

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO
“LEANDRO ALVIÑA MIRANDA” – CUSCO**

**CARRERA PROFESIONAL DE ARTISTA MÚSICO, ESPECIALIDAD
EJECUCIÓN INSTRUMENTAL Y CANTO**



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**“ESTUDIO ORGANOLÓGICO DEL SILBADOR DE AGUA DE
LA CULTURA CHIMÚ (RÉPLICA) DEL MUSEO INKA DE LA
CIUDAD DEL CUSCO”**

PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER EN MÚSICA

AUTOR

JOEL VELÁSQUEZ ZÁRATE

ASESOR:

MGT. LUIS EDMUNDO OCHOA REVOREDO

CUSCO

2023

Joel Velásquez Zárate “ESTUDIO ORGANOLÓGICO DEL SILBADOR DE AGUA DE LA CULTURA CHIMÚ (RÉPLICA) DEL MUSEO INKA DE LA CIUDAD DEL CUSCO

por Fausto Turnitin

Fecha de entrega: 30-oct-2023 07:30p.m. (UTC+0300)

Identificador de la entrega: 2212110114

Nombre del archivo: TESIS_-_ISMPLAM-C_AM_JOEL_VELASQUEZ_231022_Parafrasis_1.pdf (1.17M)

Total de palabras: 18126

Total de caracteres: 105692

Joel Velásquez Zárate "ESTUDIO ORGANOLÓGICO DEL SILBADOR DE AGUA DE LA CULTURA CHIMÚ (RÉPLICA) DEL MUSEO INKA DE LA CIUDAD DEL CUSCO

INFORME DE ORIGINALIDAD

23%

INDICE DE SIMILITUD

23%

FUENTES DE INTERNET

4%

PUBLICACIONES

6%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.scielo.cl Fuente de Internet	3%
2	casadelacultura.gob.ec Fuente de Internet	3%
3	pdfcookie.com Fuente de Internet	2%
4	es.wikipedia.org Fuente de Internet	2%
5	pt.scribd.com Fuente de Internet	1%
6	peruinka.blogspot.com Fuente de Internet	1%
7	ceramicasperu.com Fuente de Internet	1%
8	www.slideshare.net Fuente de Internet	1%

9	prezi.com Fuente de Internet	1 %
10	idoc.pub Fuente de Internet	1 %
11	studylib.es Fuente de Internet	<1 %
12	www.yumpu.com Fuente de Internet	<1 %
13	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1 %
14	Submitted to Universidad de Almeria Trabajo del estudiante	<1 %
15	distancia.udh.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
16	docplayer.es Fuente de Internet	<1 %
17	archive.org Fuente de Internet	<1 %
18	www.go2peru.biz Fuente de Internet	<1 %
19	Submitted to Universidad Nacional de Educación Trabajo del estudiante	<1 %
20	www.scribd.com	

Fuente de Internet

<1 %

21

Submitted to Universidad Continental

Trabajo del estudiante

<1 %

22

es.unionpedia.org

Fuente de Internet

<1 %

23

es.scribd.com

Fuente de Internet

<1 %

24

www.caralperu.gob.pe

Fuente de Internet

<1 %

25

aprehenderlahistoria.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

26

eprints.ucm.es

Fuente de Internet

<1 %

27

issuu.com

Fuente de Internet

<1 %

28

renati.sunedu.gob.pe

Fuente de Internet

<1 %

29

repositorio.unsaac.edu.pe

Fuente de Internet

<1 %

30

Submitted to Columbia Central University

Trabajo del estudiante

<1 %

31

Submitted to Universidad Privada Boliviana

Trabajo del estudiante

<1 %

32	Submitted to Universidad Nacional de Colombia Trabajo del estudiante	<1 %
33	ri.ues.edu.sv Fuente de Internet	<1 %
34	repositorio.ucsg.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
35	repositorio.unap.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
36	uvadoc.uva.es Fuente de Internet	<1 %
37	apirepositorio.unh.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
38	www.coursehero.com Fuente de Internet	<1 %
39	html.rincondelvago.com Fuente de Internet	<1 %
40	Submitted to Universidad Privada Antenor Orrego Trabajo del estudiante	<1 %
41	repositorio.ulasamericas.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
42	cybertesis.unmsm.edu.pe Fuente de Internet	<1 %

43	Submitted to Universidad Alfonso X el Sabio Trabajo del estudiante	<1 %
44	journals.openedition.org Fuente de Internet	<1 %
45	repositori.uji.es Fuente de Internet	<1 %
46	whotalking.com Fuente de Internet	<1 %
47	O. Deutschmann, Rudolf Grossmann, Hellmuth Petriconi, Hermann Tiemann, Sieglinde Heinz, Peter Werle. "2007", Walter de Gruyter GmbH, 2008 Publicación	<1 %
48	nanzan-u.repo.nii.ac.jp Fuente de Internet	<1 %
49	repositorio.unemi.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
50	dspace.esPOCH.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
51	gacetasanitaria.org Fuente de Internet	<1 %
52	repositorio.esan.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
53	repositorio.ucv.edu.pe Fuente de Internet	<1 %

54 seturismo.pe Fuente de Internet <1 %

55 www.academia.edu Fuente de Internet <1 %

56 www.icp.gobierno.pr Fuente de Internet <1 %

57 Davide Domenici, Élodie Dupey García. "THE WIND GOD AND THE DESCENT OF THE TZITZIMITL: NEW INSIGHTS ON THE ICONOGRAPHY AND PROVENANCE OF THE MOSAIC-ENCRUSTED BIRD HEAD AT THE FRIEDENSTEIN PALACE, GOTHA, GERMANY", Ancient Mesoamerica, 2021
Publicación <1 %

58 Submitted to Universidad Cuauhtemoc Trabajo del estudiante <1 %

59 barrapunto.com Fuente de Internet <1 %

60 biblioteca.ucab.edu.ve Fuente de Internet <1 %

61 mensual.prensa.com Fuente de Internet <1 %

62 repositorio.uap.edu.pe Fuente de Internet <1 %

repositorio.upa.edu.pe

63

Fuente de Internet

<1 %

64

repositorio.usil.edu.pe

Fuente de Internet

<1 %

65

resonancias.uc.cl

Fuente de Internet

<1 %

66

vsip.info

Fuente de Internet

<1 %

67

www.buenastareas.com

Fuente de Internet

<1 %

68

www.cistia.es

Fuente de Internet

<1 %

69

www.citefactor.org

Fuente de Internet

<1 %

70

www.conevyt.org.mx

Fuente de Internet

<1 %

71

www.encyclopediauniversal.com

Fuente de Internet

<1 %

72

www.gii.udc.es

Fuente de Internet

<1 %

73

www.hammerwall.com

Fuente de Internet

<1 %

74

www.laiesken.net

Fuente de Internet

<1 %

75	www.oinkoink.com.mx Fuente de Internet	<1 %
76	www.tuling.com Fuente de Internet	<1 %
77	aka-cdn.uce.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
78	core.ac.uk Fuente de Internet	<1 %
79	digibug.ugr.es Fuente de Internet	<1 %
80	dspace.ups.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
81	ijms.info Fuente de Internet	<1 %
82	laclave.net Fuente de Internet	<1 %
83	repositorio.ulima.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
84	repositorio.une.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
85	repositorio.unheval.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
86	repositorio.upla.edu.pe Fuente de Internet	<1 %

87	repository.udem.edu.co Fuente de Internet	<1 %
88	ri.uaemex.mx Fuente de Internet	<1 %
89	rio.upo.es Fuente de Internet	<1 %
90	www.clubautos.org Fuente de Internet	<1 %
91	www.lacampana.info Fuente de Internet	<1 %
92	www.tid.es Fuente de Internet	<1 %
93	ar.answers.yahoo.com Fuente de Internet	<1 %
94	dspace.palermo.edu Fuente de Internet	<1 %

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias Apagado

Excluir bibliografía

Activo

DECLARACIÓN JURADA

A través de la presente, Yo, **Luis Edmundo Ochoa Revoredo**, identificado con DNI **23871125**, en mi calidad de Asesor del exalumno **Joel Velásquez Zárate**, identificado con DNI **40925007**, emito mi conformidad respecto a la originalidad del Trabajo de Investigación del Sr. Velásquez, titulado “ESTUDIO ORGANOLÓGICO DEL SILBADOR DE AGUA DE LA CULTURA CHIMÚ (RÉPLICA) DEL MUSEO INKA DE LA CIUDAD DEL CUSCO”, declaración que se sustenta en el reporte del programa Turniting que se adjunta a la presente, donde únicamente se reporta un 23% de coincidencia, por las fuentes de Internet consultadas, teniendo la aclaración de que, según el Reglamento de Trabajos de Investigación del ISMPLAM/Cusco, el límite establecido es del 25%.

Asimismo, se adjunta el informe de la Dirección General de la institución, donde se menciona esa información, dándose aprobación al trabajo.



Mgt. Luis Edmundo Ochoa Revoredo
DNI 23871125
Asesor del graduando

Dedicatoria

Agradezco a mis padres por su apoyo inquebrantable.

A mis hermanas Karla, Karina y Tania por su motivación para culminar este proceso.

Agradecimiento

A mi asesor Mgt. Luis E. Ochoa R., presente en todo momento en esta larga travesía, en especial por su paciencia y acierto en cada etapa del proceso de investigación. A mi maestro y guía Jaime Arias Motta.

Índice

Dedicatoria	ii
Agradecimiento.....	iii
Índice.....	iv
Índice de Figuras	viii
Índice de Tablas	ix
Resumen.....	x
Abstract	xi
Introducción.....	xii
Capítulo I: Problema de Investigación	15
1.1. Planteamiento del Problema	15
1.2. Formulación del Problema.....	16
1.2.1. Problema General.....	16
1.2.2. Problemas Específicos.....	16
1.3. Objetivos	16
1.3.1. Objetivo General	16
1.3.2. Objetivos Específicos.....	16
1.4. Justificación.....	16
1.5. Viabilidad	18
Capítulo II: Marco-Referencial	19
2.1. Antecedentes del Problema	19

a.	Antecedentes Internacionales	19
b.	Antecedentes Nacionales.....	20
2.2.	Perspectivas y Bases Teóricas.....	20
2.3.	Definición de Términos Básicos	26
	Arqueomusicología.....	26
	Ceramista.....	26
	Etnomusicología	26
	Índice acústico.....	27
	Organología.....	29
	Musicología	30
	Silbador de agua	30
	Capítulo III: Metodología de la Investigación	31
3.1.	Enfoque Metodológico.....	31
3.2.	Diseño de Investigación	31
3.3.	Técnicas de Recolección de Información (Datos).....	33
a.	Observación.....	33
b.	Entrevista	34
c.	Análisis de documentos	34
3.4.	Técnicas de Análisis de Datos.....	34
	Capítulo IV: Organología en Culturas Prehispánicas	36
4.1.	Culturas Americanas	36
	Maya.....	36
	Azteca..	36
4.2.	Culturas Peruanas.....	37

Caral.....	37
Chavín.....	38
Tiwanaku.....	39
Wari.....	39
Inka.....	40
4.3. La Cultura Chimú	41
Desarrollo Histórico	41
Rasgos Culturales Más Importantes.....	42
4.4. La Cerámica Chimú.....	43
4.5. Organología	44
Aproximación general.....	44
Organología de las Culturas Americanas.....	45
Organología de las Culturas Peruanas	47
4.6. Museo Inka.....	49
4.7. Silbador de Agua de la cultura Chimú	49
Réplica.....	50
Descripción organológica	50
Características morfológicas de la vasija silbadora	50
Clasificación aproximada de la vasija silbadora	54
Análisis organológico.	59
Sonido por soplo directo o insuflación directa.....	60
Sonido por insuflación indirecta.....	60
Movimiento oscilatorio longitudinal	60
Ornamentación del instrumento	60

Exploración de las cualidades sonoras	61
Capítulo V: Significado Histórico del Silbador de Agua	64
5.1. La Significación Sonora.....	64
5.2. Significado Histórico del Silbador de Agua	65
Capítulo VI: Usos y Funciones del Silbador de Agua	68
6.1. Antropología de la música de Alan P. Merriam.....	68
6.2. Usos y funciones.....	69
Discusión.....	72
Conclusión.....	75
Recomendaciones	76
Referencias	78
Enlaces de Internet.....	81
Anexos	83

Índice de Figuras

Figura 1 <i>Vista lateral izquierda - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)</i>	52
Figura 2 <i>Vista lateral derecha - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)</i>	52
Figura 3 <i>Vista inferior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)</i>	53
Figura 4 <i>Vista anterior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)</i>	53
Figura 5 <i>Vista posterior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)</i>	54
Figura 6 <i>Botella silbadora con una ocarina</i>	55
Figura 7 <i>El Silbato Globular</i>	56
Figura 8 <i>Dos recipientes</i>	56
Figura 9 <i>Silbato cubierto</i>	57
Figura 10 <i>Botella silbadora con dos ocarinas</i>	58
Figura 11 <i>Con reserva de aire</i>	58
Figura 12 <i>Botella silbadora de dos cuerpos</i>	59

Índice de Tablas

Tabla 1 <i>Posibilidades acústicas-sonoras</i>	63
---	----

Resumen

El propósito de este trabajo de investigación es determinar el estudio organológico básico del silbador de agua de la cultura Chimú del Museo Inka de la ciudad del Cusco, del cual se hizo un estudio detallado y aproximado de una réplica por razones de viabilidad.

Se concluye el trabajo también considerando que el silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) solo adquirirá valor e importancia para los nuevos músicos que lo utilicen como instrumento musical, ya que originalmente carecía de simbolismo y significado. Su relevancia será determinada por la interpretación y el contexto actual en el que se utilice. Se identificó que el silbador de agua cumple dos funciones esenciales: la primera es su capacidad de representación simbólica, donde su sonido evoca significados profundos y trascendentales. La segunda función radica en su capacidad para fortalecer instituciones sociales y ritos religiosos, ya que su presencia y participación en estas prácticas culturales contribuyen a su consolidación y reafirmación.

Palabras clave: Estudio Organológico, Silbador de Agua, Cultura Chimú, Significado Histórico, Usos y Funciones.

Abstract

The purpose of this research work is to determine the basic organological study of the water whistler of the Chimú culture of the Inka Museum of the city of Cusco, of which a detailed and approximate study of a replica was made for reasons of viability.

The work is also concluded considering that the water whistler of the Chimú culture (rplica) will only acquire value and importance for the new musicians who use it as a musical instrument, since it originally lacked symbolism and meaning. Its relevance will be determined by interpretation and the current context in which it is used. It was identified that the water whistler fulfills two essential functions: the first is its capacity for symbolic representation, where its sound evokes deep and transcendental meanings. The second function lies in their ability to strengthen social institutions and religious rites, since their presence and participation in these cultural practices contribute to their consolidation and reaffirmation.

Keywords: Organological Study, Water Whistler, Chimú Culture, Historical Significance, Uses and Functions.

Introducción

Culturas prehispánicas ancestrales, desarrolladas en suelo peruano, nos legaron un rico patrimonio artístico en textilería, arquitectura, metalurgia y cerámica. Arte que actualmente maravilla a propios y extraños en museos y centros arqueológicos ubicados a lo largo y ancho de nuestro territorio.

Los conocimientos y avances tecnológicos alcanzados por nuestras culturas prehispánicas, referentes a elaboración de objetos de cerámica para uso cotidiano, también se aplicaron en la fabricación de instrumentos musicales como podemos apreciar como tambores (Nazca), quenas (Chincha), trompetas (Moche) y silbadores de agua (Moche, Vicus, Chimú).

El presente trabajo pretende una aproximación a las características organológica al instrumento musical prehispánico de cerámica denominado “Silbador de Agua de la Cultura Chimú”; su historia, índices acústicos, posibilidades técnicas y expresivas propias de su morfología, todo en el estudio de réplica muy similar a la original que se encuentra en el Museo Inka de la ciudad del Cusco.

Dentro del desarrollo de este trabajo, se abordarán temas referidos a culturas prehispánicas en Latinoamérica, culturas prehispánicas desarrolladas en territorio peruano, la cultura Chimú, el silbador de agua Chimú, Organología, museos de la ciudad del Cusco y utilización del silbador de agua Chimú.

Durante el Periodo Intermedio Tardío floreció en la costa norte del actual territorio peruano la cultura Chimú; maestros de la orfebrería, eximios artistas en la fabricación de textiles con aplicación de plumas. Trascendieron el empleo utilitario de la cerámica como artefacto contenedor de líquidos, evolucionando hacia la creación de elementos mucho más sofisticados, como la botella silbadora; dotándole además de un sentido sonoro–musical.

Considerable cantidad de instrumentos musicales arqueológicos (objetos arqueológicos), como el que acabamos de describir, reposan en museos y colecciones particulares.

La universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco atesora en el Museo Inka, que se encuentra bajo su administración, objetos de cerámica procedentes de la cultura Chimú, producto de trabajos de prospección arqueológica. El artefacto u objeto sonoro, instrumento musical arqueológico, denominado vasija silbadora o también de forma específica silbador de agua, del que se ocupa la presente investigación, se ubica precisamente en este museo.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, instrumentistas de géneros musicales diversos, han incorporado réplicas de instrumentos arqueológicos en sus respectivos ensambles, enriqueciendo con nuevas sonoridades sus propuestas artísticas. Sin embargo, es poco lo que se conoce a cerca de la historia, organología y posibilidades técnicas de los silbadores de agua, cuyas características nos permiten acceder a múltiples recursos para fines artístico – musicales.; El presente proyecto está dividido en cuatro capítulos, tal como sigue:

CAPÍTULO I: Problema De Investigación; Planteamiento Del Problema, Formulación Del Problema, Problema General, Problema Específicos, Objetivos, Objetivo General, Objetivos Específicos, Justificación, Viabilidad.

CAPÍTULO II: Marco-Referencial, Antecedentes Del Problema, Antecedentes Internacionales, Antecedentes Nacionales, Antecedentes Locales, Perspectiva Teórica, Bases Teóricas, Definición De Términos Básicos.

CAPÍTULO III: Metodología De La Investigación, Enfoque Metodológico, Diseño De Investigación, Técnicas De Recolección De Información (Datos), Observación, Procedimientos, Entrevista, Procedimientos, Análisis de documentos, Procedimientos, Técnicas De Análisis De Datos.

CAPÍTULO IV: Organología en Culturas Prehispánicas.

CAPÍTULO V: Significado Histórico del Silbador de Agua.

CAPÍTULO VI: Usos y Funciones del Silbador de Agua, Referencias y Anexos.

Capítulo I: Problema de Investigación

1.1. Planteamiento del Problema

Las antiguas culturas del Perú, como Caral, Chavín, Paracas, Nazca, Moche, Chimú e Inka, han dejado al mundo numerosas obras de arte en textilería, metalurgia, arquitectura y cerámica. Estas obras son evidencia del alto nivel cultural alcanzado a lo largo de siglos de intercambio de conocimientos. Actualmente, estas expresiones artísticas peruanas se encuentran preservadas en museos y en manos de coleccionistas privados en diversas partes del mundo. El Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco exhibe una muestra de estos objetos provenientes de todo el territorio peruano y que son una gran muestra de todo el bagaje cultural que tenemos.

Dentro de la exhibición del Museo Inka se pueden encontrar artefactos sonoros conocidos como botellas silbadoras o vasijas silbadoras de agua. Sin embargo, la información disponible sobre estos instrumentos musicales es limitada y no se cuenta con datos objetivos. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es reunir información relevante y precisa acerca de las botellas silbadoras. Aunque se han utilizado réplicas de estos instrumentos en diferentes géneros musicales, se ha prestado poca atención a su organología y posibilidades técnicas y sonoras.

En Cusco, una ciudad multicultural y llena de historia, actualmente no hay estudios o publicaciones en sus museos que expliquen las características, sonidos y posibilidades estéticas de las botellas silbadoras. Esto dificulta que tanto los habitantes locales como los visitantes de otras regiones puedan apreciar y comprender a fondo el valioso legado cultural en cuanto a instrumentos musicales antiguos se refiere.

1.2. Formulación del Problema

1.2.1. Problema General

¿Cuál es el estudio organológico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?

1.2.2. Problemas Específicos

¿Cuál es el significado histórico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?

¿Cuáles son los usos y funciones del estudio organológico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Determinar el estudio organológico básico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco.

1.3.2. Objetivos Específicos

Definir el significado histórico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco.

Identificar los usos y funciones del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco.

1.4. Justificación

Actualmente al transitar las calles del Cusco, especialmente en el centro histórico, nos sumergimos en un paisaje sonoro muy diverso. El sonido de géneros musicales diversos venidos de latitudes lejanas confluye y se mezcla con melodías “andino peruanas”. La globalización nos acerca más a las culturas del mundo, alejándonos en muchos casos del

conocimiento y valoración del patrimonio instrumental y musical propio comprendido en los museos de la ciudad.

Recuperar la memoria de nuestros sonidos contenidos en instrumentos musicales arqueológicos, entender los procesos de fabricación y valorar las culturas que nos legaron saberes aun no comprendidos en su real magnitud, es tarea urgente.

En países vecinos el uso de instrumentos “nativos” es parte activa en la creación y difusión de nuevos repertorios. Al respecto Prudencio (2010) afirma: “se ha tomado a los instrumentos musicales nativos como el factor principal a partir del cual se pretende construir un fenómeno acústico nuevo”, fenómeno que se podría erigir desde nuestra realidad, si consideramos el potencial contenido en nuestro instrumental prehispánico.

A través del presente estudio de investigación se pretende lograr entender las funciones que tiene el silbador de agua de la cultura Chimú que se encuentra ubicado en un museo de la cuesta del Almirante cerca de la Plaza de Armas del Cusco, esto a través de un estudio organológico el cual se desarrollará mediante instrumentos de observación y descripción, estudio que ayudará a describir de diferentes perspectivas como fue y cuáles son los aportes y en la música que concierne este tipo de instrumentos prehispánicos e hipotéticamente tener una respuesta a cuáles fueron los géneros y repertorio musical en el cual pudo haber intervenido.

Dentro del manejo metodológico tiene un enfoque cualitativo el cuál se desarrolló con un diseño no experimental en un nivel descriptivo, del tipo básico y para concluir se utilizó el método descriptivo. Se utilizó la técnica de recolección datos por medio de una ficha de observación desarrollada para este propósito de descripción organológica del instrumento llamado Silbador de Agua, se hizo un estudio de la referencia histórica para determinar el significado que tiene este instrumento prehispánico y finalmente se trabajó bajo la teoría de la

antropología de música propuesta Allan Meriam para determinar los usos y funciones que pudo haber tenido este instrumento.

Este trabajo de investigación pretende ser referente de los próximos estudios organológicos en instrumentos prehispánicos y proponer una guía de observación para realizar el recojo de datos del objeto de investigación.

1.5. Viabilidad

El objeto de estudio será posible de ser investigado de acuerdo a todas las características metodológicas planteadas, puesto que se trabajará con una réplica la cual cumple con parámetros similares al “original” que se encuentra en el museo Inka. Como punto resaltante cabe tomar en cuenta que el ceramista que hace estas réplicas no tiene conocimiento de ningún nivel de las categorías en el estudio organológico a realizarse, por la forma empírica que realiza este trabajo de replicación de cerámicos prehispánicos, entonces nos remitiremos sobre todo a nuestra guía de observación que nos dará luz para realizar el estudio de campo y sobre todo la recolección de datos necesarios de forma óptima.

Se tiene a la disponibilidad de recursos necesarios para cubrir las diferentes necesidades que vayan surgiendo durante el proceso de investigación en hechos concretos. Debido al tiempo dedicado a la interpretación de música con instrumentos prehispánicos, por parte del investigador, el acceso al objeto de estudio, bibliografía y demás aspectos logísticos que requieran atención están a su alcance.

Así también el tiempo prudente para llevar a cabo el proceso investigativo está garantizado debido a que ya se tomaron las medidas pertinentes para disponer del espacio necesario que demande este trabajo de investigación.

Capítulo II: Marco-Referencial

2.1. Antecedentes del Problema

a. Antecedentes Internacionales

Idrovo (1987) explicó que, “la pieza que incluimos en este catálogo puede definirse como una botella silbato, si nos acogemos a su carácter de instrumento musical, de otra forma podemos llamarla simplemente vasos comunicantes. Su funcionamiento como botella silbato, se realiza mediante la insuflación directa del aire por el pico, de labios ligeramente revertidos.” Nos muestra el carácter descriptivo propio de un silbador de agua que mediante la introducción de aire puede resultar el sonido mediante el movimiento voluntario o en algunos casos involuntario del agua que este cerámico contiene.

Ayala, Polanco y Espinoza (2015) indican que, “la botella, en su acepción más trivial surge como respuesta a esta necesidad, para dar paso luego a un elemento más complejo, no sólo morfológica, sino simbólicamente. Nos referimos específicamente a la botella silbato. Sobre ella observamos algunos referentes en la Reserva Arqueológica del Centro Cultural Simón Bolívar en Guayaquil que tomamos como corpus de la investigación.”

Esta referencia nos da a entender que el sistema complejo tanto organológico como simbólico de un instrumento musical va a ir haciéndose cada vez más complejo de acuerdo a las características socioculturales que lo rodean, Entonces es válido pensar de que el estudio social, histórico y sobre todo cultural va a determinar algunas características preponderantes en este caso en el silbador de Agua de la cultura Chimú y considerándola que es una réplica, el cual es nuestro objeto de estudio y se pretende hacer una descripción amplia y detallada de este.

b. Antecedentes Nacionales

Bolaños (2007) afirma, que “los Chimú continúan la vieja tradición de las botellas silbadoras sin cámara reverberante, al estilo Guañape”; sin embargo, es importante destacar que el modelo de cámara reverberante utilizado por la cultura Mochica se encuentra permanentemente presente en sus obras de cerámica, aunque lamentablemente el paso del tiempo ha ido disminuyendo su presencia en detrimento del modelo Guañape, el cual ha ido ganando terreno en la producción artística de dicha cultura (p. 89).

Golte (2009) nos da un acercamiento de los silbadores de agua considerando que es una forma de cerámico que establece una conexión o relación entre un mundo superior y un mundo inferior. Dicha representación será generalmente en silbadores que tienen forma de aves y que a su vez pertenecen a un mundo llamado húmedo, en este caso los papagayos y en algunos casos de tullidos o ciegos, es en estas formas en la cual se expresa la misma un tipo de divinidad de sexualidad femenina perteneciente al mundo subterráneo y se muestra con los labios encogidos como indicando ejerciendo el silbido.

La construcción de estos cerámicos o vasijas silbadoras de agua, dan mucha importancia al líquido que contienen porque mediante este mecanismo van a emitir un tipo de silbido mientras se equilibra el nivel de la misma. Es por esto que se toma mucha importancia a la construcción de este instrumento siendo la parte primordial tanto el proceso en sí como los materiales a utilizar en su construcción.

2.2. Perspectivas y Bases Teóricas

En este trabajo, se fundamentará en la organología, que aborda el estudio de los instrumentos musicales en términos de su historia, función social, diseño, construcción y técnicas de ejecución. La labor de los investigadores en el campo de la organología ha desempeñado un papel esencial en la historia de la música, ya que su minucioso esfuerzo ha

permitido obtener información valiosa sobre la interpretación y la fabricación de instrumentos. Además, este enfoque ha permitido comprender la relación entre el estilo musical de una época, el género musical, el tipo de instrumento utilizado, las prácticas de interpretación instrumental y la evolución de los instrumentos a lo largo de la historia. Esto incluye los cambios tecnológicos, así como los aspectos políticos, económicos y religiosos que han influido en la creación y la difusión de estos elementos culturales. En este caso, la música se convierte en uno de los factores clave que se analizarán en el presente trabajo.

En términos históricos, la organología podríamos considerar que es una disciplina dentro del contexto científico nueva. La organología como disciplina académica se originó en el siglo XIX, coincidiendo con la aparición de las primeras colecciones de instrumentos. En ese momento, se empezó a reconocer la labor de expertos y destacados individuos que colaboraban en la gestión de museos y el estudio de instrumentos musicales.

El estudio de los instrumentos, especialmente los que proceden de culturas y/o etnias distintas, tiene múltiples consecuencias. De un lado, el análisis de estos instrumentos ofrece datos históricos sobre cómo se han trasladado y migrado a lo largo del tiempo, lo que puede ayudar a entender mejor los posibles intercambios e influencias en las culturas musicales de los lugares de partida y llegada. Además, el estudio de los instrumentos nos permite tener acceso hacia el significado simbólico que se encuentra en sus materiales y características físicas, así como en su uso dentro de la comunidad. Por lo tanto, la preservación y restauración de instrumentos musicales se convierte en un aspecto crucial para disciplinas como la arqueología, etnomusicología, etnología y la iconografía, que buscan comprender los instrumentos en un contexto más amplio relacionado con sus significados y usos. Este enfoque se aplicará en este estudio específicamente al silbador de agua de la cultura Chimú.

La organología como disciplina impulsó la colaboración entre expertos en la ejecución de instrumentos musicales, musicólogos, antropólogos, etnólogos y etnomusicólogos, con el

propósito de ampliar el enfoque más allá del análisis musical y la función social de estos objetos culturales. Se examinaron aspectos como la forma, la decoración, el material y la diversidad musical de los instrumentos, comparándolos con la percepción y significado atribuidos a ellos por las personas locales en la región de origen de cada instrumento. Este enfoque resultó en una descripción minuciosa y una clasificación del material disponible, ofreciendo valiosas explicaciones acerca de los instrumentos procedentes de diversas partes del mundo.

Existe una clasificación tipológica de los instrumentos musicales que fue diseñada por Curt Sachs y Erich Von Hornbostel, quienes tuvieron que hacer un catastro de diferentes instrumentos en el mundo, el propósito de este trabajo es describir el objeto sonoro sin hacer uso de la clasificación de los instrumentos musicales propuesta por Sachs-Hornbostel. En lugar de ello, se busca ofrecer un análisis detallado de las características físicas y acústicas del objeto sonoro, así como su función dentro del contexto cultural en el que se utiliza. De esta manera, se pretende brindar una comprensión más completa y profunda del objeto sonoro en su contexto organológico y cultural.

En cada país donde se practica, la organología se ha ajustado para considerar la diversidad etnográfica y las particularidades regionales. Los investigadores contemporáneos se han centrado en analizar los aspectos morfológicos y constructivos de los instrumentos musicales anteriores y posteriores a la colonización, en consonancia con la evolución musical de la zona. Además, han dedicado un esfuerzo significativo a la descripción y preservación de los instrumentos arqueológicos relacionados con las tradiciones musicales indígenas o surgidas a partir del mestizaje cultural.

Para avanzar en el desarrollo del trabajo, es importante señalar que la semiología no es una disciplina existente, y esto se debe a dos razones interconectadas.:

1) Las investigaciones que han sido consideradas como semiológicas desde finales del siglo XIX se basan en diferentes enfoques epistemológicos y tienen una historia científica sumamente diversa.

2) Hasta el momento, no se ha presentado un paradigma de análisis lo suficientemente coherente ni un conjunto de métodos universalmente aceptados que permita considerar a la semiología como una disciplina autónoma y uniforme.

Se considera que la lingüística, una disciplina estrechamente relacionada con el resurgimiento de las preocupaciones semiológicas en la década de 1960 y que en aquel entonces se consideraba la "ciencia líder de las ciencias humanas", ya no presenta modelos que sean universalmente aceptados por los especialistas. Sin embargo, a pesar de las diversas corrientes fonológicas, enfoques distribucionales y perspectivas generativas, las distintas ramas de la lingüística mantienen un objeto de estudio claramente definido: el lenguaje humano. Han acumulado una gran cantidad de métodos y resultados que, según el criterio de Popper, han permitido críticas y avances en la disciplina.

La situación en el campo de la semiología difiere sustancialmente, ya que el concepto de signo está presente en prácticamente todos los ámbitos: en el lenguaje, por supuesto, pero también en la pintura, el mito, la literatura, el cine, la música y en la vida social, e incluso en los sistemas de señalización de carreteras, y posiblemente en el inconsciente. Como resultado, aquellos que han abordado el proyecto semiológico provienen de diversos horizontes epistemológicos, como lingüistas, teóricos de la literatura, la lógica, filósofos, sociólogos y psicólogos. Aún está pendiente la escritura de una historia de la semiología, o más precisamente, de las semiologías, que sería una narrativa sobre una palabra mágica y la búsqueda utópica de una ciencia universal.

En el campo de la Etnomusicología, al estudiar el comportamiento humano, el enfoque no se limita solo a describir la música, sino que se centra principalmente en comprender sus significados. Esto implica comprender los usos y funciones de la música en diversas sociedades, aspectos que se complementan entre sí. Los usos se relacionan con la forma en que la música se emplea en diferentes contextos, ya sea de manera independiente o en combinación con otras actividades, sin necesariamente servir a un propósito específico. Por otro lado, las funciones se refieren a las razones y propósitos detrás de esos usos, y a menudo requieren una investigación más profunda para su comprensión. Se han identificado cuatro tipos de funciones en relación con el concepto de función musical:

- a. Función como sinónimo de “operar” “tomar parte” “estar activo”.
- b. Función como parte del hecho social, ya que todo hecho tiene una función, en una cultura no hay supervivencia sin función.
- c. Función como la interdependencia de elementos compleja, mediada y recíproca frente a la dependencia simple, directa e irreversible de la causalidad clásica, tal como se utiliza en la física.
- d. Función respondiendo a un propósito objetivamente definido.

Para establecer un uso social y permitir la comparación de los usos en diversas culturas y épocas, es fundamental considerar no solo la forma en que se emplea la música, sino también su función. La música es funcional en el sentido de que es una actividad en la que participa un amplio número de personas en cualquier sociedad, y prácticamente todos contribuyen de alguna manera. En algunas culturas, no existe una distinción evidente entre "el artista o artesano" y "el público".

Como funciones:

- a. función como sinónimo de operar.

- b. función como parte del hecho social.
- c. función como la compleja interdependencia de elementos.
- d. función respondiendo a un propósito objetivamente definido.

La lista de usos que propone es la de Herskovits:

- a. cultura material y sus sanciones.
- b. instituciones sociales.
- c. hombre y universo.
- d. estética.
- e. lenguaje.

En oposición a esos usos, Allan Merriam propone estas funciones principales:

- a. Función de expresión musical.
- b. Función del goce estético.
- c. Función del entretenimiento.
- d. Función de comunicación.
- e. Función de representación simbólica.
- f. Función de respuesta física.
- g. Función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales.
- h. Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos.
- i. Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura.
- j. Función de contribución a la integración social.

2.3. Definición de Términos Básicos

Arqueomusicología

Disciplina orientada al estudio de la música e instrumentos arqueológicos; proviene de la combinación de la musicología y la arqueología, a ello se suma una cercana relación con la etnomusicología y la etnoarqueología.

Esta materia es relativamente nueva, tiene sus inicios en la década del 50 del siglo pasado, en Europa. Recién el año de 1983 determina su campo de investigación y los contenidos de este, que llevados a la praxis nos posibilitan conocer aspectos, de una cultura arqueológica, tales como: su organología, índices acústicos, técnicas de tañido, reconstrucción experimental, etc.

Ceramista

Una persona que se dedica profesionalmente a la fabricación de objetos de cerámica es conocida como ceramista. El ceramista es un artesano especializado en la creación de piezas de cerámica, utilizando diversas técnicas y materiales. Su labor principal consiste en modelar, moldear, esmaltar y cocer la arcilla para dar forma a vasijas, esculturas y otros objetos decorativos. El ceramista puede trabajar de manera independiente en su propio taller o formar parte de un equipo en una fábrica o estudio de cerámica. Su destreza y conocimiento del arte cerámico le permiten crear piezas únicas y expresar su creatividad a través del diseño y la manipulación de la arcilla.

Etnomusicología

En sus inicios, en el año de 1880, se le da el nombre de musicología comparada. Es el investigador neerlandés Jaap Kuns quien denomina como etnomusicología en 1930, a la disciplina que nace al unir la musicología con la etnología.

Al principio estuvo centrada en la investigación de las tradiciones musicales consideradas como folclóricas, de culturas que eran vistas como lejanas. Son los académicos Kuns y Nettl los que definen el campo de investigación de la etnomusicología, como el estudio de los instrumentos musicales y la música ejecutada en estos, en el contexto de las naciones no europeas. Vista de este modo la etnomusicología pone su enfoque en dos aspectos de la música: su estructura – entendida como el análisis de la organización de los diferentes elementos que la componen - y el estudio de la música como cultura.

Índice acústico

El índice acústico, también conocido como índice registral, es un método que se utiliza para asignar un nombre a cada una de las notas dentro de la escala cromática occidental estándar. Por lo general, se combina el nombre de la nota con un número o una letra que indica a qué octava pertenece esa nota. Para el presente trabajo se considera dos tipos de índice acústico los cuales son: Índice registral científico internacional también conocido como Índice acústico anglo americano y el Índice acústico franco – belga.

Índice registral científico internacional

Índice registral internacional también llamado índice registral científico establece el valor 0 para la nota más baja o grave del órgano, el do₀ (con una frecuencia de 16,35 Hz), y la nota más baja o grave de un piano (27,5 Hz), que se denomina la-1 en el sistema franco-belga, se identifica como la 0.

Es como podemos deducir que el do central del piano (261,63 Hz) va a ser considerado un do₄, por lo tanto, de esa misma octava el la (el famoso «la 440») tomaría la denominación la₄.

Se considera que este sistema fue tomado en cuenta a partir del 121.^o encuentro de la ASA (de las siglas Acoustical Society of America) en el año de 1939 en la ciudad de Nueva York.

A pesar de estar diseñado para describir sonidos audibles, el índice acústico también puede ser empleado para representar la frecuencia de fenómenos inaudibles. Por ejemplo, el Observatorio Chandra de Rayos X de la NASA detectó un agujero negro que emite una onda de presión cada 10 millones de años, y esto puede expresarse utilizando dicho índice. La NASA describió esta oscilación como un $\text{si}\flat-53$ (si bemol menos cincuenta y tres), lo que equivale a un $\text{si}\flat$ que se encuentra 57 octavas más grave que el do central del piano.

Aplicación geográfica del índice científico internacional:

- Estados Unidos y Canadá.
- Resto de países en el continente americano.
- México, donde coexiste con la versión modificada del "índice registral de Riemann" (do central → do5).
- Gran parte de los países de Asia, a excepción de las naciones que en el pasado fueron colonias de Francia, España o Portugal.
- Todos los países de Europa, con la excepción de Bélgica, Francia y España; en Italia, su uso es predominante en las universidades.

Índice registral franco-belga

El sistema franco-belga utiliza el do ubicado en la segunda línea adicional inferior de la clave de fa como punto de referencia, al que se le asigna el nombre de do1, que se pronuncia como "do uno". Sin embargo, surge un problema al tratar de notar las notas más graves, ya que se requiere el uso de números negativos. Por ejemplo, la nota más grave en el órgano, que se

encuentra dos octavas por debajo del do mencionado anteriormente (tomando como referencia el do más grave con un registro de 32 pies), se denomina do⁻² en este sistema, lo cual se lee como "do menos dos". En este sistema, no existe la octava 0, ya que se salta directamente de la 1 a la -1. Asimismo, la nota más grave en el piano con una frecuencia de 27,5 Hz, que se designa como la⁰ en el sistema científico internacional, se denomina la⁻² en el sistema franco-belga. En la afinación estándar de 440 Hz, se correspondería con la nota la³ en este sistema.

El índice franco-belga y su uso en el mundo:

- Bélgica
- Francia
- España

En Italia (Únicamente de manera oficial y de acuerdo con una ley promulgada en 1989; sin embargo, en la práctica común, estrictamente en un ámbito científico, se emplea el índice científico internacional para referirse a las notas en particular.).

Organología

La organología es una disciplina que se dedica al estudio de los instrumentos musicales. Algunos de los aspectos significativos de esta disciplina incluyen la categorización de los instrumentos, la investigación científica que respalda su diseño y funcionamiento, su evolución a lo largo de la historia, y su papel en contextos musicales y culturales. Se utilizan algunas técnicas para ejecutar un instrumento musical pueden ser consideradas como parte de la organología, pero no ocurre lo mismo con los repertorios musicales específicos para cada instrumento. (Latham, 2008).

Musicología

Se denomina musicología, nombre que se le dio a esta rama de la ciencia en el siglo XX, al estudio académico – teórico de la música. Aglutina todos los componentes de la música en cuanto a teoría se refiere, por este motivo no están consideradas dentro de esta clasificación ni la composición ni la ejecución.

Las materias que están dentro del campo de investigación de la musicología son: la estética, la acústica, la armonía, etc.

Silbador de agua

La cultura matriz que da inicio a la fabricación de silbadores de agua, es la que se conoce como cultura Chorrera de Ecuador. Ubicada en la costa ecuatoriana y con una antigüedad de 1000 a.C., diseminó este tipo particular de artefacto sonoro a las culturas Bahía y Jama Coaque de Ecuador, y Mochica, Vicus, Chimú, Chancay hacia el sur en Perú.

Se presume que el silbador de agua, dejó de fabricarse durante el periodo histórico conocido como Horizonte Tardío. Del periodo colonial se conoce la existencia de solo una pieza de este tipo, cuya escultura representa un ave bicéfala con doble silbato.

Capítulo III: Metodología de la Investigación

3.1. Enfoque Metodológico

La investigación se llevará a cabo utilizando un enfoque metodológico de investigación cualitativa.

El enfoque de investigación cualitativa se concentra en áreas o temas de relevancia. A diferencia de los estudios cuantitativos, donde las preguntas de investigación y las hipótesis suelen estar definidas antes de la recopilación y análisis de datos, en los estudios cualitativos, estas preguntas e hipótesis pueden ser desarrolladas en distintas etapas, ya sea antes, durante o después de la recopilación y análisis de datos. En muchas ocasiones, estas actividades se utilizan en un primer momento para identificar cuáles son las preguntas de investigación más significativas, y luego para afinar y responder a estas preguntas.

El proceso de investigación implica una dinámica en la que la exploración se da en ambas direcciones: desde los hechos hacia su interpretación y en sentido inverso. Este proceso se desarrolla en un ciclo continuo en el cual la secuencia de las etapas puede variar según las particularidades de cada estudio. Esto implica que no siempre se sigue una secuencia lineal y predefinida, sino que se permite una flexibilidad y adaptabilidad para abordar los diferentes aspectos del fenómeno investigado. Esta naturaleza circular del proceso de indagación permite una interacción constante entre la recopilación de datos, el análisis e interpretación, y la formulación o reformulación de preguntas e hipótesis a lo largo del estudio. (Hernández Sampieri, 2010).

3.2. Diseño de Investigación

La investigación se llevará a cabo utilizando una metodología de investigación de carácter exploratorio. Este tipo de investigación se caracteriza por ser flexible y abierto,

permitiendo explorar y descubrir nuevas ideas, conceptos y relaciones. A través de la investigación exploratoria, se busca obtener una comprensión más profunda y detallada del tema en estudio, sin estar limitado por hipótesis predefinidas. Este enfoque permite generar conocimiento preliminar y establecer bases sólidas para investigaciones futuras más específicas.

La investigación exploratoria es un tipo de investigación que se emplea para analizar un problema que no está claramente definido, con el objetivo de comprenderlo mejor, aunque sin arrojar resultados definitivos. A pesar de ser una técnica altamente adaptable en comparación con otros tipos de investigaciones, requiere que el investigador esté dispuesto a asumir riesgos, mantener la paciencia y estar receptivo. Este tipo de investigación generalmente se lleva a cabo cuando el problema se encuentra en una etapa inicial. A menudo, se la denomina como enfoque de teoría fundamentada o investigación interpretativa, ya que se utiliza para abordar preguntas sobre qué, por qué y cómo. Cabe destacar que la investigación exploratoria se enfoca en la generación de hipótesis que impulsen investigaciones más exhaustivas, de las cuales se obtendrán resultados y conclusiones. (¿Qué es la investigación exploratoria?, s.f.).

Considerando los rasgos de la investigación en ciernes, el diseño que se utilizará para la consecución del objetivo que se persigue, será el diseño etnográfico.

Los diseños etnográficos tienen como objetivo la descripción y el análisis de las ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturas y comunidades (según Patton, 2002, y McLeod y Thomson, 2009). Pueden abarcar un amplio espectro, incluyendo aspectos históricos, geográficos y los diversos subsistemas socioeconómicos, educativos, políticos y culturales presentes en un sistema social, lo cual involucra elementos como rituales, símbolos, funciones sociales, parentesco, migraciones, redes y muchos otros. La etnografía conlleva una descripción e interpretación exhaustiva de un grupo, sistema social o cultura, según lo expone Creswell (2009). En este contexto, Álvarez-Gayou (2003) sostiene que el

propósito de la investigación etnográfica radica en describir y analizar lo que las personas de un lugar, estrato o contexto específico suelen hacer, así como comprender los significados que atribuyen a sus acciones en situaciones cotidianas o especiales. Además, busca presentar los resultados destacando las regularidades que subyacen a un proceso cultural. Los diseños etnográficos se aplican para estudiar categorías, temas y patrones relacionados con diversas culturas, desde civilizaciones antiguas como el Imperio Romano, la civilización Maya y el antiguo Egipto, hasta organizaciones contemporáneas como corporaciones multinacionales, las actuales etnias indígenas o los seguidores de un equipo de fútbol. (Hernández Sampieri, Roberto. Fernández Collado, Carlos. Baptista Lucio, María del Pilar., 2010).

3.3. Técnicas de Recolección de Información (Datos)

a. Observación

La observación en la investigación cualitativa no es solo ver, sino que esta implica adentrarnos de forma profunda a la situación objeto de estudio y a partir de esto tener un papel activo que nos permitirá realizar una reflexión de forma permanente, esto implica estar atento cada uno de los detalles, sucesos o eventos que se pudieran dar (Hernández et al., 2010).

En consecuencia, una guía de observación es un instrumento que facilita la dirección de la observación de ciertos fenómenos y la toma de notas. Normalmente, esta guía se configura mediante columnas que contribuyen a la organización de la información recolectada.

La utilidad de esta guía de observación la convierte en un recurso ampliamente empleado en diversas áreas y por un gran número de individuos. (Definición de guía de observación, s.f.), aquí reside el papel importante que tiene el investigador como observador, puesto que debe participar de forma activa y permanente escuchando, percibiendo detalles, comprendiendo las conductas, para luego ir reflexionando y así poder registrar sus anotaciones.

b. Entrevista

La entrevista cualitativa se caracteriza por ser flexible, abierta e íntima, ya que implica una conversación e interacción entre el entrevistador y el entrevistado. Durante esta reunión, se intercambian información y se obtienen respuestas a través de preguntas relacionadas con el objeto de estudio. (Hernández et al., 2010).

En las entrevistas estructuradas, el entrevistador se guía por una lista específica de preguntas predefinidas, mientras que en las entrevistas semiestructuradas se utilizan una guía de temas o preguntas, permitiendo al entrevistador agregar preguntas adicionales según sea necesario. Por otro lado, en las entrevistas abiertas, el entrevistador tiene total flexibilidad para manejar la conversación y decidir el ritmo, la estructura y el contenido de la entrevista.

c. Análisis de documentos

La utilización de fuentes documentales se presenta como una herramienta valiosa en la obtención de información, al permitir complementar y profundizar en el tema objeto de estudio. Este tipo de fuentes, al brindar antecedentes, experiencias y vivencias relacionadas con el tema, contribuyen significativamente al entendimiento del mismo por parte del investigador. (Hernández et al., 2010).

3.4. Técnicas de Análisis de Datos

En busca del cumplimiento del objetivo general planteado en el proyecto de investigación, para el procesamiento y posterior análisis de los datos, se empleará la técnica denominada “Teoría Fundamentada”.

La Teoría Fundamentada es un enfoque exploratorio que implica un análisis minucioso de la información con el propósito de desarrollar una teoría basada en datos empíricos. Este enfoque emplea el método de Comparación Constante (MCC) para crear categorías

conceptuales de naturaleza teórica y propiedades que incluyen causas y procesos. La finalidad de este método es la generación de teoría.

Este tipo de análisis se caracteriza por emplear el método de saturación de información, el cual implica la recolección de datos hasta que se observa una repetición consistente de la información en todos los segmentos examinados. Es un proceso continuo en el cual el investigador selecciona, analiza y compara los datos más relevantes y que necesitan ser profundizados en el estudio. Este enfoque de análisis puede ser aplicado en cualquier investigación que utilice métodos cualitativos. (Escuela de Postgrado UCV, 2011).

Capítulo IV: Organología en Culturas Prehispánicas

4.1. Culturas Americanas

Maya

Se ubicó en América central, en la península de Yucatán. Los Mayas y sus descendientes ocuparon este territorio desde hace aproximadamente 5000 años; sin embargo, la Civilización Maya probablemente se remonta a tiempos mucho más antiguos. En el 2.000 a.C. los mayas conocieron el cultivo del maíz y se volvieron sedentarios. - Los primeros habitantes se establecieron en el Golfo de México, pero luego algunos grupos emigraron a Chiapas, el Petén y la península del Yucatán. Dos siglos a. C. aumentó su grado de desarrollo. En el 292 se dice que comienza la historia de la cultura maya, por una fecha inscrita en una estela de Tikal.

Azteca

Al fundar la ciudad de Tenochtitlán los aztecas se asentaron definitivamente hasta la llegada de los españoles. Habían salido de Aztlán (lugar que desconocemos) convencidos por el dios Huitzilopochtli para buscar un sitio nuevo. Tras un camino largo y duro llegaron al Valle de México. Se establecieron en Chapultepec, pero fueron expulsados de allí. Pidieron al señor de Colhuacán una tierra donde ir, y él les dio Tizapán, lleno de serpientes venenosas; pero no fue problema porque ellos se las comieron asadas. En el lago Texcoco, presenciaron un signo divino: un águila, posada en un nopal, alimentándose de una serpiente. A raíz de esto, establecieron la ciudad de Tenochtitlán, cuyo nombre significa "donde se encuentra el nopal silvestre".

Los aztecas, y tal vez ya los teotihuacanos mil años antes, hablaban una lengua llamada náhuatl. La escritura mezclaba pictogramas, ideogramas y signos fonéticos. En sus escritos queda reflejada su propia historia, geografía, economía, religión y otros aspectos resaltantes.

Según los aztecas el mundo fue creado y destruido cuatro veces. Luego fue creado por los dioses por quinta vez. Ellos hicieron la tierra y la separaron del cielo. Después el dios Quetzalcóatl creó los hombres y las plantas que los alimentan. Los aztecas contaban esto así: “Hicieron luego el fuego, y hecho, hicieron medio sol, el cual, por no ser entero, no relumbraba mucho, sino poco. Luego hicieron a un hombre y a una mujer: al hombre le dijeron Uxumuco y a la mujer Cipactonal. Y mandárosles que labrasen la tierra; y a ella que hilase y tejiese. Y que de ellos nacerían los maceguales, y que no holgasen, sino que siempre trabajasen. Y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos curase y usase de adivinanzas y hechicerías, y así lo usan hoy en día de hacer las mujeres.”

4.2. Culturas Peruanas

Caral

La civilización se formó en el área norcentral del Perú antes que en cualquier otro lugar de los Andes Centrales. El desarrollo civilizatorio de Caral-Supe ha sido precoz en comparación con el de otras poblaciones de América. Su antigüedad solo es similar a los focos civilizatorios reconocidos en el viejo mundo. Pero, mientras las civilizaciones del viejo mundo intercambiaron bienes y experiencias, Caral-Supe y las sociedades del área norcentral avanzaron aisladas del resto del Perú y América, que estaba en un estadio de menor desarrollo.

En Supe una economía complementaria, pesquero – agraria, articulada por el intercambio local, sustentó el sistema social, promovió la especialización laboral, el intercambio interregional, la acumulación de riqueza y el desarrollo.

Los pobladores de Supe vivieron en asentamientos nucleados, de diversa extensión y complejidad distribuidos a lo largo del valle; en cada uno de ellos construyeron estructuras arquitectónicas residenciales y públicas.

Los habitantes estaban organizados en un sistema jerarquizado, con diferencias marcadas en relación con su posición social, las cuales se expresaban en la ocupación laboral, en la desigual distribución los bienes producidos y en el modo de vida.

Caral cambia la historia del Perú y del mundo al mostrar que en los Andes Centrales se formó una civilización con una antigüedad comparable a las del viejo continente: Mesopotamia, Egipto, India y Chin.

Hace 5000 años gran parte del territorio peruano estuvo habitado por sociedades sedentarias con agricultura incipiente, pero solo en el área norcentral del Perú confluyeron condiciones económicas, sociales, culturales y naturales para el precoz desarrollo de la civilización andina. (Shady Solis).

Chavín

Con este nombre se le conoce a la cultura que se desarrolló en el departamento de Áncash, durante el periodo formativo (1500 – 550 a.C.). Los estudios realizados en Chavín de Huántar demuestran que fue un importante centro de peregrinación, periódicamente visitado por pobladores locales y gente venida de lejanos lares de la costa y de la sierra. Se presume que en los alrededores de este centro ceremonial habitaron en casas de piedra, un estimado de entre 2000 y 3000 moradores, quienes se habrían dedicado a la preparación de objetos rituales para las ceremonias que se habrían realizado en dicho complejo arqueológico. Se sabe esto, por las excavaciones que se efectuaron al otro lado del río Mosna.

Construido de piedra unida con barro, el templo de Chavín de Huántar fue la estructura arquitectónica en la cual se desarrollaron importantes ceremonias. En su interior y alrededores se encontraron importantes objetos arqueológicos como: La Estela de Raimondi, el lanzón monolítico y adosadas a sus paredes las celebres cabezas clavadas.

Las investigaciones infieren que los peregrinos, luego de la ingesta de la bebida conocida como San Pedro, recorrían las galerías subterráneas (a oscuras), donde eran expuestos al sonido de pututus y canales de agua fónicos que imitaban el rugido de un gran felino; todo esto con el propósito de producir desorientación en ellos.

Tiwanaku

Investigaciones alrededor de esta cultura, conjeturan que nace entre los siglos III Y IV d.C. Es considerada como un icono de la agricultura adelantada del Perú antiguo. En sus inicios fue un reino que abarco un reducido territorio en la planicie del Collao, tiempo después extendió su influencia hacia el espacio geográfico de los actuales países de Argentina, Bolivia y Chile. Su producción consistente en alimentos deshidratados, cerámica, textiles y enseres de metal fue objeto de intercambio por verduras, coca, maíz, etc. provenientes de lejanas comunidades.

Una muestra de su singular arquitectura, son las edificaciones conocidas como Chullpas. Construcciones de este tipo se aprecian en Acora, Umayo y Sillustani (Puno). Estas construcciones tuvieron la función de salvaguardar los cuerpos de los dignatarios pertenecientes a la elite gobernante.

Wari

El surgimiento de esta cultura data aproximadamente del 500 d.C. en lo que es actualmente el espacio geográfico departamento de Ayacucho. Su capital, conocida como la ciudad Wari, se ubica a 25 km al noroeste de Ayacucho. Las investigaciones señalan que habría albergado una población cercana a los 50000 habitantes.

Alrededor del 800 d.C. inician su proceso expansivo, dando como resultado la conquista de un extenso territorio de la sierra y casi la totalidad de la costa peruana. En este proceso vence y somete a los Moche y Nazca. Los Wari durante este proceso fundaron importantes

centros poblados como son: Piquillaqta en Cusco, Pachacamac en Lima y Huarivilca en Huancayo.

Después de su época de auge y esplendor a la cultura Wari le sobrevino el periodo de decadencia. Se presume que los fieros Chancas fueron los que le dieron el golpe de gracia que les puso fin.

Inka

Hacia el año 1200 d.C. hace su aparición, en el valle del Cusco, un grupo humano procedente del sur: los Inkas.

Se sabe que su primer gobernante se llamó Manco Cápac quien llegó acompañado de su esposa Mama Ocllo. Traían conocimientos y una organización más avanzados que el de los pobladores originarios. De Manco Capac al octavo inca Huiracocha no extendieron de manera significativa el territorio que gobernaron. Es Pachacutec noveno inca, que luego de vencer a los Chancas, quien se inicia el periodo de las grandes conquistas territoriales, manteniéndose esta tendencia luego con Tupac Yupanqui, Huayna Capac hasta llegar a Huascar, quien por cuestiones políticas se ve enfrentado a su hermano Atahualpa, en una guerra civil, que llevará al colapso del Estado Inca, coincidiendo además con la llegada de los invasores españoles; sellando este suceso el destino final del floreciente incanato.

Los incas son conocidos y admirados por sus obras arquitectónicas, que, a pesar de los años, se mantienen indestructibles. Tal es el caso de Saqsayhuaman, Machupicchu, Choquequirao por citar solo algunos ejemplos.

El incario fue el más grande estado prehispánico cuyo territorio se extendió a través de los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú, Argentina, Chile y Bolivia. (Gastelo, Llosa, & Degregori, 2004)

4.3. La Cultura Chimú

Desarrollo Histórico

La leyenda sobre el origen de la cultura Chimú narra que el fundador de este reino sería Tacaynamo. Dicho personaje llega del mar en una balsa, y después de contender con los pobladores locales, estos terminan por integrarlo a su sociedad. Como testimonio de este hecho, hay en el valle de Moche, un monumento precolombino que lleva el nombre de este héroe cultural.

Tacaynamo da inicio a un linaje de 20 señores bajo cuyo mandato ampliaron sus fronteras del siguiente modo: hacia el sur hasta Carabaillo (Lima) y hacia el norte hasta Tumbes.

El señorío Chimú tuvo como principal muestra de su arquitectura a la ciudadela de Chan – Chan. Canchas destinadas a la preservación de los cuerpos de los reyes muertos, depósitos de suministros entre otros, son la viva muestra de su época de esplendor que duraría poco tiempo a consecuencia de la conquista por parte de los incas; hecho suscitado alrededor del año de 1492. Tupac Inca Yupanqui, a la cabeza de un nutrido ejército, al término de una reñida batalla, vence a Minchacaman – último soberano del señorío Chimú – quien después fuera conducido al Cusco acompañado de orfebres, tejedores, bailarines y músicos (artistas provenientes de la cultura Chimú), junto a un considerable botín de guerra consistente en objetos de oro, plata, finos tejidos de algodón y plumas. Una vez llegado a la capital del Tahuantinsuyo, Minchacaman contrae matrimonio, como era costumbre, con una joven de la nobleza cusqueña. Su hijo Guacri Caur, por orden del Inca, asume el gobierno del Reino Chimú, ahora anexado al estado Inca.

Rasgos Culturales Más Importantes

a) Aprovechamiento de los Valles y de las Aguas.

Ellos supieron edificar su cultura en los valles de la costa norte, con muy escasa proyección a los contrafuertes andinos, salvo en aquellos puntos que consideraron estratégicos para el control del recurso hídrico.

Perfeccionaron el aprovechamiento del agua y ascendieron la ingeniería hidráulica a alturas nunca antes observadas. Por eso “con infraestructura de riego montada, el reino del Chimor logró cultivar el doble de tierras que en la actualidad”.

b) Nuevas Técnicas para Utilizar Mejor los Suelos Costeños

Otra técnica muy creativa fue la llamada “wachaques”.

Los “wachaques” eran chacras hundidas, principalmente para el cultivo de la totora, útil para las balsas, para la construcción de viviendas, la combustión y la cestería, etc.

c) Profusión de Policultivos y Monocultivos

Las técnicas de cultivo, asimismo, progresaron y se diversificaron. En una época en que la mesa familiar ya estaba atendida por una variedad impresionante de plantas domésticas, desarrollaron la agricultura en tierras de cultivo permanente y estacional.

En cualquiera de estos suelos, era frecuente la siembra de varios cultivos a la vez; ahora, llamados “cultivo múltiple y vertical”. Los cultivos más comunes eran: maíz, maní, ají, algodón, paca, ciruelo del fraile, lúcuma, palta y guanábana.

d) Los Animales de Mar y Tierra al Servicio de un Gran Imperio

La pesca y la ganadería contribuyeron, en forma creciente, a la dieta alimentaria. Peces de mar, el cuy, carne de llama y, tal vez, los patos domésticos, etc., eran una primerísima fuente proteica. Entre los animales silvestres, fueron cazados con frecuencia el venado y el lagarto o cañan. (Sotomayor, 2001)

e) La Ciudadela de Chan – Chan

Construida aproximadamente en el siglo XV durante el apogeo de la cultura Chimú. Es considerada la ciudad edificada de barro mas grande de América del Sur y del Orbe. Su perímetro abarca un estimado de 6 km dentro del cual se aprecian depósitos, cuartos, pirámides, plataformas funerarias, huertos, etc. Sus paredes exhiben frisos naturalistas, posible herencia de los Moche, cuyos motivos son aves y elementos marítimos.

Al ser una ciudad construida en el desierto, asegurar el suministro de agua fue una prioridad; para este propósito emplearon 2 técnicas: la primera fue aprovechar el recurso de las napas freáticas a partir de la construcción de pozos, cubriendo de este modo las necesidades domesticas de la población, y la segunda fue canalizando el agua para fines agrícolas.

Durante el conflicto bélico sostenido con los incas, los chimú resistieron el asedio de Tupac Yupanqui y su ejército, al fortificarse tras los muros de Chan – Chan. La ciudad sucumbe cuando los incas envenenan el suministro de agua, privando de este vital elemento al grueso del ejército y la población chimú.

f) Metalurgia

Considerados como maestros de la metalurgia, fabricaron artículos de lujo para el culto religioso y del mismo modo manufacturaron enseres para el uso doméstico como: puntas de lanza, cuchillas, azadones, etc. Cuando los incas conquistaron a los chimú, fueron conducidos al Cusco junto a un nutrido botín de guerra consistente en objetos de oro y plata, los diestros joyeros quienes se sumaron a la cadena productiva del estado inca.

4.4. La Cerámica Chimú

Tal y como en otras culturas contemporáneas, la cerámica surgió en los chimú con fines funcionales.

Las vasijas eran usadas en sus entierros y ceremonias espirituales. A esto le siguió el uso doméstico de las obras cerámicas. Se observan influencias de culturas que les antecedieron y a las cuales batieron en conflicto, sobre todo mochicas y lambayeques.

Del grupo de los primeros heredaron el realismo, aunque en un grado menor. Esto debido a que era una sociedad más numerosa y por ende los artesanos debían trabajar más, bajando la “calidad” de su producto.

A través del arte cerámico cuentan la historia de cómo su cultura se dividía cada vez de manera jerárquica. La cultura chimú desapareció a mano de los incas, quienes los vencieron en batalla.

El elemento más resaltante de la cerámica chimú es su color negro brillante, inusual en obras a base de barro y arcilla. Las vasijas eran globulares en su mayoría, forma que les brindaba de mayor superficie para expresarse mejor mediante el bajo relieve. Así mismo, contaban con un asa principalmente ubicada en la parte superior, y un gollete o pico. (León, Liferder.com).

4.5. Organología

Aproximación general

a) Idiófonos

En el ámbito de la organología se les da esta denominación a los instrumentos fabricados de materiales rígidos, cuya característica principal es el de no hacer uso ni de cuerdas ni de pieles (membranas) para generar sonido, es decir, suenan por sí mismos. Un ejemplo de este instrumento son las castañuelas.

b) Membranófonos

En el campo de la organología se le da este nombre a los instrumentos que producen sonido al poner en vibración una membrana; puede ser golpeando sobre ella como es el caso del tambor, o frotándola como es el caso del tambor de frotación.

c) Aerófonos

Nombre asignado, dentro del campo de la organología, a los instrumentos que producen sonido cuando se pone en vibración una columna de aire, en su estructura interna. Tenemos como ejemplo: el clarinete, la flauta, el trombón, etc.

Organología de las Culturas Americanas

a) La Sonaja

D'harcourt (1990) El prototipo de la sonaja americana parece ser la calabacita, del grosor de una granada y atravesada por una vara de madera que contiene algunos guijarros. Es así como la describen los cronistas mexicanos. En Náhuatl recibe el nombre de ayacastli. La cerámica ceremonial y huichole la representa a menudo; en los códices se encuentra fuertemente camuflada, pero muy fácilmente reconocible.

b) El Cascabel

D'harcourt (1990) Si bien los aztecas fundieron en bronce bellos cascabeles o koyoli, generalmente los fabricaban en tierra cocida; estos son pequeñas esferas con una hendidura profunda y un anillo de suspensión también de arcilla. El sonido que producen es sorprendentemente claro. La costumbre de fabricar cascabeles de arcilla está también muy difundida en América Central.

c) El Raspador

D'harcourt (1990) Este instrumento rudimentario, netamente precolombino, que aun se encuentra y que aparece representado en la cerámica y en los Códices, parece haber tenido su

origen en México. Está compuesto de un cuero de venado o de un hueso alargado sobre el cual se han practicado canales profundos, perpendiculares a su eje. Los canales son rascados vivamente con un hueso o con pedazos de conchas los que produce un ruido muy duro.

d) El Wewetl

D'harcourt (1990) Tambor pesado, macizo y de una sola membrana. Era una especie de timbal bastante rudimentario que consistía en un gran cilindro de madera, tallado e un solo bloque, que era llevado verticalmente; un pellejo cerraba su parte superior, y en la base tenia a veces tres pies que lo aislaban del suelo. Fue usado en todo Mexico, en muchas tribus de los estados Unido, en América Central y en las Antillas.

e) El Teponastli

D'harcourt (1990) Se le representa como un cilindro hueco de madera de bases planas. A un costado tenía una abertura en forma de ventana rectangular; en el lado opuesto a esta ventana se le insertaba una hendidura en forma de H echada, separando así dos lengüetas, las cuales se tocaban con dos macitos de caucho o arcilla recubiertos de tela. Las lengüetas eran de espesor diverso, produciendo sonidos distintos, generalmente a intervalos de segunda o tercera.

f) Las Trompetas

D'harcourt (1990) Se daba a los caracoles los nombres de teksistli y kikistli. Como los quechuas los antiguos habitantes de Mexico se inspiraron en el caracol marino para fabricar instrumentos en barro cocido; conservaron la voluta dándole al pabellón el aspecto de una boca abierta y moldeando la embocadura hasta hacerla adecuada para los labios.

Organología de las Culturas Peruanas

a) Cascabeles

El padre Cobo en su “Historia del Nuevo Mundo” dice: se ponen en la garganta del pie, sartas de cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los incas los usaban de ciertas cáscaras de frijoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y se llamaban estos cascabeles, Zacapa, Chancharason otros que hacían de cobre y plata como campanillas.

Según el mismo cronista, los cascabeles hechos de conchas marinas de varios colores se llamaban Chüru. El Chill – Chill era una sonaja que se confeccionaba de tierra cocida, calabaza, madera o metal.

Los Incas también usaban valvas como idiófonos de entre choque. Así mismo conocieron bastones de ritmo.

Otros idiófonos conocidos por los Incas, constituyen las campanillas que fabricadas de oro y plata, se usaban con badajo o sin este aditamento. Como juguete para niños, también se fabricaban de madera. Farfán (1998)

b) Tambores

Los Mochicas y los Chimus tañían tambores de varias clases. Los había pequeños en todo muy semejantes a los tamboriles actuales llamados “Tinyas” y también grandes y pesados comparables a aquellos que en nuestros días se llaman cajas. Los museos (Larco Herrera en Chiclin y de la Universidad en Trujillo) poseen numerosos vasos escultóricos en los que se ve esto con mucho detalle. Los modelos pequeños aparecen a menudo en la cerámica quizás a causa de su gran popularidad. Se trata de tamborcitos de marco a dos parches. El ejecutante sostiene el tambor con la mano izquierda y lo tañe con la derecha sirviendo de baqueta, las más de las veces, un calabacito.

El perfil de los membranófonos de cerámica, Paracas y Nasca, es parecido al de una olla semiesférica. Su fondo presenta una pequeña protuberancia, en la que se encuentra un pequeño orificio cuya finalidad es acústica. La membrana del timbal es asegurada con una cuerda, generalmente de cuero. Las culturas Paracas y Nasca dejaron abundantes rastros físicos de timbales. Los Nascas los construyeron en diversos tamaños: desde unos cuantos centímetros, hasta casi un metro y medio de altura. Los de tamaño medio fueron utilizados para acompañar el canto o acciones bélicas, y los más pequeños para cantar y danzar. Otros, por su enorme volumen, eran empleados en ritos o ceremonias. Bolaños (2007).

Con respecto a los tambores incas es de resaltar la peculiaridad de algunos de ellos, narrado, por los cronistas. Guaman Poma refiere que los reyes castigaban a los rebeldes y traidores haciendo de su pellejo tambor: “todo el cuerpo vestido a su traje hecho tambor, y le llamaban a estos tambores runa tinya y estaba como si estuviese vivo y con su propia mano tocaba la barriga y el tambor fue hecha de la barriga”. Cultura (1951).

c) Aerófonos

Las flautas traveseras de la cultura Caral presentan un orificio en la parte media que sirve de embocadura; dicho orificio presentaba un tabique de arcilla adosado a las paredes interiores. Están decoradas con figuras de seres sobrenaturales combinados con rasgos zoomorfos de monos, felinos, serpientes, águilas y cóndores, además de una imagen humana. Según algunas hipótesis se presume que debieron haber sido utilizadas en prácticas musicales de carácter colectivo.

La elaboración de trompetas en base a caracolas marinas (*Strombus galeatus*), fue una de práctica común dentro de la cultura Chavín. Algunas de estas presentan decoración incisa representando distintos motivos ornamentales.

La cultura Vicus fabricó trompetas de metal, cuya peculiaridad radicaba en que las láminas utilizadas para dicho instrumento, estaban unidas por grapas, reemplazando de este modo la soldadura que desconocían. Bolaños (2007).

4.6. Museo Inka

Se ubica al final de la calle conocida como “La cuesta del Almirante”. En el periodo prehispánico, este espacio fue ocupado por el palacio del InKa Huáscar. Acontecida la invasión española y hecho el reparto de solares, este predio le correspondió a Diego de Almagro “El viejo”, personaje histórico que poco o nada disfruto de esta propiedad porque poco tiempo después, pierde la batalla de las Salinas, y es ejecutado en el Hauykaypata (plaza de armas del Cusco).

El palacio, tal como lo conocemos hoy en día, fue edificado por el Almirante Don Francisco de Alderete Maldonado (razón por la que se le conoce como el Palacio del Almirante). A su muerte, acontecida en el año de 1629, se reparte la herencia y su viuda, doña Mariana Cornejo, se queda con la propiedad.

4.7. Silbador de Agua de la cultura Chimú

El original del silbador de agua de la cultura Chimú, vasija ornitomorfa – representación de un águila – está ubicado en la sala de exhibición N° 1 del Museo Inka de la ciudad del Cusco, ingresando a la mano izquierda primera vitrina de exhibición. Este artefacto ocupa el espacio designado para la exposición de piezas de cerámica de la cultura Chimú, en dicha vitrina se observan, además del original del ceramio de nuestro estudio, otras 9 piezas que conforman la colección destinada a ilustrar el arte en cerámica de esta cultura.

El silbador de agua estudiado en este trabajo de investigación fue generosamente donado al Museo Inka en 1951 por un caballero apellidado Miranda. Esta invaluable contribución ha permitido a los expertos investigar y comprender mejor la importancia cultural y

el contexto histórico de este silbato en particular, enriqueciendo así nuestro conocimiento sobre la cultura Inka y su legado. La generosidad del señor Miranda al entregar este artefacto al museo ha resultado en un valioso recurso para futuras generaciones de investigadores y amantes de la historia, permitiéndonos profundizar en nuestra comprensión de la rica herencia prehispánica.

Réplica

En esencia, una réplica se define como una duplicación precisa de algo. Una réplica es una representación artística que reproduce con precisión una obra original. Las réplicas se utilizan en museos con fines educativos, reemplazando obras frágiles o que no pueden ser exhibidas. Estas réplicas brindan la oportunidad de difundir el arte al público, acercando copias idénticas a las originales que normalmente están reservadas para especialistas. La creación de réplicas involucra expertos de diferentes áreas y el uso de tecnologías avanzadas como rayos X, láser e informática.

Descripción organológica

Presenta una estructura de dos cuerpos globulares, unidos por un tubo conector más asa puente. En el extremo proximal se aprecia un conducto por el que podemos insuflar aire y también verter líquido hacia el interior de la vasija. En el extremo distal se encuentra un silbato, ubicado al interior de la escultura de una cabeza de ave, que hace a la vez de cámara de resonancia.

Características morfológicas de la vasija silbadora

a) Características generales de la vasija silbadora:

- Vasija silbadora ortinomorfa.
- Tubo conector.
- Dos cuerpos globulares.

- Tubo de insuflación ubicado en el primer cuerpo.
 - Escultura de cabeza de ave ubicada en el segundo cuerpo.
 - Asa puente.
 - Silbato.
- b) Características específicas de la vasija silbadora:
- Vasija silbadora ortinomorfa que representaría un águila.
 - Tubo conector, corto, de forma cilíndrica.
 - Dos cuerpos globulares de base plana.
 - Tubo de insuflación, cuyo diseño en forma de cilindro, emerge de la parte central del primer cuerpo.
 - Escultura de la cabeza de un águila que descansa sobre un tubo cilíndrico emergente de la parte central del segundo cuerpo, que hace a la vez de cuello de la escultura.
 - Asa puente curvada, de estructura plana, que une ambos cuerpos de la vasija silbadora.
 - Silbato ubicado al interior de la cabeza del águila (escultura) que emitirá sonidos toda vez que el aire recorra las estructuras internas de la vasija silbadora.

A continuación, se presenta una serie de figuras (fotografías) del Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) en las cuales que permiten apreciar el tamaño relativo de objetos en comparación con una escala utilizada en investigaciones arqueológicas:

Figura 1

Vista lateral izquierda - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)

**Figura 2**

Vista lateral derecha - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)



Figura 3

Vista inferior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)

**Figura 4**

Vista anterior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)



Figura 5

Vista posterior - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)

**Clasificación aproximada de la vasija silbadora**

El origen de la botella, como objeto contenedor, según Crespo (1966) Ante la imperante necesidad de transportar líquidos, protegerlos de la contaminación y asegurar su frescura, surgieron innovaciones en forma de avances tecnológicos. Como resultado, se logró transformar el simple contenedor en una botella funcional al incorporar un pico, brindando así una solución efectiva para satisfacer dichas demandas durante un período de aislamiento hacia otras culturas.

Posteriormente, ante una nueva necesidad relacionada con la facilidad de transporte, el ingenio humano entró en acción para encontrar una solución adecuada. Fue así como surgió un componente que mejoró significativamente la función de contener y transportar líquidos: el asa. En este contexto, el asa se convierte en un elemento de unión entre el pico de la botella y su cuerpo, proporcionando una mayor comodidad y practicidad al usuario.

Crespo, “resuelto el problema utilitario, se aprovechan las condiciones físicas de salida de aire y se logra dar a la botella una función sonora y quizá shamánica. Es aquí donde nace la botella silbato” (1966:9).

El sonido es generado mediante una caja de resonancia situada en el interior del asa, la cual se conecta con el cuerpo globular de la botella. Mediante habilidades artesanales y el dominio de diversas técnicas, el alfarero logra reproducir sonidos y voces de la naturaleza, creando efectos "onomatopéyicos" en su resonancia.

El proceso concluye con la introducción de la botella silbato de vasos comunicantes, un avance notable en el cual el líquido contenido ejerce presión sobre el aire dentro de la botella, generando efectos acústicos distintivos. Esta innovación permite una mayor diversidad de sonidos y posibilidades musicales al aprovechar los principios de los vasos comunicantes en su diseño.

Figura 6

Botella silbadora con una ocarina



A - ‘Botella silbadora’ de cerámica, Chorrera. Se observa la ventana como un pequeño agujero.

B - 'Botella silbadora' de cerámica, Chorrera, con la figura de un mono acostado en su superficie. La ventana se observa como un pequeño agujero en la base del asa, que representa la cola del mono.

Figura 7

El Silbato Globular



“Botella silbadora” de cerámica en que se alcanza a divisar el silbato globular como una pequeña protuberancia al costado del gollete.

Figura 8

Dos recipientes



A



B

A - 'Botella silbadora' con la representación de un mono que se lleva ambas manos sobre la cabeza. El silbato globular está en la cabeza del mono, y la ventana en el cuello posterior.

B - 'Vaso silbador' mostrando la boca del vaso donde se abre el conducto que conecta con la figura: la cámara de aire se forma en el tronco de la figura, donde se observa la ventana en la base posterior de la cabeza, con un silbato globular de grandes dimensiones ocupando su cabeza. Jamacoaque, representa un guerrero con una lanzadera y escudo.

Figura 9

Silbato cubierto

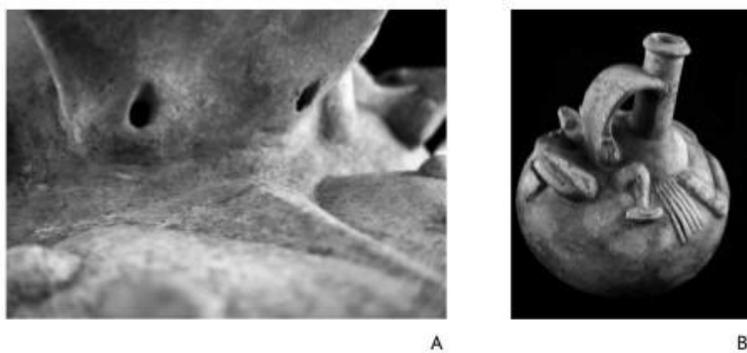


A - 'Botella silbadora' con forma de mono, Chorrera. De un recipiente, sin reserva de aire: el silbato globular se halla en el interior de la cabeza del mono, directamente comunicado con la botella. Las orejas y la boca del animal comunican con el interior de la cámara de resonancia que cubre el silbato globular.

B - 'Botella silbadora' de dos recipientes, La Tolita. El gollete está roto. El silbato globular está en el interior del cuerpo del ave, se observan los agujeros (seis en total) que comunican con la cámara de resonancia que lo cubre.

Figura 10

Botella silbadora con dos ocarinas



A - 'Botella silbadora' Chorrera, con dos ocarinas alojadas en la base del asa alto.

B - Detalle de la misma, con las dos ventanas que se abren como perforaciones en la base del asa., con un recipiente globular antropomorfo o zoomorfo, con ambos silbatos globulares alojados en el asa.

Figura 11

Con reserva de aire



“Botella silbadora” de tres recipientes. Las dos ‘ocarinas’ están alojadas en la cabeza de los dos animales, con la ventana en la base de la cabeza posterior.

Figura 12

Botella silbadora de dos cuerpos



A - Detalle de una ‘botella silbadora’ de dos cuerpos, La Tolita, con una figura antropomorfa que recuerda el estilo Maya de Centroamérica. Se observan las dos ventanas que cruzan la figura a la altura de la cintura.

B - ‘Botella silbadora’ de tres cuerpos, Bahía, con dos personajes. Ambos silbatos globulares están alojados en la cabeza de los personajes, y la ventana en esta tipología se transforma en un espacio vacío entre el tronco y la parte inferior del personaje.

Análisis organológico.

Ya refiriéndonos específicamente al Silbador de Agua de la cultura Chimú (réplica) el cual es el motivo de este estudio el sonido se produce soplando directamente e indirectamente por el tubo de insuflación y cuando una vez vertido liquido al interior de la vasija, ejercemos movimientos oscilatorios. En la totalidad de casos el sonido se genera por el flujo de aire que va dirigido hacia silbato.

Sonido por soplado directo o insuflación directa

El ejecutante sopla por el cuello de la botella o tubo de insuflación, hacia el interior de la vasija silbadora, generando una columna de aire que activa el silbato ubicado al interior de la escultura de cabeza de gaviota que cumple a su vez la función de cámara de resonancia o reverberación. El sonido producido por el silbato es agudo.

Sonido por insuflación indirecta

El sonido se genera cuando se sopla en el tubo de insuflación como cuando se toca una Zampoña (Siku). De este modo el ejecutante coloca los labios al borde del tubo de insuflación y dirige el aire hacia abajo, ingresando éste de manera parcial hacia el ceramio, dado que no todo el aire que se sopla llegara al interior de la vasija silbadora. Al soplar de este modo el silbato produce un sonido ronco.

Movimiento oscilatorio longitudinal

Para obtener sonido de este modo, primero se vierte líquido (agua) hacia el interior de la vasija silbadora hasta llenarla con la cantidad necesaria, que permita formar una columna de aire. Luego el ejecutante sostiene la vasija con una o ambas manos y ejerce movimiento oscilatorio haciendo que el líquido contenido en la vasija silbadora empuje el aire de la estructura interna de ésta; dicha acción produce que el aire se dirija hacia el silbato generando un sonido agudo.

Ornamentación del instrumento

Vasija silbadora de color negro metálico. Básicamente la decoración se observa sólo en el segundo cuerpo, en el cual se aprecia la escultura de la cabeza de un ave, en este caso un águila, asentada sobre un tubo cilíndrico, unido por el centro al segundo cuerpo además de distinguirse de manera inequívoca un pico y ojos en dicha escultura. De igual manera, se puede apreciar en relieve prominente las alas y extremidades de dicha ave.

Exploración de las cualidades sonoras:

a. Timbre

Se trata de un sonido de alta brillantez, con una baja presencia de armónicos y una notable pureza en su manifestación.

b. Altura

Determinada por la dimensión del silbato: a mayor tamaño más grave; a menor tamaño más agudo. Para el caso particular de la vasija silbadora objeto del presente estudio, el silbato es pequeño por lo cual el sonido que emite es agudo.

c. Duración

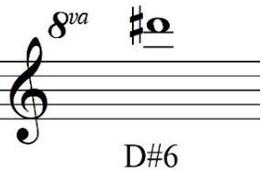
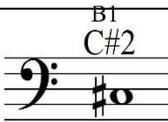
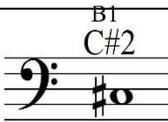
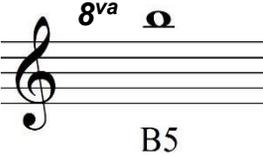
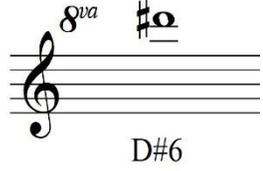
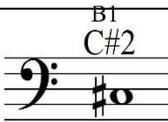
La capacidad pulmonar del ejecutante es un factor determinante en la producción del sonido al tocar este instrumento de viento, ya sea por insuflación directa o indirecta. La habilidad para controlar el flujo de aire que sale del instrumento y para mantener una presión constante es crucial para lograr una buena calidad de sonido

En el caso en que el sonido sea generado por medio del movimiento oscilatorio producido por la introducción de líquido en una vasija silbadora, se presentará una situación diferente. En este caso, la duración del sonido será breve si se utiliza una menor cantidad de agua, mientras que sucederá lo contrario si se vierte una gran cantidad de agua, lo que producirá un sonido más prolongado. Este fenómeno se debe a las propiedades físicas del líquido y su capacidad para crear vibraciones que generan el sonido, lo que puede ser utilizado en distintas aplicaciones como en la fabricación de instrumentos musicales o dispositivos de señalización acústica.

d. Posibilidades acústicas-sonoras

Estas posibilidades acústicas-sonoras se han registrado por medio de la experimentación de la botella silbadora con un medidor de líquidos por mililitros. Resultando la siguiente tabla:

Tabla 1
Posibilidades acústicas-sonoras

	INSUFLACIÓN DIRECTA	INSUFLACIÓN INDIRECTA (TIPO FLAUTA DE PAN)	MEDIANTE OSCILACIÓN (TAPANDO TUBO)	MEDIANTE OSCILACIÓN (SIN TAPAR TUBO)															
SIN AGUA	 <p>D#6</p>	 <p>8va # D#6</p>																	
CON AGUA (Medida: Mililitros)	 <p>D#6</p> <p>250 ml</p>	<table border="0"> <tr> <td>  <p>C2</p> <p>80 ml</p> </td> <td>  <p>B1 C#2</p> <p>160 ml</p> </td> <td>  <p>A2</p> <p>230 ml</p> </td> </tr> <tr> <td>  <p>A#2</p> <p>265 ml</p> </td> <td>  <p>B2</p> <p>300 ml</p> </td> <td>  <p>C3</p> <p>335 ml</p> </td> </tr> <tr> <td>  <p>C#3</p> <p>370 ml</p> </td> <td>  <p>D3</p> <p>395 ml</p> </td> <td>  <p>D#3</p> <p>420 ml</p> </td> </tr> <tr> <td>  <p>E3</p> <p>445 ml</p> </td> <td>  <p>F3</p> <p>460 ml</p> </td> <td>  <p>F#3</p> <p>475 ml</p> </td> </tr> <tr> <td>  <p>G3</p> <p>490 ml</p> </td> <td>  <p>G#3</p> <p>512 ml</p> </td> <td></td> </tr> </table>	 <p>C2</p> <p>80 ml</p>	 <p>B1 C#2</p> <p>160 ml</p>	 <p>A2</p> <p>230 ml</p>	 <p>A#2</p> <p>265 ml</p>	 <p>B2</p> <p>300 ml</p>	 <p>C3</p> <p>335 ml</p>	 <p>C#3</p> <p>370 ml</p>	 <p>D3</p> <p>395 ml</p>	 <p>D#3</p> <p>420 ml</p>	 <p>E3</p> <p>445 ml</p>	 <p>F3</p> <p>460 ml</p>	 <p>F#3</p> <p>475 ml</p>	 <p>G3</p> <p>490 ml</p>	 <p>G#3</p> <p>512 ml</p>		 <p>B5</p> <p>250 ml</p>	 <p>D#6</p> <p>250 ml</p>
 <p>C2</p> <p>80 ml</p>	 <p>B1 C#2</p> <p>160 ml</p>	 <p>A2</p> <p>230 ml</p>																	
 <p>A#2</p> <p>265 ml</p>	 <p>B2</p> <p>300 ml</p>	 <p>C3</p> <p>335 ml</p>																	
 <p>C#3</p> <p>370 ml</p>	 <p>D3</p> <p>395 ml</p>	 <p>D#3</p> <p>420 ml</p>																	
 <p>E3</p> <p>445 ml</p>	 <p>F3</p> <p>460 ml</p>	 <p>F#3</p> <p>475 ml</p>																	
 <p>G3</p> <p>490 ml</p>	 <p>G#3</p> <p>512 ml</p>																		

Capítulo V: Significado Histórico del Silbador de Agua

5.1. La Significación Sonora

Vamos a iniciar nuestra exploración de los fenómenos sonoros con el objetivo de obtener un conocimiento más profundo sobre su significado tanto en términos sonoros como musicales. Para lograr esto, nos apoyaremos en la teoría semiológica de Ferdinand de Saussure, reconocido lingüista suizo, y en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce, renombrado filósofo estadounidense. Estas teorías nos proporcionarán las herramientas necesarias para realizar un análisis exhaustivo y una explicación detallada de los fenómenos sonoros y musicales.

Con el fin de lograr nuestro objetivo, comenzaremos por explorar la teoría de Ferdinand de Saussure, centrándonos en los conceptos de Significado y Significante, así como en subconceptos como Arbitrario y Racional. Estos conceptos nos permitirán avanzar hacia nuestra meta final, que es ofrecer una explicación detallada de los fenómenos sonoros. Además, considero relevante mencionar las teorías propuestas por la docente argentina Rosa Judith Chalkho en su tesis de maestría sobre las categorías semánticas de la sonoridad en los lenguajes audiovisuales. Estas categorías representan una amplia vía para comprender y expandir nuestra concepción teórica y práctica tanto de los fenómenos sonoros como musicales. Para aclarar la perspectiva conceptual de Saussure que utilizaremos, es importante destacar que nos enfocaremos exclusivamente en la estructura del lenguaje, sin abordar su componente lingüístico en sí. Nos centraremos en los conceptos de Significado y Significante, o concepto e imagen acústica, así como en los términos de Arbitrariedad y Racionalidad o naturalidad. Nuestro objetivo principal es explicar la significación sonora desde una perspectiva semiótica o semiológica, centrándonos en el aspecto no lingüístico. En otras palabras, nos enfocaremos en los sonidos en general o en el aspecto sonoro en su conjunto, más allá de su forma fonológica específica.

A partir de esta premisa, la pregunta planteada por la docente argentina Chalkho es si los conceptos de Significado y Significante pueden aplicarse a los sonidos no lingüísticos, es decir, a todos los tipos de sonidos, ya sean artificiales o naturales. Por lo tanto, en los siguientes apartados presentaremos las categorías de la significación sonora propuestas por la docente para demostrar que sí se pueden aplicar a los conceptos de Significado y Significante de Ferdinand de Saussure.

Al explorar los significados atribuidos a los sonidos, podemos distinguir entre aquellos que se basan en una relación natural o motivada con su referente y aquellos que se establecen de manera arbitraria o inmotivada. Es crucial reconocer que existe una relación interdependiente entre estas categorías para lograr una comprensión más completa de la significación sonora, especialmente al analizar el caso específico del Silbador de Agua de la cultura Chimú. La música adquiere una cualidad de intangibilidad debido a su naturaleza devenir o acontecer en el tiempo y en este caso el instrumento que es el objeto de estudio.

El discurso musical se compone de fragmentos de sonidos organizados morfológicamente, que se desarrollan tanto en simultaneidad como en sucesión, pero no sabemos precisamente como fue el discurso melódico y/o musical que se obtenía con la ejecución de este instrumento lo cual hace que sea difícil encontrar su significancia precisa. La comprensión de una obra musical implica reconstruir perceptivamente la expectativa temporal, utilizando la memoria auditiva para relacionar lo que ya se ha escuchado con lo que se está escuchando en el presente, junto con la anticipación de los sonidos futuros. Estas instancias temporales son las que dan forma al fenómeno musical.

5.2. Significado Histórico del Silbador de Agua

En el ámbito de la música, el significado histórico se refiere a la importancia y relevancia que determinadas composiciones, artistas o movimientos musicales tienen en el desarrollo y evolución de la música a lo largo del tiempo. Estos elementos musicales trascendentales no

solo influyen en la creación de nuevas tendencias y estilos, sino que también moldean y reflejan los valores, ideologías y emociones de una época específica, dejando una huella indeleble en la historia musical y en la cultura en general.

Smith (2019), "La música, como forma de expresión artística, ha sido un reflejo fiel de la historia y la sociedad a lo largo de los siglos. Desde las sinfonías de Beethoven que resonaron en pleno Romanticismo hasta el surgimiento del rock and roll en la década de 1950, cada movimiento musical ha dejado una marca significativa en la historia, transmitiendo mensajes y emociones que trascienden las barreras del tiempo. Estas composiciones y artistas icónicos se convierten en pilares fundamentales para comprender la evolución cultural y social de la humanidad".

La importancia del significado en el diseño sonoro no es una característica innata o inherente de los sonidos en sí mismos, sino que es una función relativa que depende del contexto y que se construye a lo largo del tiempo por las culturas. Además, estos significados son complejos, múltiples y variables, y se crean a través de las diversas relaciones entre los actores involucrados en la experiencia propia.

Se puede afirmar que el concepto ideal y el valor simbólico de un instrumento musical están intrínsecamente ligados a su historia y contexto cultural. Por tanto, es importante reconocer que el Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) solo tendrá un valor simbólico para los nuevos músicos que lo ejecuten, ya que su significado histórico original se ha perdido en el tiempo. Es imprescindible reconocer y aceptar plenamente que la comprensión del significado histórico que la cultura Chimú tenía para sus habitantes en aquel entonces se ha vuelto inalcanzable para nosotros en la actualidad, Especialmente en relación a su conocimiento y sabiduría, existen áreas que nos resultan inaccesibles y que no podemos llegar a comprender.

Entonces si se define significado histórico como el valor y la importancia que un evento, objeto o fenómeno tiene en el contexto de la historia, considerando su influencia, repercusiones y relevancia para una determinada cultura, sociedad o período de tiempo. De acuerdo este principio entendemos que el Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) solo tendrá un valor e importancia para los nuevos ejecutantes de música que puedan utilizar como instrumento musical este objeto, ya que este anteriormente descrito carecía en un principio de simbolismo y significado.

Y es así que la definición de significado histórico, el Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) este instrumento musical en consideración ha demostrado tener un valor inherente y apreciado en la sociedad de su origen, lo cual le confiere un significado y una importancia notables para los músicos contemporáneos que opten por utilizarlo, aunque su significado no sea exactamente el mismo. La relevancia del instrumento dependerá de cómo se interprete y del contexto actual en el que se utilice.

Capítulo VI: Usos y Funciones del Silbador de Agua

6.1. Antropología de la música de Alan P. Merriam

Para Merriam, aunque el estudio del sonido de forma aislada sirvió para establecer clasificaciones básicas y necesarias, la etnomusicología debía avanzar hacia un método más globalizado en el que las herramientas de análisis antropológicas complementaran las técnicas meramente musicológicas.

En su *Anthropology of Music*, Merriam aboga por un modelo metodológico sencillo teniendo en cuenta tres niveles analíticos: conceptualización de la música, comportamiento de las personas en relación con esta y sonido musical en sí mismo. Esta idea implica ver la etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura” o, dicho de otra forma, estudiar la música como cultura, lo ha permanecido como concepto clave de la disciplina desde entonces. Aboga por un método de investigación en el que el sonido ya no se analice de forma aislada, sino que se estudie desde la perspectiva de la cultura: las estructuras sociales y culturales definen la forma de ser de la música, la cual no se puede llegar a entender al margen de estas.

Merriam subraya que la estructura musical es producto del hombre y por tanto no puede existir por sí sola: si queremos comprender una estructura musical concreta, debemos entender también el comportamiento humano al cual está asociada. A partir de ahí, el autor sugiere seis ejes esenciales para la investigación: la cultura musical desde su vertiente material, es decir, los instrumentos, su simbología y su función económica; los textos de los cantos y su relación con la música; los tipos de música tal y como son definidos por los autóctonos; el músico -su rol, estatus o aprendizaje musical; usos y funciones de la música y, finalmente, la música como actividad musical creadora.

Si bien la etnomusicología siempre acababa adoptando, de forma tardía, los patrones de la antropología, ambas disciplinas buscaban una independencia que empobrecía sus discursos. No será hasta pasada la Segunda Guerra Mundial que diversos académicos verán la

necesidad de establecer enfoques holísticos, tanto en el estudio de la cultura como en el de la música.

A pesar del importante paso que supuso la obra de Merriam en la integración de los discursos antropológico y etnomusicológico, esta última disciplina ha continuado resistiéndose - tal vez por la especificidad de su objeto- a una visión general del hecho musical en su relación con la cultura y la sociedad. No obstante, el referente teórico que encuentra la etnomusicología en la antropología no ha desaparecido.

Esta problemática ha continuado tras la llegada de la globalización y de la sociedad de la información. De la misma forma que en épocas pasadas, la antropología ha sabido leer la realidad antes que la etnomusicología. Con la desterritorialización de la cultura, la etnomusicología del siglo XXI se enfrenta a un mundo más complejo, por lo que esta necesita de nuevas herramientas para comprenderlo.

El desarrollo de nuevas identidades culturales y musicales más complejas, animado por un mestizaje musical cada vez más dinámico, hace que la labor del etnomusicólogo hoy en día pase, no solo por tener en cuenta a la antropología, sino por mirar además a otras ramas del conocimiento como la sociología, la psicología, lingüística o la política, entre otras.

6.2. Usos y funciones

Uno de los desafíos más relevantes en el campo de la etnomusicología es comprender los usos y funciones de la música. En este estudio del comportamiento humano, no solo nos enfocamos en describir los aspectos de la música, sino también en entender sus significados. Si bien los aspectos descriptivos son importantes por sí mismos, su mayor contribución radica en su aplicación a problemas más amplios para lograr una comprensión completa del fenómeno que estamos analizando. Nos interesa saber no solo qué es la música, sino, sobre todo, qué función cumple para las personas y cómo opera en la práctica.

El título de este capítulo sugiere que hay una diferencia de significado entre los "usos" y las "funciones" de la música, y que esta diferencia es importante. En el pasado, los etnomusicólogos no siempre se preocuparon por hacer esta distinción, y de hecho, el problema aún persiste en cierta medida en el campo de la antropología, donde el concepto de función ha tenido un papel histórico y teórico significativo. Para comprender el significado de estos dos conceptos, es importante destacar que ambos son complementarios y se utilizan porque provienen de la propia sociedad. Si bien el observador externo realiza juicios a través de la evaluación analítica, su marco de referencia no es él mismo, sino el fenómeno que está estudiando en su contexto específico.

Cuando se analizan los usos de la música, el investigador busca aumentar su conocimiento de manera directa, mientras que, al examinar las funciones, busca aumentar ese conocimiento de manera indirecta a través de una comprensión más profunda del significado del fenómeno estudiado. En una sociedad determinada, la música puede ser utilizada de cierta manera, y esto se puede expresar directamente como parte de la evaluación popular. Sin embargo, la función puede ser algo completamente diferente, ya que surge de una evaluación analítica derivada de las evaluaciones populares. Por ejemplo, el investigador puede comprender los valores de una cultura al analizar las letras de sus canciones, pero esta comprensión proviene tanto de puntos de vista populares como analíticos. Por lo tanto, su conclusión no es solo que ha encontrado ciertos valores en las letras, sino también que estas letras cumplen funciones específicas dentro de la sociedad al expresar esos valores. Es posible que la función en particular no se exprese o incluso se comprenda desde el punto de vista de las evaluaciones populares, que hemos agrupado aquí bajo el término "conceptos". Por lo tanto, el sentido en el que usamos estos términos se refiere a la comprensión de lo que la música hace para los seres humanos, tal como puede describirlo un observador externo que busca ampliar su comprensión de los fenómenos que observa.

En el capítulo 11 de la obra antropología de la Música, Alan P. Merriam, realiza una exhaustiva exploración de los diversos propósitos y roles que la música desempeña en la existencia humana, evidenciando su carácter fundamental. Mediante un minucioso análisis, se pone de manifiesto cómo la música se convierte en una compañera constante y enriquecedora en todos los ámbitos de la sociedad. Se destaca su importancia como medio de expresión, herramienta de comunicación, fuente de entretenimiento y vehículo para establecer conexiones emocionales significativas. Este enfoque holístico nos brinda una comprensión más profunda sobre la relevancia y el impacto trascendental que la música tiene en nuestra vida cotidiana.

En ese punto, podemos identificar y definir que el silbador de agua en una necesidad de transportar líquidos, protegerlos de la contaminación y asegurar su frescura ha impulsado avances tecnológicos que han transformado el simple contenedor en una botella funcional con pico, ofreciendo una solución efectiva para satisfacer estas demandas en un contexto cultural propio definiendo así el uso de la botella de agua y cuando le dieron un uso en el arte de la música en contextos ceremoniales. Así considerar que cumple dos funciones esenciales: la primera es su capacidad de representación simbólica, donde su sonido evoca significados profundos y trascendentales. La segunda función radica en su capacidad para fortalecer instituciones sociales y ritos religiosos, ya que su presencia y participación en estas prácticas culturales contribuyen a su consolidación y reafirmación.

Discusión

Según el trabajo de Ayala, Polanco y Espinoza (2015) indican que, “la botella, en su acepción más trivial surge como respuesta a esta necesidad, para dar paso luego a un elemento más complejo, no sólo morfológica, sino simbólicamente. Nos referimos específicamente a la botella silbato. Sobre ella observamos algunos referentes en la Reserva Arqueológica del Centro Cultural Simón Bolívar en Guayaquil que tomamos como corpus de la investigación.”

Esta referencia nos da a entender que el sistema complejo tanto organológico como simbólico de un instrumento musical va a ir haciéndose cada vez más complejo de acuerdo a las características socioculturales que lo rodean, Entonces es válido pensar de que el estudio social, histórico y sobre todo cultural va a determinar algunas características preponderantes en este caso en el silbador de Agua de la cultura Chimú el cual es nuestro objeto de estudio y se pretende hacer una descripción amplia y detallada de este.

Es evidente que el sistema organológico y simbólico de un instrumento musical se ve influenciado por las complejas características socioculturales que lo rodean como lo hemos detallando a lo largo del trabajo de investigación. Por lo tanto, resulta legítimo afirmar que el estudio organológico, significación histórica y, sobre todo, entender que desempeñó un papel fundamental en la determinación de las características predominantes del silbador de Agua de la cultura Chimú.

Para; Idrovo (1987) explicó que, “la pieza que incluimos en este catálogo puede definirse como una botella silbato, si nos acogemos a su carácter de instrumento musical, de otra forma podemos llamarla simplemente vasos comunicantes. Su funcionamiento como botella silbato, se realiza mediante la insuflación directa del aire por el pico, de labios ligeramente revertidos.” De acuerdo el estudio detallado realizado podemos deducir y afirmar que La naturaleza descriptiva del silbador de agua se revela a través de su capacidad para

generar sonido mediante la introducción de aire y el movimiento deliberado o, en ocasiones, involuntario del agua contenida en esta pieza cerámica. Este mecanismo único y peculiar permite al instrumento producir una amplia gama de tonos y matices, creando así una experiencia sonora única y cautivadora. Estamos de acuerdo con el autor en que el ceramio, a lo largo del tiempo, ha adquirido habilidades sonoras que lo han convertido en un instrumento musical en sí mismo, trascendiendo su función original de ser utilizado únicamente como recipiente para transportar y almacenar agua en la vida cotidiana. Esta evolución ha permitido que el ceramio sea utilizado de manera creativa y expresiva en la ejecución instrumental, agregando así una dimensión artística y musical a su utilidad práctica.

Concordando con Golte (2009) podemos deducir y ampliar que la exploración de los silbadores de agua nos brinda una comprensión más profunda de la compleja relación que establecen estos instrumentos cerámicos entre el mundo terrenal y el mundo espiritual. La capacidad del silbador para producir sonidos únicos e inusuales a través de la manipulación del agua y del aire, sugiere una conexión simbólica con los elementos naturales y con la fuerza vital que anima toda la existencia. En este sentido, el silbador de agua se convierte en un medio para establecer un puente metafórico entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, permitiéndonos explorar los misterios y las maravillas del universo en toda su complejidad. En el contexto de los silbadores de forma aviar, particularmente aquellos que representan a papagayos, se puede apreciar una conexión simbólica con un mundo asociado a la humedad. Estas representaciones, en ocasiones, incluyen deformidades físicas como la falta de extremidades o la ceguera, lo cual refuerza la asociación con una divinidad femenina relacionada con el ámbito subterráneo. La expresión facial del silbador, con los labios encogidos como si estuviera silbando, sugiere la acción misma del silbido y añade una capa adicional de significado simbólico a la representación.

Finalmente considerando a Bolaños (2007) afirma, que “los Chimú continúan la vieja tradición de las botellas silbadoras sin cámara reverberante, al estilo Guañape”; sin embargo, es muy importante subrayar que el modelo de cámara reverberante, característico de la cultura Mochica, ha sido una constante en sus obras cerámicas a lo largo del tiempo y hemos ido evidenciando con la réplica que fue objeto de estudio. Sin embargo, es lamentable observar que su presencia se ha ido reduciendo con el paso del tiempo, el cual ha ganado protagonismo en la producción artística de esta cultura. Este cambio en la preferencia estilística puede reflejar transformaciones culturales y sociales que han impactado en las prácticas artísticas y en la valoración de ciertos modelos estéticos.

Conclusión

Primera. - Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) presenta una estructura de dos cuerpos globulares, unidos por un tubo conector más asa puente. En el extremo proximal, se encuentra un conducto que permite la insuflación de aire y la introducción de líquido en el interior de la vasija. En el extremo distal, ubicado al interior de una escultura en forma de cabeza de ave, se encuentra el silbato propiamente dicho, que actúa como cámara de resonancia para producir los sonidos característicos. Esta compleja estructura revela la habilidad técnica y creativa de los artesanos que producían estos instrumentos cerámicos, así como su profundo conocimiento del comportamiento acústico del agua y del aire.

Segunda. - El silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) solo adquirirá valor e importancia para los nuevos músicos que lo utilicen como instrumento musical, ya que originalmente carecía de simbolismo y significado. Su relevancia será determinada por la interpretación y el contexto actual en el que se utilice.

Tercera. - Se identificó que el silbador de agua en la necesidad de transporte y almacenamiento de líquidos ha tenido usos domésticos en un contexto social, así como un uso musical en contextos ceremoniales y religiosos, como parte de rituales y prácticas culturales propias de la cultura Chimú. Y cumple dos funciones esenciales: la primera es su capacidad de representación simbólica, donde su sonido evoca significados profundos y trascendentales. La segunda función radica en su capacidad para fortalecer instituciones sociales y ritos religiosos, ya que su presencia y participación en estas prácticas culturales contribuyen a su consolidación y reafirmación.

Recomendaciones

Primera. – Realizar estudios de carácter organológico de los instrumentos presentes en el dominio geográfico peruano, especialmente en relación a las culturas ancestrales, es de suma importancia para comprender y valorar la riqueza musical y cultural de nuestro país. Este análisis permitiría examinar la diversidad de instrumentos utilizados, sus características acústicas, técnicas de construcción, materiales empleados y su función dentro del contexto cultural en el que se desarrollaron. Asimismo, facilitaría el reconocimiento y preservación de estos instrumentos como parte fundamental de nuestro patrimonio cultural inmaterial.

Segunda. – El desarrollo de estudios pertinentes relacionados con el estudio histórico de la significancia de los instrumentos musicales de carácter prehispánico resulta fundamental para comprender y apreciar plenamente la riqueza cultural y musical de las civilizaciones antiguas. Estas investigaciones nos permiten analizar en detalle los contextos sociales, religiosos y rituales en los que se utilizaban estos instrumentos, así como su evolución a lo largo del tiempo y su influencia en la música contemporánea. Además, el estudio histórico nos ayuda a reconstruir y valorar la maestría técnica y artística de los antiguos artesanos que crearon estos instrumentos, así como su relación con otros aspectos de la vida cotidiana y las expresiones culturales de las sociedades prehispánicas. El conocimiento adquirido a través de estos estudios contribuye a preservar y difundir el patrimonio musical prehispánico, promoviendo así una mayor apreciación de nuestra identidad cultural.

Tercera. - Profundizar en el estudio de los usos y funciones que cumplieron instrumentos musicales similares al silbador de agua de la cultura Chimú a través de réplicas nos brindaría una visión más completa de cómo estos objetos fueron utilizados en su contexto cultural original. Esto nos permitiría comprender mejor su papel en ceremonias rituales, expresiones artísticas y prácticas sociales. Además, el análisis detallado de las características

acústicas y técnicas de reproducción de estas réplicas nos ayudaría a reconstruir y apreciar la sonoridad y el significado simbólico que estos instrumentos tenían para la cultura Chimú. Así, seríamos capaces de preservar y difundir este conocimiento ancestral, enriqueciendo nuestra comprensión de la música y la cultura prehispánica

Referencias

- Alegre, J., Busto, J. A., Federico Kauffman Doig, L. M., & Vásquez, C. (2004). *Atlas Regional del Perú/Tomo 19: Ayacucho*. Lima: Peisa S.A.C.
- Alegre, J., Doig, F. K., Vásquez, C., & Montero, M. Y. (2004). *Atlas Regional del Perú/Tomo 22: Áncash*. Lima: Ediciones Peisa S.A.C.
- Alva, W., Busto, J. A., Gastelo, D., Doig, F. K., & Vásquez, C. (2004), Lima. *Atlas regional del Perú/Tomo 10: La Libertad*. 2004: Peisa S.A.C.
- Arce, J. P. (2004). *Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes*. Santiago, Chile.
- Ayala, M., Polanco, M., & Espinoza, T. (s.f.). Obtenido de http://akacdn.uce.edu.ec/ares/w/uce_noticias/Noticias/PDFs/Botella%20silbato.pdf
- Adje. A. (s.f.). *Consideraciones teórico – metodológicas de la arqueomusicología*. Obtenido de https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/22252/03_04-cap_02.pdf?sequence=5&isAllowed=y,%20 s.f.
- Ayala, M., Polanco, M., & Espinoza, T. (2015). *Forma, estructura y función de la botella silbato (Ponencia)*. Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Bolaños, C. (2007). *Origen de la música en los andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Chalkho, Rosa Judith (2014) *Diseño Sonoro y Producción de Sentido: La Significación de los Sonidos en los Lenguajes Audiovisuales*. Cuaderno 50, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2014). pp 127-252 ISSN 1668-5229

- Chávez, D. M. (2020). *Comunicación personal*.
- Chávez, Z., & Pineda, I. F. (2004). Atlas Regional del Perú/Tomo 7: Puno. Lima: Ediciones Peisa S.A.C. Cultura, M. d. *Instrumentos musicales del Perú*. Lima.
- Crespo Toral, Hernán. (1966) *Nacimiento y evolución de la botella silbato*, Ed. Universitaria, Quito.
- D'harcourt, R. y M. (1990). *La Música de los Incas y sus Supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- Escuela de Postgrado Universidad César Vallejo. (s.f.). Maestría en Administración de la educación - *Diseño y desarrollo del trabajo de investigación*.
- Farfan, P. (1988). *Musica Inkaika sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Cosituc.
- Gastelo, D., Llosa, E., & Degregori, L. N. (2004). Atlas Regional del Perú/Tomo 1: Cuzco. Lima: Peisa S.A.C.
- Hernandez Sampieri, Roberto. Fernández Collado, Carlos. Baptista Lucio, Maria del Pilar. (2010). *Metodología de la investigación*. Mexico: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Idrovo, J. (1987). *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Museo del Banco Central del Ecuador.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez de Arce, J. (2004). *Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes*. Santiago: Boletín Nro. 9 del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Perú, Ministerio de Cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: (Colección Arturo Jimenez Borja).

Shady Solis, R. (s.f.). *La ciudad de Caral - Supe: 5000 años de Identidad Cultural en el Perú*. Lima.

Enlaces de Internet

Casa del Almirante. (12 de marzo del 2023). Museo Inka UNSAAC - Cusco. Obtenido de

<http://museoinka.unsaac.edu.pe/historia/palacio.php>

Definición de guía de observación. (junio del 2023). *Definición de guía de observación*

obtenido de <https://definicion.de/guia-de-observacion/#ixzz4J7cfecXg>

Escamilla, M. D. (junio del 2023).

https://www.uaeh.edu.mx/docencia/VI_Presentaciones/licenciatura_en_mercadotecnia/fundamentos_de_metodologia_investigacion/PRES38.pdf.

Escamilla, M. D. (mayo del 2023).

https://www.uaeh.edu.mx/docencia/VI_Presentaciones/licenciatura_en_mercadotecnia/fundamentos_de_metodologia_investigacion/PRES38.pdf.

<http://cosituc.gob.pe/museo-de-sitio-qorikancha/> . (junio del 2023).

<http://museoinka.unsaac.edu.pe/> . (julio del 2023).

<http://www.icergua.org/latam/pdf/ed5/ed5-03.pdf> . (junio del 2023).

<https://lainvestigacion.com/exploratoria/> . (agosto del 2023).

<https://mapcusco.pe/coleccion/>. (setiembre del 2023).

https://www.boletomachupicchu.com/museo-machu-picchu-casa-concha/#como_exhibicion_permanente_museo_casa_concha. (junio del 2023).

<https://www.culturacusco.gob.pe/museo-de-casa-garcilaso/>. (junio del 2023).

Leon, A. (s.f.). Lifeder.com. Obtenido de <https://www.lifeder.com/ceramica-chimu/>

¿Qué es la investigación exploratoria? (s.f.). *Questionpro*. Obtenido de

<https://www.questionpro.com/blog/es/investigacion-exploratoria/>

Smith, J. (2019) *Music Through the Ages: Trends in Musical Engagement and Preferences From Adolescence Through Middle Adulthood*

[https://www.researchgate.net/publication/253337104 Music Through the Ages Trends in Musical Engagement and Preferences From Adolescence Through Middle Adulthood](https://www.researchgate.net/publication/253337104_Music_Through_the_Ages_Trends_in_Musical_Engagement_and_Preferences_From_Adolescence_Through_Middle_Adulthood)

Sotomayor, J. R. (2001). *El Perú en los tiempos antiguos Historia Preinka e Inka*. Lima:

Quebecor World Perú S.A. (agosto del 2023). Obtenido de

<http://mnaahp.cultura.pe/destacado/flauta-recta-inca>

<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/obra-del-dia-botella-silbato/>

Anexos

Matriz De Consistencia

Problema	Objetivos	Categoría	método
Título: ESTUDIO ORGANOLÓGICO DEL SILBADOR DE AGUA DE LA CULTURA CHIMÚ (RÉPLICA) DEL MUSEO INKA DE LA CIUDAD DEL CUSCO			
General	General		Tipo de investigación
¿Cuál es el estudio organológico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?	Determinar el estudio organológico básico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco	Silbador de agua de la cultura Chimú (réplica)	Enfoque cualitativo Nivel descriptivo Tipo básico
			Diseño de investigación
			No experimental Transversal Alcance exploratorio - descriptivo
Específico	Específico	DIMENSIONES	
¿Cuál es el significado histórico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?	Definir el significado histórico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco	Organología instrumental Semiología Usos y funciones de la música	Categoría
			Conocimiento teórico básico (organológico) del silbador de agua de la cultura Chimú del Museo Inka de la ciudad del Cusco
¿Cuáles son los usos y funciones del estudio organológico del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco?	Identificar los usos y funciones del silbador de agua de la cultura Chimú (réplica) del Museo Inka de la ciudad del Cusco		Instrumentos
			Observación: Ficha de observación Entrevista

Guía de Observación

- 1) Descripción de la morfología de la vasija silbadora
- 2) Clasificación aproximada de la vasija silbadora en un sistema de instrumentos musicales
- 3) Análisis organológico
- 4) Características morfológicas de la vasija silbadora
 - a) Características generales de la vasija silbadora
 - b) Características específicas de la vasija silbadora
- 5) Decoración del instrumento
- 6) Exploración de las cualidades sonoras:
 - a. Timbre
 - b. Altura
 - c. Duración
 - d. Posibilidades acústicas-sonoras
 - e. Exploración de sonidos.
- 7) Uso del instrumento en la producción de una obra musical
- 8) Materiales usados en la fabricación del ceramio.
- 9) Instrumentos y accesorios utilizados en la fabricación del ceramio
- 10) Proceso de fabricación del ceramio

ENTREVISTA

ENTREVISTADO:

EDAD:

LUGAR:

FECHA:

- 1) ¿Cómo aprendió el arte de la alfarería?
- 2) ¿Qué tipo de objetos fabricaba Ud. cuando en sus inicios?
- 3) ¿Qué tipos de instrumentos musicales “construye” ahora?
- 4) ¿Cuáles son los pasos previos a la fabricación de una vasija silbadora?
- 5) ¿Cuáles son los materiales usados en la fabricación de la vasija silbadora?
- 6) ¿Cuáles son los instrumentos, herramientas y accesorios utilizados en la fabricación del ceramio?
- 7) ¿Cuál es el proceso de fabricación del ceramio?
- 8) ¿Cuál es la temperatura óptima para tener un ceramio en sonoridad optima?
- 9) ¿Cuáles son las partes de la vasija silbadora?
- 10) ¿Cómo se realiza la decoración de la vasija silbadora del presente estudio?
- 11) ¿La escultura de que ave, se aprecia, en esta vasija silbadora?
- 12) ¿Qué elementos de la música aplica a la “construcción” de la vasija silbadora?

ENTREVISTA

ENTREVISTADO: JOSÉ VITANCIO UMERES (MAESTRO CERAMISTA)

EDAD: 45 AÑOS

LUGAR: MUSEO INKA

FECHA: 14 – 07 – 23

1) ¿Cómo aprendió el arte de la alfarería?

En mi caso como en muchos cusqueños y muchos peruanos corre en la sangre arte, música; entonces de ahí es donde parte ¿No? Todavía desde pequeño cuando tenía recuerdo unos 7 o 9 años, fabricaba conjunto de objetos, en lo que es la cerámica.

2) ¿Qué tipo de objetos fabricaba Ud. cuando era niño?

Mas se veía los animales ¿No? Como ahí se veía de la naturaleza y siempre se conocen dos: el toro, el caballo.

3) ¿Qué tipos de instrumentos musicales “construye” ahora?

Bueno ahora para la exposición estamos fabricando instrumentos musicales clasificados en 4 áreas:

- a. Hidráulicas sonoras.
- b. Los aerófonos.
- c. Los idiófonos.
- d. Los membranófonos.

4) ¿Cuáles son los pasos previos a la fabricación de una vasija silbadora?

Construir vasijas silbadoras es un esfuerzo, un doble esfuerzo, a pesar de que estoy bastante tiempo en el Museo Inka, nos ha costado bastante trabajo. Primero: hacer trámites ante la UNSAAC para conseguir los permisos y acceder a las piezas originales

del museo. Segundo: investigación – identificación del objeto sonoro. Tercero: para replicarlo hay que tener el objeto sonoro en la mano para explorar su sonoridad, su morfología, su textura, peso, a que cultura pertenece y su cronología

5) ¿Cuáles son los materiales usados en la fabricación de la vasija silbadora?

Para fabricar la vasija silbadora yo mantengo la tecnología ancestral en la cual se utiliza la arcilla que se manifiesta en objetos de distinta forma: antropomorfo, zoomorfo, ornitomorfo.

6) ¿Cuáles son los instrumentos, herramientas y accesorios utilizados en la fabricación del ceramio?

Para la fabricación se utiliza un conjunto de instrumentos, la mayoría son naturales como por ej. espinas. Hay pinceles especiales para decorar – ornamentar; pero antes hay que utilizar moldes y al último hay que hacer las pruebas hidráulicas.

7) ¿Cuál es el proceso de fabricación del ceramio?

El proceso de la fabricación del objeto, de material cerámica, es el siguiente: se hace un diseño de matriz – en base a las piezas originales se saca un molde. Después del molde un prensado al vacío. Después hay que armar todo un conjunto de armazón que tiene tanto interna como externa, su cavidad para luego ornamentarlo y finalmente darle el pulido y acabado. De este modo se logra obtener réplicas con un 90% de aproximación a los originales.

8) ¿Cuál es la temperatura óptima para tener un ceramio en sonoridad optima?

Según los estudios que se han hecho, la temperatura adecuada es de 1020 °C hasta 1150 °C. Si pasas a 1300 °C ya comienza la deformación.

9) ¿Cuáles son las partes de la vasija silbadora?

Normalmente en las vasijas silbadoras se ven dos cuerpos: primer y segundo cuerpo; asa puente y su cámara reverberante.

10) ¿Cómo se realiza la decoración de la vasija silbadora del presente estudio?

En este caso es una vasija silbadora monocroma. Normalmente si vamos a realizar la técnica ancestral primero se hace la cocción, en seguida hay que hacer ahumado a base de yerbas secas.

11) ¿La escultura de que ave, se aprecia, en esta vasija silbadora?

En esta vasija silbadora ornitomorfa – monocroma, según algunos estudiosos, podría ser la escultura de un águila Chimú.

12) ¿Qué elementos de la música aplica a la “construcción” de la vasija silbadora?

Bueno refiriéndose a la altura, timbre lo que es ese sistema nosotros en este momento estamos utilizando técnica ancestral; en lo ancestral todavía no hay ese sistema como tal, que en estudios académicos se ve en los institutos o universidades. Los sonidos son más imitando a la naturaleza. Puedes tener en la mayoría de las vasijas una nota o dos notas, estamos hablando de vasijas silbadoras monofónica – bifónica; hasta tres notas ya sea

bemoles o sostenidos puedes encontrar; utilizando el diapasón, en ese aparatito, vamos registrando las notitas que emite cada pieza.