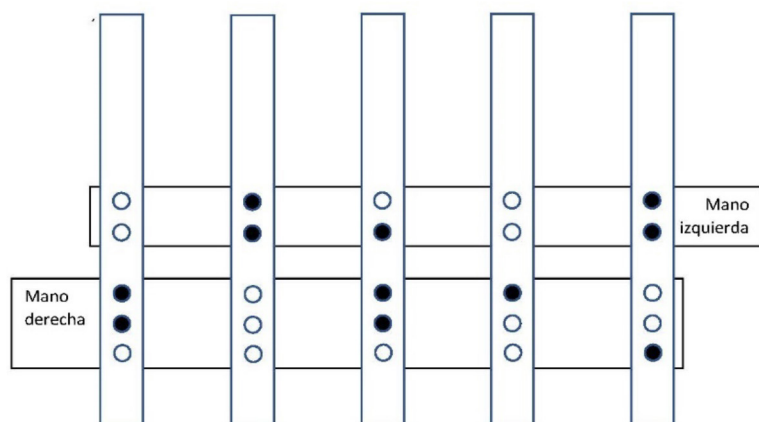


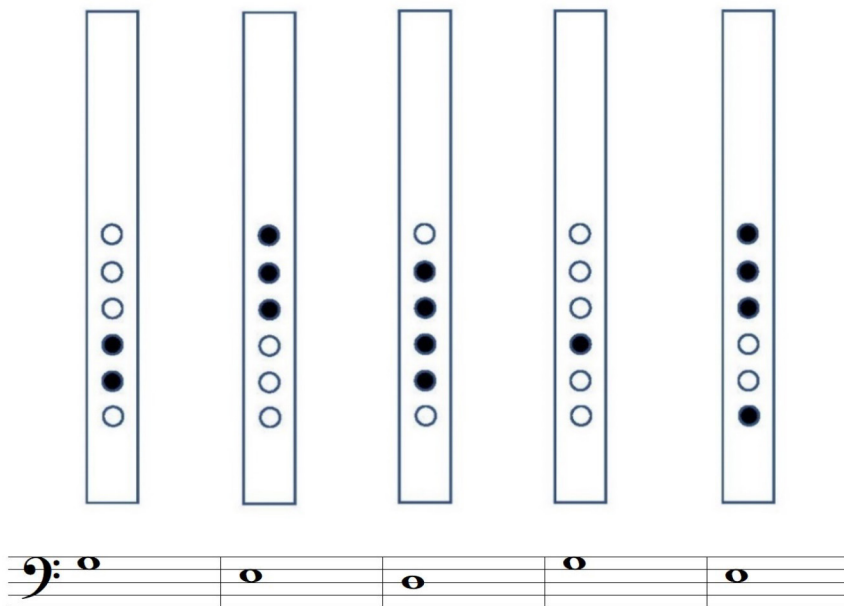
Figura 9: Pisadas del moceño *salliva*. Elaboración propia.



Figura 10: Moceño travasero *salliva*. Colección del autor.

#### 2.4.4. Generación de la escala pentatónica

Las pisadas de *requinto* y *erazo* descritas anteriormente, soplando en el moceño sin sacar armónicos, o sea ejecutando las fundamentales, proporcionan las notas siguientes<sup>29</sup> (lógicamente se escogieron fundamentales de la pentatónica entre las notas disponibles dentro del tritono mencionado anteriormente) (ver Ejemplo musical 12):



Ejemplo musical 12: Sonidos fundamentales correspondientes a las pisadas del moceño. Elaboración propia.

Si consideramos la serie de los armónicos tomando como ejemplo los que genera un “mi 2” (ver Ejemplo musical 13), deducimos el uso de los armónicos siguientes para la obtención de la escala pentatónica (ver Ejemplo musical 14):



Ejemplo musical 13: Serie de los armónicos de mi. Elaboración propia.

<sup>29</sup> Hay que imaginarse la pisada correspondiente a la tercera nota de la escala pentatónica (“la” en el caso del *requinto*) con cinco agujeros cerrados, pues el abrir el primero solo sirve para facilitar la emisión del armónico.

armónico 3    armónico 3    armónico 3    armónico 2    armónico 2

Ejemplo musical 14: La escala del moceño, armónicos utilizados y sus fundamentales.  
Elaboración propia.

Constatamos que los sonidos utilizables por la estética musical aymara se sitúan una octava o una duodécima (o dos octavas y más, ver el ejemplo musical 15) encima del sonido fundamental: pese a sus grandes dimensiones, el moceño produce sonidos agudos<sup>30</sup>.

A propósito de la importancia fundamental de los armónicos en la ejecución musical tradicional andina<sup>31</sup>, bastará mencionar a Bellenger (2007: 26, 31, 131, 141) y Langevin (1992: 429). A propósito del *siku*, Gérard (2002: 502) señala además la particular importancia del armónico 3. Parejo confirma: “Su particularidad [del *pinkuyllu*] es su riqueza en armónicos. Además, la mayoría de las melodías de *pinkuyllu* que he escuchado y podido grabar usan la mayor parte del tiempo los armónicos del instrumento, y no sus fundamentales” (Parejo 2001: párrafo 1.3.1.2.), al igual que Stobart: “...los instrumentos *tara* generan un zumbido rico en armónicos...” (Stobart 1996: 68)<sup>32</sup>.

#### 2.4.5. Un sonido “tridimensional”

Particular en el caso del moceño (debe de haber otras flautas andinas con una técnica similar) es lo siguiente: después de haber conseguido el armónico requerido para la obtención de una nota específica de la escala pentatónica, con la pisada correspondiente y soplando con aún más presión, el moceño experimentado producirá un armónico más alejado de la fundamental (el sonido 4 en lugar del sonido 2, o el 6 en lugar del 3), lo que le confiere una suerte de segunda dimensión acústica al timbre del instrumento, pues los dos armónicos coexisten y se escuchan distintamente. Subrayo otra vez que los armónicos 4 y 6 se obtienen soplando con más fuerza en el canal de insuflación (el pentagrama inferior representa los sonidos fundamentales mencionados en el Ejemplo musical 12, que obviamente no se escuchan. Ver Ejemplo musical 15):

<sup>30</sup> Si pensamos en instrumentos de viento occidentales como el clarinete bajo o el *heckelphon*, preciados por sus sonidos graves, nos percatamos que se trata de conceptos musicales diametralmente opuestos.

<sup>31</sup> Langevin (1992: 433) recuerda que es particularmente en las flautas que denomina “simples” (como el *pinquillo*) que se utilizan los armónicos. En el *siku*, se busca más bien hacer vibrar la fundamental, sin embargo la suma de todos los ejecutantes de un conjunto de *sikuris* de Conima, por ejemplo, tiene como resultado, además de las armonías formadas por las fundamentales, una suerte de halo armónico que “planea” encima de la melodía.

<sup>32</sup> Los autores arriba mencionados hacen como yo un uso híbrido del término *armónicos*: se refieren alternativamente a los modos de excitación del tubo (Gérard, Langevin, Parejo) y a los componentes espectrales del sonido complejo (Bellenger, Parejo, Stobart).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains five whole notes: B-flat, G, F, E, and D. Below the staff are the labels: armónico 6, armónico 6, armónico 4, armónico 4. The middle staff is also a treble clef with the same key signature and time signature. It contains five whole notes: G, F, E, D, and C. Below the staff are the labels: armónico 3, armónico 3, armónico 3, armónico 2, armónico 2. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains five whole notes: G, F, E, D, and C. Below the staff are the labels: armónico 3, armónico 3, armónico 3, armónico 2, armónico 2.

Ejemplo musical 15: Emisión de sonidos completa del moceño. Elaboración propia.

La nota “re” (la primera a la izquierda en ejemplo musical anterior, obtenida ejecutando el tercer armónico de la fundamental “sol”) es la única que no tiene la posibilidad de emitir un armónico más alto, pues ya es bastante aguda y se necesita mucha presión para producirla con la pisada correspondiente –de ahí el paréntesis en el ejemplo musical 15–.

También en el ejemplo siguiente he puesto entre paréntesis las notas que tienen quizás menos peso en la interpretación –sin embargo, como ya mencionado, mayormente suenan ambas octavas al mismo tiempo–. Esta técnica de ejecución le confiere al moceño un sonido “bidimensional”, pues un único instrumento genera contemporáneamente dos sonidos que se perciben clara y distintamente, y dan cuerpo a la experiencia acústica del oyente (ver Ejemplo musical 16):

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Requinto'. It is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped together and have a circled '2' above them, indicating a doublet or a specific rhythmic pattern. The notes are primarily in the treble clef range.

Ejemplo musical 16: Emisión de sonidos en el moceño *requinto*. Elaboración propia.

A esto se suma la presencia del sonido *tara* (Stobart 1996: 68): se trata de armónicos como componentes espectrales de los modos de excitación, que producidos por el músico experto se suman a la doble fuente acústica mencionada anteriormente y confieren al moceño su sonido completo “tridimensional”<sup>33</sup>.

Solo así el instrumento sonará como debe, cada pisada con su sonido característico<sup>34</sup>, y la tropa producirá el sonido global deseado (Borras 1995: 437 sitúa acertadamente el

<sup>33</sup> Gérard (2009: 129) llama la atención sobre “sonidos multifónicos” emitidos por diferentes clases de pinquillos, lo que confirma la emisión contemporánea de sonidos diferentes por un mismo instrumento. Y se podría hasta plantear un paralelo con el estudio de Arnold y Espejo (2013) acerca del textil “tridimensional” andino.

<sup>34</sup> En la *tarka* y sus sonidos roncós (*richas*) esta técnica destaca aún más (Borras 2010: 50,56,63), aunque en el caso del moceño no se trata de sonidos pulsantes sino de componentes espectrales



sonido del moceño entre el sonido de la tarka y el del pinquillo), pues este procedimiento hace que la melodía esté ejecutada simultáneamente entre un registro y el otro (u octava), y alcance su forma definitiva con la mezcla de todos los integrantes del conjunto y de los parciales (no armónicos<sup>35</sup>) que están produciendo. Por eso cada músico debe cuidar que el sonido de cada nota contenga todos los ingredientes armónicos (modos de excitación del tubo y componentes espectrales del sonido complejo) descritos anteriormente de forma equilibrada: esto se maneja con la digitación, la fuerza constante de soplo (un soplo débil genera otro tipo de sonidos, ver el apartado siguiente) y golpes de lengua en determinados momentos.

Este uso controlado de armónicos y parciales contribuye a crear el típico sonido denso andino (Salazar 2006, Ferrier 2012a: 138 y Pérez de Arce, que usa el término “construcción *timbrearmónica* compleja” [2018a: 64,66] para designar el mismo concepto), reforzado por apoyaturas y adornos típicos como el que se logra al levantar el dedo anular de la mano izquierda rápidamente, o el adorno mencionado a propósito de la Figura 7 (ver Figura 11):

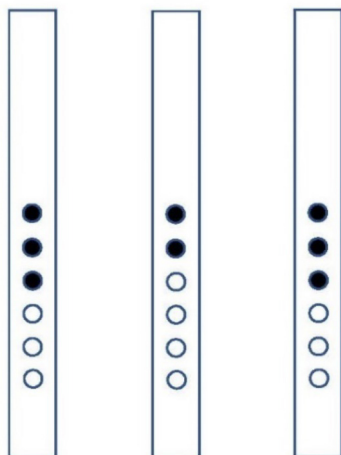


Figura 11: Adorno. Elaboración propia.

Esta costumbre de “recargar” la interpretación musical podría ser comparada al concepto de *warawa* explicitado por Sánchez Patzy (2014). Su comentario a propósito de decoraciones *cholitas*, sean fachadas de edificios, salones de fiesta, micros<sup>36</sup> adornados, afiches o puestos de mercado, podría ser aplicado a la música: “Son decoraciones de un alto grado de complejidad y de una difícil inteligibilidad, aunque no son caóticas” (Sánchez Patzy 2014: 21).

---

específicos de cada nota o pisada. Se puede afirmar que cada nota posee un óptimo espectral diferente, como algo esperado y deseado, lo que señala una multiplicidad tímbrica muy diferente a la homogeneidad buscada en Occidente.

<sup>35</sup> Según Borrás (comunicación personal, 20 de noviembre de 2019), de acuerdo con los experimentos acústicos de laboratorio que se llevaron a cabo con un moceño, la serie de parciales diverge bastante de una serie armónica.

<sup>36</sup> Término usado en Bolivia y Perú: autobuses.

## 2.5. Funcionamiento de la tropa y sonido continuo

### 2.5.1. *El diálogo musical andino*

En la moceñada, como en la mayoría de los estilos de música aymara, un buen funcionamiento grupal es fundamental para un resultado musical satisfactorio, pues un músico solo ni siquiera puede interpretar una melodía completa de manera autónoma. El motivo es simple: la ejecución de cualquier medida de moceño, ya sea *requinto*, *erazo* o *salliva*, requiere demasiado aire.

Tomando los *requintos* como ejemplo (considerando que básicamente se aplica la misma técnica grupal a todas las medidas), tienen que alternar de manera similar a como se practica con los *sikus* o zampoñas, cuya interpretación, recordaré, consiste en el diálogo musical entre una pareja de instrumentistas, ver al respecto Valencia Chacón (1982: 2-3), Baumann (1996: 37-38) y Ferrier (2012b: 129-130). En el caso del *siku*, cada músico toca distintas notas de la melodía porque la escala a disposición está repartida entre dos instrumentos; en el caso del moceño, pese a tener las mismas notas a disposición que su pareja, un intérprete ejecuta una parte de la melodía y el otro le responde llenando los vacíos: en ambos casos, denominaría este procedimiento “ejecución complementaria”. Esta da la posibilidad a cada músico de la pareja de tomar aire mientras el otro toca.

Existe una técnica similar de diálogo dentro del estilo de *pitus* (flautas traveseras) de la isla de Taquile (Bellenger 2007: 135) y de pinquillos de Norte Potosí (zonas quechuas), aunque este último por otros motivos, más estéticos que físicos como en el caso del moceño, pues Stobart (1996: 68) subraya que los tamaños menores, aun pudiendo interpretar la melodía entera, obvian de todas maneras algunas notas, alternando con los tamaños mayores.

### 2.5.2. *El sonido continuo*

La música andina en general, y particularmente la aymara, rechaza los “huecos”, los vacíos<sup>37</sup>: es una característica que podemos observar en muchísimos estilos de música autóctona cuyo origen –suponemos– remonta a la antigüedad andina (Pérez de Arce 2018a: 64, 87-88). Otro aspecto es el hecho de tener que “luchar” con la organología del instrumento, pues instrumentos como el *siku* o el moceño seguramente no fueron concebidos para ser ejecutados por un solo intérprete, pues, como ya fue mencionado, requieren demasiado aire<sup>38</sup> como para obtener la interpretación satisfactoria de una melodía según la perspectiva aymara. Resumiendo, parecería que se conciben instrumentos de grandes dimensiones para a) obtener sonidos agudos, y b) ejecutar melodías completas basándose en el concepto del sonido continuo (Pérez de Arce 2018a: 64), misión imposible a causa de la gran cantidad de aire requerida, como en un intento de neutralizar la naturaleza misma del instrumento.

Tratar de interpretar la melodía completa con el moceño, contraviniendo las normas que rigen la ejecución de la música aymara, tiene como consecuencia: a) si se sopla con la presión de aire requerida para obtener armónicos se necesita respirar muy a menudo,

<sup>37</sup> Esto podría estar en relación con la falta de armonía o de acompañamiento. En la polifonía vocal temprana también se llenaba todo vacío como una forma de no debilitar la atención. Por otro lado, Sánchez Patzy (2014: 7) menciona el “exceso decorativo” inherente al concepto de *warawa*, donde también observamos una demasía de elementos que parecen no dejar espacio para vacíos en textiles, mercados, en la decoración de fachadas e interiores, en los afiches y en las fiestas populares.

<sup>38</sup> Bellenger (2007: 145) menciona “la buena capacidad de soplo” que se necesita para interpretar las *qinas* de la Isla de Taquile.

lo que pasará inevitablemente en las notas largas, que consecuentemente se cortan (ver Ejemplo musical 17), o b) se tiene que soplar despacio para ahorrar aire, lo que imposibilita la emisión de armónicos y altera el sonido en sus fundamentos.



Ejemplo musical 17: Melodía completa “cortada” interpretada por un solo músico.  
Elaboración propia.

La propensión hacia el sonido continuo puede ser plasmada gracias a la cantidad de instrumentistas que forman el conjunto, donde el intérprete individual tiene la posibilidad de respirar (y consecuentemente crear un vacío) sin influenciar el sonido global, y hasta ejecutar discrecionalmente solo trozos de melodía; la suma de todas estas interpretaciones individuales conforma el resultado sonoro colectivo con la melodía completa y el sonido continuo. José Pérez de Arce llega a una conclusión similar, y menciona al respecto las tropas de flautas de la región surandina: “El concepto sonoro es generar un gran instrumento con una riqueza tímbrica enorme y fluctuante” (Pérez de Arce 2018a: 5).

### 2.5.3. Obtención del sonido continuo en la moceñada e interpretación individual versus grupal

En la música, especialmente en los finales de la melodía, hay que manipular algo, para que no quede vacío. En la tropa hay dos o tres requintos que se encargan de esto, lo mismo con los *erazos* y los *salliwás*. Cada músico tiene su compañero, como con el *siku*, hay que ensayar y estar muy atentos el uno con el otro, para que no se les acabe el aire al mismo tiempo a los dos. Así se hace la música y así sale bien (Severino Poma, comunicación personal, 10 de febrero de 2018).

Se podría ilustrar esquemáticamente este tipo de diálogo con la partitura siguiente (comparar con el Ejemplo musical 6, parte 2, que representa el resultado melódico global facilitado por la tropa completa), donde el moceño 2 interviene en las notas largas, llenando los vacíos producidos por el intérprete del moceño 1 cuando este respira. El ejecutante del moceño 2 también puede respirar libremente mientras el moceño 1 ejecuta los diferentes trozos de melodía (ver Ejemplo musical 18):

Ejemplo musical 18: Obtención del sonido continuo entre dos músicos. Elaboración propia.

Es por este motivo que cuando un moceñero toca solo, identificamos solamente a medias la melodía que está interpretando, pues la técnica básica de soplido consiste en tomar aire y evacuarlo con fuerza hasta vaciar el pulmón –en el punto en el que se acaba el aire habrá un vacío, una interrupción, obviada por el compañero mencionado por mi

informante—. Esta técnica de soplido influencia la manera de frasear, que sorprendentemente incluye muchos ligados, y también proporciona un ritmo, una cadencia particular a la melodía. Un músico que toque solo siempre añadirá imperturbablemente pausas a su interpretación de las melodías para respirar, lo que señala su plena consciencia de la imposibilidad de interpretar la melodía completa autónomamente, descuadra la pulsación rítmica y convierte a la moceñada en algo harto enigmático para el oyente no iniciado<sup>39</sup>.

Algunos etnomusicólogos como Parejo han observado en el pasado estas diferencias entre la interpretación solista y grupal (de músicas y géneros que cobran todo su sentido exclusivamente en el grupo):

He tenido muchas dificultades, en el caso de músicas de conjunto, en hacer tocar cada músico separadamente, para poder estudiar en detalle la parte ejecutada por cada uno de ellos. Esto va en contra de su sentido común, de su concepción y percepción de la música. [...] Cuando el músico reintegraba su conjunto, su interpretación era muy diferente a lo que había tocado solo (Parejo,1989: 60).

Los mejores músicos o guías, mayormente en el *requinto*, añaden durante la conexión y la conclusión adornos que sirven para llenar aún más los vacíos que peligran en estos espacios tendencialmente estáticos y sin impulsos melódicos y rítmicos significativos (ver Ejemplo musical 19):



Ejemplo musical 19: Adorno durante la conexión. Elaboración propia.

En realidad, en la interpretación rítmica andina, este adorno se acerca mucho a (ver Ejemplo musical 20):



Ejemplo musical 20: Adorno durante la conexión (notación real). Elaboración propia.

## 2.6. Percusión

La moceñada se acompaña habitualmente con una caja (redoblante) y un tambor o *wankara*. El ritmo base es el siguiente (ver Ejemplo musical 21):

<sup>39</sup> Cuando en diciembre de 1986 escuché por primera vez una melodía interpretada con un moceño por el *sikulturiri* Serapio Mamani, no entendí absolutamente nada de su interpretación, y fui incapaz de identificar qué melodía había tocado. Me pareció que había ejecutado trozos melódicos arrítmicos independientes, no relacionados el uno con el otro.



Ejemplo musical 21: Ritmo de percusión de moceñada. Elaboración propia.

En la interpretación rítmica andina (ver por ejemplo Ferrier 2008: 62,63; 2010: 24), esto se traduce por algo muy cercano al ejemplo musical siguiente (ver Ejemplo musical 22).

La música andina en general tiene impulsos rítmicos constantes y regulares. Dentro de estos impulsos, que corresponden a una unidad de negra en el ejemplo siguiente, hay mucha libertad interpretativa, y la tendencia en la práctica musical es adelantar la ejecución de la segunda corchea dentro de la unidad de negra. Con la notación occidental, se puede representar esta anticipación de la segunda corchea con tresillos:



Ejemplo musical 22: Ritmo de percusión de moceñada (notación real). Elaboración propia.

La percusión de moceñada, tal es por ende su función, es esencial en el resultado musical total, pues es el fundamento rítmico sobre el cual las flautas van tejiendo sus melodías.

## 2.7. El moceño en la actualidad: algunos apuntes

### 2.7.1. *Modificación en la finalidad del instrumento*

A partir de los años sesenta, con el advenimiento de la música andina folklórica en las ciudades de Bolivia, Perú, Chile, Argentina, etc., el moceño se hizo más conocido fuera de los ambientes estrictamente aymaras. Músicos urbanos, en la búsqueda de sonidos exóticos, descubrieron el instrumento, pero omitieron su técnica de ejecución que ha sido descrita en apartados anteriores. Como consecuencia, se crearon mitos y arcanos alrededor del instrumento, algunos músicos guardaron celosamente tablas con las posiciones, sin compartirlas; la reputación de instrumento difícil se fue propagando junto con un halo de misterio.

Por ser espectacular, la medida *sallíwa* es la que más ha fascinado a los músicos de las ciudades y latinoamericanos, quienes lo han adaptado modificando la posición de los agujeros e interpretándolo en la octava baja o en las fundamentales, en oposición a las costumbres musicales aymaras (Borras 1992: 144), para fines musicales urbanos propios (Jiménez s/f), lo que le confiere de alguna manera el rol del fagot de la música andina. Un buen ejemplo de dicha modificación es el tema instrumental "Tristeza Incaica"<sup>40</sup> del grupo chileno Illapu, donde también podemos apreciar la introducción de la escala diatónica (que incluye semitonos) en el ámbito puramente pentatónico del moceño, la interpretación de los instrumentos en terceras paralelas (estas no se obtienen construyendo nuevas medidas

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZYupi1Z5HzA> [acceso: 19 de noviembre de 2021]

de instrumentos sino gracias a las modificaciones en la posición de los agujeros mencionadas anteriormente) en lugar de quintas, el uso del vibrato en la emisión del sonido, una melodía con valores rítmicos muy regulares y sin síncopas, todos elementos que subrayan las diferencias entre el mundo musical aymara y el de la música llamada “latinoamericana”.

Hay otros experimentos, como el caso del tema “Río abierto” perteneciente un LP de Los Incas, donde se aprovecha no solo su sonido sino también su aspecto exótico –véase la carátula del disco de vinilo siguiente, donde el mocheño *salliva* está presentado fuera de su contexto, junto con otras flautas andinas como la quena, cuya presencia persigue el objetivo de impresionar visualmente al público (a nivel sonoro, al contrario se tratará de sorprender lo menos posible, renunciando a todos los sonidos crudos que puedan resultar extraños a oídos acostumbrados a músicas de tipo occidental), y así animarlo a adquirir el elepe (ver Figura 12)–:



Figura 12: Disco *Río Abierto* de Los Incas (carátula trasera, 1977, colección del autor).

### 2.7.2. Modificación de las posiciones y de la técnica interpretativa

El hecho de omitir la técnica de los armónicos, por ejemplo, y la interpretación de la melodía correspondiente, ha llevado a algunos músicos urbanos a añadir una sexta pisada, de hecho, inexistente en el mocheño; se trata de la pisada 5 en la ilustración siguiente (ver Figura 13):

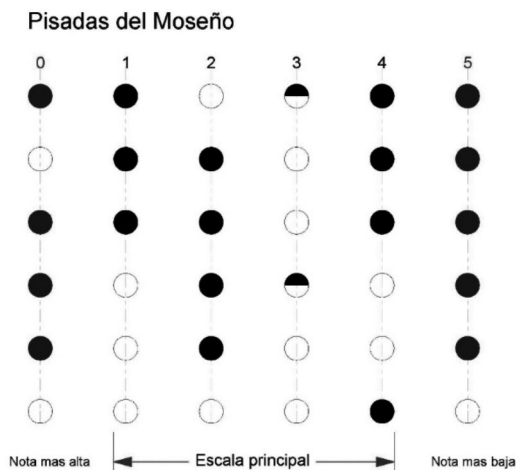


Figura 13: Pisadas alternativas de moceño. Cortesía de César Callisaya.

Esta pisada se revela necesaria, porque sin ejecutar los armónicos falta la nota “re” más grave (ver Ejemplo musical 23):



Ejemplo musical 23: Melodía interpretada sin armónicos. Elaboración propia.

Sin embargo, esta nota resulta presente en una interpretación basada en los armónicos, pues toda la parte final de la melodía se interpreta en realidad una octava más aguda (ver Ejemplo musical 24, y también el Ejemplo musical 15 y los comentarios subsecuentes):



Ejemplo musical 24: Melodía interpretada con armónicos. Elaboración propia.

Por eso, sin ejecutar armónicos, para interpretar la melodía completa, no queda otra alternativa que añadir la pisada arriba mencionada. No obstante, aquella nota suena muy débil, pues se obtiene solo soplando muy despacio (soplando más fuerte aparece –obviamente– un armónico, que deforma la melodía según el punto de vista del intérprete aficionado) (ver Ejemplo musical 25):



Ejemplo musical 25: Melodía interpretada sin armónicos y con pisada adicional.  
Elaboración propia.

### 2.7.3. Particularidades en la construcción

Respecto de la construcción de los instrumentos, comparando un moceño construido por Serapio Mamani que había conseguido durante mi estadía en Bolivia en 1987 con un moceño fabricado en el 2017 por Laureano Mamani (curiosamente la misma familia de *luriris*), me he percatado de una diferencia: el tercer agujero ha sido desplazado ligeramente hacia arriba, es decir, se encuentra ahora más próximo al segundo orificio (partiendo de arriba), y es de dimensiones algo menores que los demás agujeros: se ha roto la continuidad que presentan normalmente las flautas andinas, pues sus agujeros son en su gran mayoría equidistantes y del mismo tamaño. Esta modificación en la construcción del moceño tiene razones puramente ergonómicas y se empezó a practicar en los años noventa (Borras 1995: 139, y comunicación personal, 20 de noviembre de 2019) (ver Figura 14):



Figura 14: Disposición de agujeros de moceño de 1986 y actual (2018). Colección del autor.

Borras (1995: 428-429,447) insiste acerca de la gran dinámica a la que están sometidos los moceños en las últimas décadas, y este tipo de transformación en la construcción no sorprende.



2.7.4. Intentos de notación

Sabemos que la música andina no tiene escritura. Anotarla con la notación musical occidental tiene sus límites<sup>41</sup>, esencialmente en la reproducción de la rítmica y de los adornos. No obstante, el problema de la circulación de las melodías en el mundo moderno actual y futuro subsiste, pues a causa del éxodo rural constante, la trasmisión oral vigente hasta hoy está cada vez más en peligro: por eso muchos se esmeran en buscar alternativas a la notación occidental. En el caso del moceño, con la dificultad adicional de las pisadas, es algo que puede revelarse útil.

Severino Poma ha ideado la notación siguiente de tipo “tablatura” o “neuma”, pues las alturas están transmitidas en el gráfico por medio de las pisadas, pero el ritmo no lo es. Nótese cómo cada frase o unidad melódica está repartida en grupos de diez pisadas numeradas de 1 a 10 (luego de 0 a 9), como indicación anexa para el fraseo (ver Figura 15):

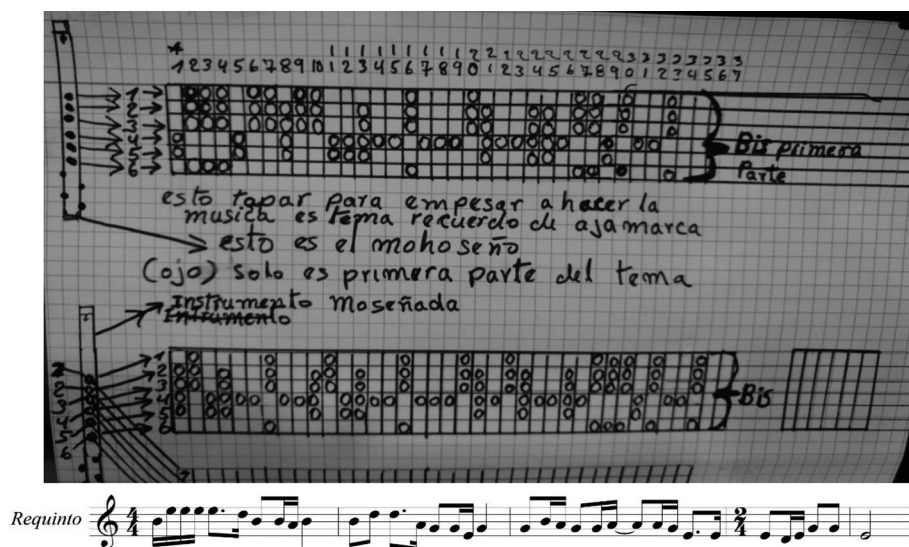


Figura 15: “Tablatura” para la notación de la música de moceño (autor: Severino Poma). Colección del autor.

3. CONCLUSIÓN

Por un lado, acabamos de comprobar que la reputación de “instrumento difícil”<sup>42</sup> del moceño es justificada: además del aspecto meramente físico que obliga al intérprete a

<sup>41</sup> Desde Abraham y Hornbostel (1909) y pasando por Kolinski (1961), por nombrar a algunos, muchos etnomusicólogos han tratado de encontrar la mejor manera de emplear la notación occidental en el ámbito de la etnomusicología.

<sup>42</sup> Su interpretación es considerada por los aymaras como algo trabajosa (Severino Poma, comunicación personal, 10 de febrero de 2018). Pero es en el ambiente de los músicos urbanos de ascendencia cultural diferente que el moceño tiene más fama de ser hermético y dificultoso.

extender desmesuradamente brazos, muñecas y dedos, y a usar todo el aire disponible en sus pulmones para ejecutarlo, se necesita mucho estudio y esmero para lograr emitir los armónicos y componentes espectrales necesarios para una interpretación en armonía con las normas que rigen el sistema musical aymara.

Por otro lado, hemos visto que los “enigmas” del moceño acerca de las posiciones y de la ejecución de melodías se pueden dilucidar analizando los aspectos acústicos (principalmente los armónicos) que están en la base de la generación de su sonido. Los medios analíticos que tenemos a disposición en la música occidental nos han ayudado en esta tarea, a pesar de tratarse de una expresión musical muy lejana de nuestros cánones estéticos.

Este análisis nos ha llevado a formular una hipótesis acerca del origen del instrumento, que se encontraría en las bandas de bronce occidentales con sus instrumentos de viento. Estos presentan a menudo el mismo mecanismo de generación de las notas basado en los armónicos, mecanismo que permite interpretar melodías en registros mucho más amplios que el del reducido registro generado por los sonidos fundamentales. La forma y el material del *clarín*, hoy estrella de la moceñada, también remiten a la trompeta y el clarinete, ambos instrumentos de banda.

Considerando la afinación en octava y quintas de las diferentes medidas de moceños, de la que hay huellas en ambas culturas (la andina y la occidental), lo más probable, como en la mayoría de los asuntos que atañen a la música de los Andes, sea una mezcla de influencias locales y foráneas<sup>43</sup> que ha llevado a concebir el moceño cual instrumento integrante de las familias de aerófonos aymaras.

Dicho esto, hay músicos urbanos que hacen suyo el moceño sin tener en cuenta las normas que rigen su interpretación tradicional, y lo usan para fines creativos propios, introduciendo al instrumento en otros ambientes musicales e inaugurando un nuevo camino independiente de desarrollo del moceño. Este avanza paralelo al camino “tradicional”, donde, gracias a la dinámica mencionada en el párrafo 2.7.3, también evoluciona, pero mucho más lentamente.

Entre estos dos caminos, encontramos a los apasionados de música tradicional andina en la urbe, de extracción social múltiple, cuyo afán es interpretar el instrumento con gran esmero y respeto según los cánones aymaras, pero que lo hacen fuera de su contexto socio-geográfico-cultural. Su aventura en el mundo enmarañado del moceño en la diáspora será la materia de un artículo posterior.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, OTTO Y ERICH VON HORNOSTEL

1909-1910 “Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*. Max Seiffert (editor). Tomo 11. Leipzig: Druck und Verlag Breitkopf & Härtel, pp. 1-25. Edición en inglés: “Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music”, *Ethnomusicology*, XXXVIII/3 (otoño, 1994), pp. 425-456.

ARNOLD, DENISE Y ESPEJO, ELVIRA

2013 *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Albó, Fundación Interamericana e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

BAUMANN, MAX PETER

1996 “Andean Music, symbolic dualism and cosmology”, *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (editor). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid Iberomamericana, pp. 15-66.

<sup>43</sup> Gérard (2002: 517), a propósito de la génesis de las escalas de las siringas andinas, propone como hipótesis posibles orígenes andinos y occidentales.

## BELLENGER, XAVIER

2007 *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Lima: Institut Français d'Études Andines IFEA

2019 "Avances en la aplicación de nuevas tecnologías en antropología musical". Conferencia magistral a cargo del GA-MA (grupo Andino de Música Autóctona), director Xavier Belenger. Presentado en el 3º congreso internacional de *sikuris* en Buenos Aires, 14-16 agosto.

## BORRAS, GÉRARD

1992 "La «musique des Andes» en France : «L'Indianité» ou comment la récupérer", *L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans, Caravelle*, 58. pp. 141-150.

1995 "Les aérophones traditionnels aymaras dans le Département de La Paz (Bolivie)". Tesis doctoral. Université de Toulouse le Mirail.

2010 "Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca", Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay, *Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Arnaud Gérard (editor). La Paz: Plural Editores / FAUTAPO.

## CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE

2006 *Entre Humahuaca y la Quiaca - Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

## FERRIER, CLAUDE

2008 *Navidad en los Andes*. Lima: IDE de la PUCP.

2010 *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: IDE de la PUCP, IFEA.

2012a *Tejiendo tiempo y espacio - Armonías huancas en Europa*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

2012b "El arpa en la cosmovisión andina", Joven etnomusicología de ámbito latinoamericano, *Revista Argentina de Musicología*. Enrique Cámara de Landa (editor). Tomos 12-13. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, pp. 125-150.

## GARCÍA, ÓSCAR Y RAMIRO GUTIÉRREZ

2002 "Mocño", *DMEH Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Volumen 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p.628.

## GÉRARD, ARNAUD

2000 "Acústica del suri-siku. Una genial acomodación de alturas de sonido que permite una multi-pentafonía", *Revista Boliviana de Física*, 6, pp. 68-78.

2002 "Acústica de las Siringas Andinas de Uso Actual en Bolivia: Método y Conclusiones", *La Música en Bolivia, de la prehistoria a la actualidad*. Walter Sánchez (editor). Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, pp. 497-526.

2009 "Sonidos «ondulantes» en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?", *Revista Española de Antropología Americana*, XXXIX/1, pp. 125-144.

## GONZÁLEZ BRAVO, ANTONIO

1937 "Kenas, pincollos y tarkas", *Boletín Latinoamericano de Música*, III, pp. 25-32.

## GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE

1615 *Nueva coronica y buen gobierno*. Disponible en: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> [acceso: 26 de setiembre de 2020]

## JIMÉNEZ, PACO

s/f *Apuntes de campo sobre mohocños*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20180922095503/http://pacoweb.net/Musicologia/mohos.htm> [acceso: 8 de julio de 2019].

## KOLINSKI, MIECZYSLAW

1961 "Classification of tonal structures, illustrated by a comparative chart of American Indian, African Negro, Afro-American and English-American structures", *Studies in Ethnomusicology*, I, pp. 38-76.

LANGEVIN, ANDRÉ

1992 “Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico”, *Revista Andina*, X/2, pp. 405-440.

MENDÍVIL, JULIO

2014 “Huayno”, *Bloomsbury Encyclopedia Of Popular Music Of The World*. David Horn and John Shepherd (editores). Volume IX - Genres: Caribbean And Latin America, David Horn, Heidi Feldman, Mona-Lynn Courteau, Pamela Narbona Jerez And Hettie Malcomson (editores). Londres, Nueva Delhi, Nueva York, Sydney, pp. 386-392.

MONTOYA ROJAS, RODRIGO

2013 *Encanto y celebración del wayno*. Cuzco: Dirección Regional de Cultura.

PAREJO, RAPHAËL

1989 “L’expression musicale spontanée chez les descendants des grandes ethnies andines”, *Marsyas, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, 9, pp. 57-72.

2001 “La flûte pinkuyllu des Provinces Altas du Cuzco (Pérou): organologie et symbolique érotique d’un aérophone andin”, *Journal de la Société des Américanistes*, 87, pp. 211-264.

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ

2018a *Guitarra y organología andina*. Santiago: Las Canteras de Colina.

2018b “La Flauta Colectiva: El uso Social de Flautas de Tubo Cerrado en los Andes Sur”, *Música y sonidos de América Latina: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus*. Carlos Sánchez (editor). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 151-206.

ROMERO, RAÚL

2004 *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SALAZAR, LUIS

2006 *Cosmología y música andina*. Lima: Diplomado de Musicología Peruana, Conservatorio Nacional de Música.

SÁNCHEZ PATZY, MAURICIO

2014 “Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI”, *Estudios sociales del NOA*, 13, pp. 5-32.

STOBART, HENRY

1996 “Tara and q’iwa - Worlds of sound and meaning”. *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (editor). Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 67-82.

2001 “La flauta de la llama – Malentendidos musicales en los Andes”, *Identidades representadas – Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch (editora). Lima: Fondo editorial de la PUCP, pp. 93-116.

TURINO, THOMAS

1988 “The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power and Style”, *Latin American Music Review*, IX/2, pp. 127-150.

1993 *Moving away from silence*. Chicago: The University of Chicago Press.

VALENCIA CHACÓN, AMÉRICO

1982 “Jjaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: Técnica del Siku Bipolar”, *Boletín de Lima*, 22 (julio), pp. 8-21.