



# P E R U

MUSIC OF THE INDIGENOUS COMMUNITIES OF CUZCO  
MUSIQUES DES COMMUNAUTÉS INDIGÈNES DU CUZCO

# PÉROU



MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE  
MUSIC & MUSICIANS *of the* WORLD



# PERU / PÉROU

## Music of the Indigenous Communities of Cuzco Musiques des Communautés indigènes du Cuzco

1 **Papa Hallmay** 1'52

2 **Papa Asllay** 2'21

3 **Papa Ch'utay** 2'22

Agrarian dances to mark the earthing up of potato seedlings (trio: lawata and two redoblantes drums). Performed by a group of five quechua peasants from the Cuper community led by Angelino Quispe Sallo, Chincher district in Cuzco Department. Danses agraires du buttage des plants de pomme de terre (trio de lawata, et deux tambours redoblantes). Exécutants : groupe de cinq paysans quechuas de la communauté Cuper placés sous l'autorité d'Angelino Quispe Sallo, district de Chincher du Département du Cuzco.

4 **Tinkuy Carnival / Carnaval de tinkuy 1** 5'01

Carnival dance (pinkullu flute and caja drum). Performers: Fidel Wisa Hach'u, pinkullu flute and his son Carlos Wisa, caja drum. Danse du Carnaval (flûte pinkullu, et tambour caja). Interprètes : Fidel Wisa Hach'u, flûtes pinkullu et son fils Carlos Wisa, tambour caja.

5 **Puka chaki wallata** 1'36

Carnival dance theme, version sung in the quechua language (song and caja drum). Performers: Fidel Wisa Hach'u, pinkullu voice and his son Carlos Wisa, caja drum.

Thème de danse du Carnaval, version chantée en langue quechua (chant, et tambour caja). Interprètes : Fidel Wisa Hach'u, chant pinkullu et son fils Carlos Wisa, tambour caja.

6 **Puka chaki wallata** 4'02

Carnival dance theme, instrumental version (pinkullu flute and caja drum). Performers: Fidel Wisa Hach'u, pinkullu flutes and his son Carlos Wisa, caja drum.

Thème de danse du Carnaval, version instrumentale (flûte pinkullu, et tambour caja). Interprètes : Fidel Wisa Hach'u, flûtes pinkullu et son fils Carlos Wisa, tambour caja.

7 **Añu ñiwi de lawata** 3'39

(Año nuevo de lawata). (Lawata New Year). New Year theme formerly played on the lawata (pinkullu flute and caja drum). Performers: Fidel Wisa Hach'u, pinkullu flute and his son Carlos Wisa, caja drum. Choqopiya community.

Thème du Nouvel An, anciennement joué sur la lawata (flûte pinkullu, et tambour caja). Interprètes : Fidel Wisa Hach'u, flûtes pinkullu et son fils Carlos Wisa, tambour caja. Communauté Choqopiya.

8 **Tinkuy Carnival / Carnaval de tinkuy 2** 3'06

9 **Tinkuy Carnival / Carnaval de tinkuy 3** 4'23

(Lawata flute and caja drum). Performers: Fidel Wisa Hach'u, lawata flute and his son Carlos Wisa, caja drum. Choqopiya community.

(Flûte lawata, et tambour caja). Interprètes : Fidel Wisa Hach'u, flûte lawata) et son fils Carlos Wisa, tambour caja. Communauté Choqopiya.

10 **Kacharpary Diana** 5'38

Kacharpary and Diana. Carnival farewell theme (despedida), comprising a "Carnival" dance followed by a "Diana" theme (pinkullu flute and caja drum). Choqopiya community.

Thème d'adieu (despedida) du Carnaval, comprenant une danse "Carnaval" suivie d'un thème de "Diana" (flûte pinkullu, et tambour caja). Communauté Choqopiya.

11 **Languilayo qochachapí** 3'07

Huayno dance of Canas. Performers: Sonia Mamani (9 years old, song in quechua and Spanish) and her father Victor Mamani Puchó, bandurria. Q'ellabamba community.

Danse huayno de Canas. Interprètes : Sonia Mamani (9 ans, chant en quechua et en espagnol), et son père Victor Mamani Puchó, bandurria. Communauté Q'ellabamba.

12 **Cruzata punchitu** 2'55

13 **Linda gaviotita** 3'12

Huayno dances. Performer: Severino Pineda Aragón, song in quechua and Spanish and charango "chillador". Q'ellabamba community.

Danses huayno. Interprète : Severino Pineda Aragón, chant quechua et espagnol, et charango "chillador". Communauté Q'ellabamba.

14 **Q'ellabamba campanity** 3'25

Huayno dance. Performers: Galoperas of Canas Group, consisting of four men from the Q'ellabamba community. Instruments: guitar, chillador, mandolin, banduria.

Danse huayno. Interprètes : Groupe Galoperas de Canas, constitué de quatre hommes de la communauté de Q'ellabamba. Instruments : guitare, chillador, mandoline, banduria.

15 **Danza Q'anchi de Canas** 2'46

Danza Q'anchi of Canas. Performers: Severino Pineda Aragón, quena ; Victor Mamani Puchó, tambor, Victor Callo Roque, bombo. Q'ellabamba community.

Interprètes : Severino Pineda Aragón, quena ; Victor Mamani Puchó, tambor ; Victor Callo Roque, bombo. Communauté Q'ellabamba

16 **Punch'ay qhashwa** 2'24

Traditional qhashwa dance. Performers: Severino Pineda Aragón, charango "chillador". Q'ellabamba community.

Danse traditionnelle qhashwa. Interprètes : Severino Pineda Aragón, charango "chillador". Communauté Q'ellabamba.

17 **Tupay chita kasarachi** 4'24

Dance of the Canas Ch'ukus to celebrate the branding of the flocks of camelidae (llamas, alpacas etc.) and ovine animals (señalada or señalakuy). Performers: Felipa Portugal Huella, song in quechua and dance; Victor Mamani Puchó, pinkuyllu flute and dance ; Victor Callo Roque, dance. Q'ellabamba community.

Danse des Ch'ukus de Canas pour le marquage des troupeaux de camélidés (llamas, alpacas, etc.) et des ovins (señalada ou señalakuy). Interprètes : Felipa Portugal Huella, chant quechua et danse ; Victor Mamani Puchó, flûte pinkuyllu et danse ; Victor Callo Roque, danse. Communauté Q'ellabamba.

**[18] Toqroyoq plazapi** 2'41

Dance of the Canas Ch'uku to celebrate the branding of the herd of camelidae and ovine animals (señalada or señalakuy). Performers: Felipa Portugal Huella, song in quechua and Victor Callo Roque, pinkuyllu flute and dance. Q'ellabamba community. The title refers to the locality of Tocroyoc situated in the neighbouring province of Espinar.  
 Danse des Ch'uku de Canas pour le marquage du troupeau des auquénidés et des ovins (señalada ou señalakuy). Interprètes : Felipa Portugal Huella, chant en quechua et Victor Callo Roque, flûte pinkuyllu et danse. Communauté Q'ellabamba. Le titre fait référence à la localité de Tocroyoc située dans la province voisine d'Espinar.

**[19] Tuytunki, tuytunki** 3'26

Dance of the Canas Ch'ukus at Carnival time. Performers: Felipa Portugal Huella, song in quechua and Victor Mamani Puchó, pinkuyllu flute and dance. Q'ellabamba community. The song tells of the tragic death by drowning in the lagoon of Langui of a young man and girl during the traditional love encounters of the Carnival and the despair of their parents who are searching for them.  
 Danse des Ch'uku de Canas pour le Carnaval. Interprètes : Felipa Portugal Huella, chant en quechua et Victor Mamani Puchó, flûte pinkuyllu et danse. Communauté Q'ellabamba. Le chant raconte la mort tragique par noyade dans la lagune de Langui d'un jeune homme et d'une jeune fille célibataire, lors des traditionnelles rencontres amoureuses du Carnaval, et le désespoir de leurs parents qui les recherchent.

**[20] Descanso q'asay** 2'23

Ritual combat dance between the communities of Chiarao. Performer: Severino Pineda Aragón, song in quechua and pinkuyllu flute. Q'ellabamba community.  
 Danse du combat rituel entre communautés ou Chiarao. Interprète : Severino Pineda Aragón, chant en quechua et flûte pinkuyllu. Communauté Q'ellabamba.

**[21] Kasarakuy mallkiyuq** 2'00

Dance of the Canas Ch'ukus at the marriages celebrated during the festivities to mark the branding of the camelidae and ovine animals (señalada or señalakuy). Performers: Severino Pineda Aragón, pinkuyllu flute and Felipa Portugal Huella, song in quechua. Q'ellabamba community.  
 Danse des Ch'uku de Canas pour les mariages célébrés lors des fêtes du marquage des camélidés et des ovins (señalada ou señalakuy). Interprètes : Severino Pineda Aragón, flûte pinkuyllu et Felipa Portugal Huella, chant en quechua. Communauté Q'ellabamba.

**[22] Chita mamalla** 1'53

Dance of the Canas Ch'ukus on the occasion of the branding of the flock of camelidae and ovine animals (señalada or señalakuy). Performers: Severino Pineda Aragón, pinkuyllu flute and his 14 year old son who sings in quechua.  
 Q'ellabamba community.  
 Danse des Ch'uku de Canas pour le marquage du troupeau des camélidés et des ovins (señalada ou señalakuy). Interprètes : Severino Pineda Aragón, flûte pinkuyllu et son jeune fils de 14 ans chantant en quechua. Communauté Q'ellabamba.

**[23] Tupay sabaru juygo** 2'34

Tupay sabaru juygo. P'unchay qashwa dance. Performer: Severino Pineda Aragón, song in quechua and pinkuyllu flute. Q'ellabamba community.  
 Danse P'unchay qashwa. Interprète : Severino Pineda Aragón, chant en quechua et flûte pinkuyllu. Communauté Q'ellabamba.

Translation / Traduit par : J. Hargreaves - Revised by / Révisé par le C.I.M.T.  
 Editing and mastering: Silvio Soave at S.O.S. studio, Liège (Belgium)  
 Montage et rémasterisation : Silvio Soave au studio S.O.S., Liège (Belgique)

**PERU - MUSIC OF THE INDIGENOUS COMMUNITIES OF CUZCO**

Willka sumaq qhari wawaypaq, tukuy sonqoymanta  
*(To my fine little boy Willka, from the bottom of my heart)*

Raphaël Parejo

**I. Landscapes and people**

The Department of Cuzco is part of a vast regional geographical entity known by geographers as the Southeast Andes. This region comprises three Andean administrative departments: Apurímac, Cuzco and Madre de Dios, with Cuzco occupying the central position. The department of Cuzco is divided into 13 provinces; these in turn are subdivided into 105 districts. It has a rich diversity of topographical features and climates because its land lies on the three main ecological levels: the *puna* and the *puna brava* above 3,900 metres, characterized in climatic terms by the 6° isotherm, ecologically by the high altitude steppe with *ich'u* (herbaceous plants) and no trees, and morphologically by the almost flat uplands enclosed in the Sierra. Next, the Qeshwa (or Quechua) at altitudes ranging from 2,500 to 3,800 metres (depending on the particular zone), in which both warm and cold areas are encountered at different altitudes. This zone generally comprises high and medium altitude valleys with a temperate climate (it was in one of the zones of this level that the Incas built their capital Cuzco). Finally, we come to the Amazonian lowlands, the *yungas*, mostly lying in the northern part of La Convención and Paucartambo provinces.

**From chieftainships to campesinas communities:  
 ethno-historical and historical data**

The primitive chieftainships of Southern Peru functioned with a system of vertical organization of space, which enabled their respective products to be exchanged between the different ecological levels: cattle rearing on the uplands of the *puna*, agriculture and handicrafts in the high and medium altitude valleys of the quechua level and tropi-

cal products in the *yungas*. From the last third of the 16th century, the Spanish substituted their own system of *repartimientos*, which often coincided with the territory of the former chieftainships; these were followed by the system of *reducciones* or forced regroupings of Amerindians in hamlets or villages based on the existing *sayas* or *parcialidades*. Known first in colonial days as *pueblos de indios* (Indian villages) or *comunes de indios* (Indian communes), these communities were later referred to as *comunidades indigenas* (indigenous communities) from the colonial period until 1950-1960 when a number of agrarian reforms were adopted. Since then they have been most commonly designated as *comunidades campesinas* (peasant communities). The old term of *ayllu* which designates the primitive indigenous parentage groupings is still currently used in the department of Cuzco, but does not necessarily cover the same reality as it used to. Today the community can be defined as a set of domestic units and families which are directly or indirectly allied; they have a real or mythical common ancestry and practice a system of community endogamy. They are associated with a collective territory which is itself organized around a centre that is at the same time political and ritual. However, this is not necessarily identical to a village entity. Similarly, the community may consist for the most part of families living in a dispersed habitat over a vast territory (primitive model), e.g. the Choqopiyá community (in Paucartambo province). But more often than not, the grouping is made up of families dispersed over a wide area but with a central hamlet (as in the case of the community of Q'ellabamba in Canas province) or a number of hamlets grouped around a central nucleus.

**Music and rituals of Andean agricultural  
 and pastoral life**

Today, the peasants of Cuzco still retain a good many cultural features of their Amerindian ancestors in terms

of both their social organization and their way of life, religion, and music. Pre-Columbian dances and music consisted essentially of totemic dancing associated with the ancestor cult and the principle of fertility of the land, animals in the herd or human beings. Today the main forms of music and dance still relate to agriculture and cattle farming and to the resulting division of time: the cycle of growth and flowering of cultivated plants and the fertility cycle of animals in the herd. The high points of agriculture are sowing (*tarpuy*) and harvesting (previously known as *aymuray*, and nowadays called *pallay*, *kuhichu*, *alay* or *tipiy*, depending on the particular locality). Other moments in the agrarian cycle are also very important, such as the period when work is done to clean out the irrigation channels, the *mojonamiento* (delimitation of the cultivated land) and intermediate agricultural work, such as the earthing-up of potato (*hallmay*) or maize seedlings. The music is generally performed on aerophones (flutes, horns and conches), accompanied by beating drums. There is also singing. Branding of the animals in the herd (belonging to the camel and sheep families) - *ch'allakuy* (from the name of a sprinkling ritual which accompanies branding), *serialakuy* or *sefialada* (in the Andean North West of Argentina) - takes place from late December until late February and reaches its climax during the carnival period. This branding of the herd is punctuated by special fertility rites and accompanied by instrumental music and/or singing and specific dances. In Cuzco department, the main musical accompaniment is provided by aerophones: *Waqra Corneta* (equivalent to the *Waqra Phuku*) in Chumbivilcas, the *pinkuyllu* (large recorder) in some areas of Chumbivilcas and in the provinces of Canas, Espinar and part of Canchis province. In Canas, the *serialakuy* involves, as elsewhere, a series of rituals - primarily offering rituals such as the *ch'alla*, a sprinkling ritual during which a little alcohol is either poured on the ground in honour of Pachamama or on the animals themselves to render them more fertile. The *tinka* is another sprinkling ritual, which differs from the first in that the participants throw a little *chicha*

(maize beer) or brandy from their fingernails either towards the mountain, which is regarded as the tutelary god of the community (*apu*, *ruwal* or *wamani*) or towards the four cardinal points. Then there is the ritual of the *quymi*, a wood fire that is lit in an enclosure in which various offerings such as coca leaves, *untu* (animal fat) or maize grains are burnt in honour of the ancestors (*Awkis*), the tutelary gods (*apus*) and Pachamama. During this fumigation ritual, the participants pray for the increase of their herds. However, the central ceremony in Q'ellabamba and the other communities of Canas is the Kasarachi or marriage of the animals. A ram and a sheep are bound together in the posture of human intercourse. After cutting off a corner of their ears (a ritualized brand), they are decorated with multi-coloured streamers and garlands of flowers and coated with a red earth known as *taq'u*, before giving them coca leaves to chew and *chicha* (or wine) mixed with blood from their ears to drink. Once this ceremony is over, the animals are sent back to the enclosure with the rest of the herd and the dance of the Canas Ch'ukus begins to the sound of *pinkuyllus* played by musician-dancers. This dance imitates the gait of the male *alpaga* and its mating with the female. It comprises several parts, the most significant being the *satirakuy* and the *sillanakuy*. The *satirakuy* is a verbal joust between a man and woman during which they provoke each other. The man mocks the woman, saying that he is going to carry her away to make love to her. She replies by doubting his virility. The *sillanakuy* - which literally means the "mutual ride" - takes place at the end of the dance. The girl clasps her partner firmly to her with the woolen sling (*warak'a*) which she uses during the dance, while the man imprisons her with the *pinkuyllu*, holding it low behind her. They then try to throw each other off balance. The dance reaches its climax when the man forces his partner to the ground. Then it is she who rolls on top of him and rides him. In both cases the gestures are unambiguous: the two young people are miming intercourse to bring fertility to their community.

## II. Music and instruments

### From the Pre-Columbian era to the colony: musical instruments and musical systems

The main Pre-Columbian musical instruments of South America were idiophones, membranophones and, above all, aerophones which were astonishing for their variety and richness. The idiophones consisted of bells of all shapes and sizes. Most researchers and authors maintain that stringed instruments and recorders were unknown in South America, especially in the Andes, in the pre-Columbian era. However, flutes of one kind or another - the *quena*, straight flute, pan-pipes and less commonly transverse flutes - seem to have been the most widespread. The representations painted on pottery, the drawings left by Guaman Poma de Ayala or the descriptions by the chroniclers, show that they accompanied religious ceremonies, dances and battles. Dancing was closely bound up with ritual. Singing - known generically as *taki*, in quechua - was also practiced. A study of the archaeological musical instruments of Peru shows that there was no dominant musical mode, although today the pentatonic system seems to have gained the upper hand in the Andean region. However, melodies and songs based on the three note scale built up on notes of the major triad chord can still be found here. After the Conquest and during an initial period, which took place in the end of the XVIth and the whole of the XVIIth century, the Spanish imported a number of instruments from the Old World. They included stringed instruments, primarily the zither, the mandola, the *vihuela*, the *rebec* (a bowed instrument - a kind of three stringed violin, tuned in fifths), the lyre, the diatonic harp with no pedal and the viola. Wind instruments consisted of small organs, various kinds of trumpets and flutes, including recorders and reed instruments. The percussion instruments were mostly different kinds of drums, struck with one or two sticks. These differ significantly from the native drums in that they have a double wooden hoop which enables the drum heads to be tuned, while the native *tinya* or *wankar* does not have a device of this kind.

Striking the drums with two sticks and use of the technique of drum rolls in the military fashion, are also of Hispanic origin. From the XVIIth century onwards, the *vihuela* was replaced by the guitar and the *rebec* by the violin. The mandolin came to replace the mandola, which also has four rows of double strings and is tuned like a violin. Western musical scales were introduced in the early days of the Conquest. The ecclesiastical modes remained highly influential, but never ousted the pentatonic mode.

### Instruments which can be heard in the recordings

#### Idiophones and membraphones

These recordings include just one idiophone which is somewhat unusual: spurs known as *espuelas roncadoras* or *roncadoras* for short (literally: roaring or booming spurs). These are in fact used like a sistrum by the musician-dancers who perform the *Canas Chukus* dance (tracks 17 and 19). Then there is the hand clapping of little Sonia Mamani in the theme sung to a *bandurria* accompaniment (track 11). The membraphones are represented by drums of different sizes. The drums played on this record have all been influenced by Spanish drums. They comprise two membranes fitted with wooden hoops enabling the surface to be controlled and the tension regulated by a zig-zag lacing arrangement. These drums are known by different names, depending on their size and place of use. In the Cuper community, *redoblantes* are used; these are a kind of big side drum fitted with a snare on the rear membrane and struck with two sticks. In the Choqopiya community, a similar drum known as the *caja* is used. At Q'ellabamba, there are two different drums which are played simultaneously: the *bombo* which is in fact a base drum struck with a single stick and the *tambor*, a kind of larger *redoblante* struck with

two sticks. The two instruments are played at the same time to combine separate rhythmic lines. The first simply highlights the culminating moments of the piece, while the second plays a full rhythmic accompaniment (track 15).

### Aerophones

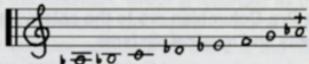
The aerophones played in these recordings are flutes of two main kinds: the straight notched flutes of the *quena* type (*gena*) and recorders. The first variety includes the *quena* as such, which may be regarded as an instrument created in colonial days by adapting Pre-Columbian notched flutes to the musical scales imported by the Spaniards. The second type is represented by the big notched flute known as the *lawata*, *lawatu* and its phonetic variant *lawato*, or *qaytano* or *qaytanu* depending on the locality. The second type is represented by *pinkullu* and *pinkuyllu* flutes. Although the second name appears to be a phonetic variant of the first, it does in fact specifically designate a particular type of *pinkullu* recorder, which is played in the High Provinces of Cuzco Department.

### Notched flutes

#### Quena

The Quena which can be heard on track 15 is a flute made from an aluminium tube, as has often been the case in recent years in Peru. It is rather small with a length of 37.4 cm, an inside diameter of 1.7 cm and an outside diameter of 1.9 cm. The tube wall is 1 mm thick. At its upper end, it comprises a U-shaped notch fitted with a lip which forms the mouthpiece. Six holes are made on the front surface and one smaller hole for the thumb at the back. While we were recording, the performers never used the last front hole at the bottom of the flute. The instrument in our possession produces the

following scale when the holes are opened one by one :



These notes are doubled at each octave. This tuning of the instrument is conducive to melodies played in the minor mode or built up on a pentatonic scale with tonic do.

#### Lawata, lawato or qaytano

Little documentation is available on this aerophone and the texts are incomplete and imprecise. To the best of my knowledge, no chronicler ever cited it - at least not under this name. The examples that we were able to observe in the hands of musicians from the Cuper (Urubamba) community and the Choqpiya community (Paucartambo) had an average length of 0.90 m. This is in effect a big notched flute, which is distinctly longer than the *quena* to which we referred above. In the Cuper community, it is not called the *lawata* but the *lawatu*, which seems to be a phonetic variant. The trio of *lawato* flutes of the Cuper community which we recorded (tracks 1, 2 and 3) used instruments with a length of just 90 cm and an average diameter of 4 cm. According to Angelino Quispe Sallo, a member of the community under whose authority the musicians and female singers were placed, they are generally made from a large tree branch split into two halves over its entire length and then hollowed out before being reassembled with wax and cattle sinews. He also speaks of slightly smaller *lawato* flutes made from a kind of bamboo. The flutes that we recorded had a mouthpiece consisting of a rectangular notch with a depth of around 13 to 14 mm and a width of 11 to 12 mm. An upper lip with a length of 12 mm was fitted at the end and there were 5 square-shaped front holes and one rear thumb hole. All these holes are to be found on the bottom half of the instrument body. Angelino Quispe Sallo states that the dimensions of the instrument are derived from those of the human body. Each hole is separated from the next or previous hole by a space equiv-

alent to the width of three fingers (index finger, middle finger and ring finger taken together). We were unable to ascertain the quechua name for this measurement. On the other hand, the length of the instrument is determined by the old Inca measurement known as *Rikra*, which corresponds to the length between the fingers of the hand (when it is folded) and the upper tip of the sternum when the arm is extended horizontally. This measurement is 90 cm on average, as we were able to establish on many occasions. The *lawata* played by Fidel Wisa Hach'u (tracks 8 and 9) was bequeathed to him by his grandfather, but he uses it much less now. He prefers the *pinkullu* which needs less physical effort to play. This is a big notched flute with a length of 88.5 cm and an average diameter of 3.5 cm. Fidel Wisa Hach'u was not able to explain to me from which material it had been made. Probably, a fairly dense and heavy variety of reed is used with well spaced-out knots, although the patina of the instrument prevented a precise verification. It has a rectangular notch with a length of 12 mm and a width of 10 mm. An 8 mm lip is fitted at its lower end. It has 5 oval holes at the front, the last of which at the bottom of the instrument is offset towards the side and not used and one rear thumb hole. According to Fidel, this hole is the first to be drilled when the flute is manufactured. It is only used to tune the instrument. The distance between the bottom of the notch and the top of this last hole - and therefore also the length of the air column which determines the lowest note of the flute - is 84.5 cm. As Fidel did not allow us to try the instrument for ourselves, we were unable to determine the scale of sounds by successively opening all its holes.

#### Pinkullu recorders

Nowadays, recorders are known by the generic name of *pinkullu* throughout the Andes from Ecuador to Argentina in quechua and in aymara, although there are phonetic variations: we accordingly find *pinkillo*, *pinkullo* and *pinkollo*, sometimes pronounced *pingollo* (Peru, Bolivia, Argentina), the *huaranhuay* (*Prosopis horrida*), the *chamano* (that I

na), *pingullo* or *pingullo* (Ecuador). The Shuars of Sucua in Ecuador have a transverse flute called the *pinkui*, which closely resembles the *pinkuyllu* name. In the pre-Hispanic era and the early days of colonial rule, the term seems to have been used to designate flutes in general. The recordings presented here feature two kinds of *pinkullu* flute: the medium-sized *pinkullu* played in the Choqpiya community (in the district of Colquepata in Paucartambo Province) and the big *pinkuyllu* flutes of the Q'ellahamba community (in the district of Condorcanqui in Canas Province).

#### The pinkullu of the Choqpiya community

This is a recorder that was originally fashioned from a reed, but is nowadays made from a recycled plastic tube - as is so often the case in the Andes. Fidel Wisa Hach'u played two plastic *pinkullu* flutes for the recordings presented on this record (tracks 4, 6 and 7). He maintains that they imitate the old reed flutes kept by the community which are no longer played but only used as models. I was able to measure one of the two *pinkullu* flutes that he played. This flute is 47.3 cm long with an inside tube diameter of 1.9 cm and an outside diameter of 2 cm. It has 5 front holes situated in the lower third of the flute body, and one rear thumb hole. The thumb hole is roughly equidistant from the two ends. The holes on the front surface are separated by a regular interval by 3.2 cm, while the thumb hole at the back is only 2.9 cm from the last of the holes at the front.

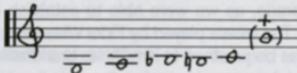
#### Pinkuyllu or pinkuylio of Canas

As in the case of the *lawata*, very little documentation about the big *pinkuyllu* flute exists. According to information that I was able to gather from the musicians, the three instruments which I brought back from the field and such rare literature as does exist, the *pinkuyllu* can be described as a variety of big recorder made from branches of different trees, e.g. the *huarango* (*Acacia macrantha*), the *huaranhuay* (*Prosopis horrida*), the *chamano* (that I

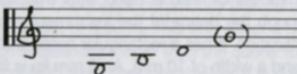
was unable to identify) or the *queshuar* (*Buddleia longifolia*). The branch is split into two halves over its entire length and the halves are then carefully hollowed out. Afterwards, they are put together with twelve strong ligatures made of llama sinews or of tendons taken from the neck of the same animal (*hank'o*). Once the two halves have been joined together, the lip is fashioned.

The mouthpiece is obtained by opening up a deep aperture in the front wall of the upper end. This is rectangular in shape and prolonged by a lip. Then a wooden plug, carefully carved to match the diameter of the tube and the angle of the lip, is inserted into the upper extremity of the instrument. At Canas it is called the *qallu*. This word means "tongue" in *quechua*. It is not until the final phase of manufacture that the six oval-shaped holes which enable the sounds to be produced are drilled. They are all arranged on the front surface of the instrument. Observation of the instruments being played in the field shows that the two lower holes are never used. According to my informants, the instrument is played exclusively in the Provinces of Canas, Espinar, Chumbivilcas and Cailloma, a locality in the Department of Arequipa. A study of the three *pinkuyllu* flutes that we brought back from Cuzco leads to some interesting conclusions. The largest is 1.12 m long, with a maximum diameter of 4.5 cm. The second, a little smaller, has a length of 1.10 m and a maximum diameter of 4 cm. The third is 1.07 m long with a maximum diameter of 3.7 cm. The mouthpiece of the first has an aperture with a length of 26 mm and a width of 8 to 9 mm. The top of this aperture is 4.7 cm away from the upper extremity of the instrument (mouthpiece). The aperture of the second flute is 21 mm long, including the lip, with a width varying between 8 and 9 mm. The top of this aperture is 5.6 cm away from the upper end of the flute. Finally, the third has an aperture with a length of 23 mm and a width of 7 to 8 mm. Its upper part is 4.5 cm from the extremity. The top of this aperture is 5.6 cm from the upper end of the mouthpiece. On all three instruments, the peg inserted into the mouthpiece in order to pro-

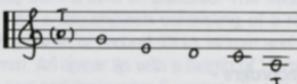
duce the blowing channel protrudes by around 6 or 7 mm. To blow correctly into the instrument, the player must insert the whole of this little tongue into his mouth - hence the *quechua* name of *qallu*, meaning tongue. The two larger *pinkuyllus* of comparable size produce much the same scale when the four holes used for playing are opened one by one. The scale is as follows:



However, it will be noted that the instrument is never used in this way. Generally, the players open or close the holes two by two and mostly use the harmonics of the instrument to give the following scale:



This three note scale, which in fact reproduces the notes of the major triad chord, involves a doubling of the root at each octave. This is used with some minor variations due partly to the difficulty of tuning the instruments (probably because of their curvature) and secondly to the presence of a few passing notes that are alien to it in most of the pieces played by the musicians of Q'ellabamba (tracks 17 to 22). Only the theme in track 23 stands out from this series in that a pentatonic scale is used:



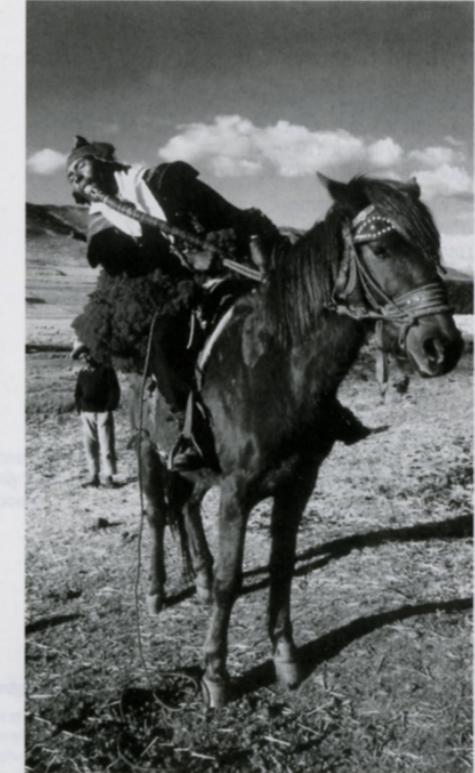
This scale is extended into the upper registers by the addition of the tonic octave (la) and the minor upper third of this octave (do) to give a remarkable amplitude to this piece, in comparison with the others that are performed.

## Chordophones

The guitar is only played by the *campesinos* to accompany mestizo music, especially the *huaynos* (*waynos*) as in the case of Canas, and often in association with other chordophones like the *chillador*, the *mandolin* and the *bandurria* (track 14). The instrument used by the Galoperas de Canas group is a guitar, made of walnut (back and sides) with a pine wood sound board, fitted with six metal strings. The *bandurria cuzquena*, which differs from the Spanish instrument of the same name by the number of strings and the way in which it is tuned, is made entirely of red cedar wood. It is generally fitted with four rows of four strings, tensioned by wooden pegs. It can be played solo, as an accompaniment to a singer (track 11) or with other stringed instruments (*huayno* on track 14). The mandolin resembles the European mandolin. It has 8 strings arranged in four rows of double strings and wooden keys (track 14). It is made of walnut or cedar wood. The *charango chillador* is a small chordophone created during the Spanish colonial era, which can be regarded as an original hybrid creation. The one which can be heard on these recordings (tracks 12 and 13) is made entirely of red cedar wood. The five rows of metal strings are also tensioned with wooden keys. Rows 1, 2, 3 and 4 are triple and row 5, double.

## Singing

The *quechua comuneros* of Cuzco often sing. Song is inextricably bound up with music and dance or rituals and work in the fields. Quechua singing is abundantly represented on this record. We have also included two examples of song texts with a translation.



Musicien-danseur de la danse Ch'uku de K'anás jouant à cheval de la grande flûte à bec *pinkuyllu* (communauté Q'ellapampa, district Kunturkanki, province Canas du Département du Cuzco, Pérou).

Musician-performer of the Ch'uku dance of K'anás playing the big *pinkuyllu*ipple flute on horseback (Q'ellapampa community in Kunturkanki District, Canas Province of Cuzco Department, Peru).

## PUKA CHAKI WALLATA

Tiny red-legged wallata (lagoon bird)  
Why do you come here?  
Why oh why have you come?  
Your blood might run dry  
Your little legs get scratched  
Your pretty little sea run dry  
Your little lagoon dry up too  
So why have you come,  
Why oh why have you come?  
Your lagoon might run dry  
And your sea dry up too  
Your lagoon might run dry  
So why then have you come?  
Why oh why have you come?  
  
I see you by the path  
I see you in your tiny corner  
Why then have you come here?  
Why oh why have you come?  
Why then have you come here?  
My poor tiny red-legged wallata  
Why have you come here?  
Why oh why have you come?  
Your sea might run dry  
Your lagoon run dry  
Your sea run dry  
Your little legs get scratched  
Your little legs be injured  
So why have you come here?  
Why oh why have you come?  
Your sea might run dry  
Your lagoon run dry too  
So why have you come here?  
I see you by the path  
I see you in your tiny corner  
Perched on the harvest stack  
Perched there on the stack, I see you

## TUPAY CHITA KASARACHIY

I am coming down the path from Q'ella  
I am coming down the path from Q'ella  
Little maiden from Q'ellabamba  
Little apple (nickname given to unmarried young men by girls) from Huarcachapi  
  
Boy and girl we meet here  
Boy and girl we meet  
How nice it is to meet  
  
How beautiful it is to meet  
We brand the little mother sheep  
We brand the little mother sheep  
How nice it is to brand her  
How beautiful is our offering  
How could we not rejoice?  
How could we not rejoice,  
On this day over the little mother sheep?  
On this day over the little mestiza mother?

## SATIRAKUY (ORAL JOUST)

**Man:**  
Why, I shall carry you off  
Why, I shall take you away  
On the back of my horse far away  
  
**Woman:**  
Let's see, my true love, what you can truly do  
Let's see, my true love, what you are truly worth  
  
**Man:**  
How could I not be capable of  
Breaking the seam, the bloody wound?  
  
**Woman:**  
Watch out, my true love, in the middle of the path  
Man with no virility  
Watch out, my true love, half-way  
Up the hill, little impotent man!

## Man:

You will soon see if I am impotent!  
You will soon learn what I can do!

## Woman:

Jump up high, very high, my tiny cheese  
Jump up high, very high, my tiny meat

## Man:

What shall I place on the ground?  
A mouse tail, a lizard tail?

On this path I am leaving now  
On this path I am leaving  
Little single woman from Q'ellabamba  
Little apple from Mount Laramanly

Will we be back next year?  
Will we be back soon?  
The same life will return  
Perhaps the same death too

Contrary to the statements made by some authors, field observations and the recordings presented here show that the quechua campesinos are equally at ease with singing and purely instrumental music. The texts which often make reference to nature (the vegetable and animal worlds) are frequently highly poetic.

Raphaël PAREJO  
Paris, August 1996

## Acknowledgements

I owe a debt of gratitude to the DCRI at the Ministry of National Education which subsidized our research in 1983, and to my friends Yvon and Mijo Morvan who actively helped to raise the additional funds necessary for the expedition. I also want to thank Bernard Lortat-Jacob, ethnomusicologist, for the encouragement given by him before and after this first field project in the Andes. I am indebted to Mrs Elisabeth Lafage, Cultural Attaché at the French Embassy in Lima in 1983. I am also most grateful to everyone who helped me in Cuzco, in particular José Miguel Zapata, anthropologist, who gave me information about *pinkuyllu* flutes, and his son, my archeologist and anthropologist friend, Julinho Zapata, who put me in touch with all the lovers of Andean culture in Cuzco and with Antonio Abad University. I am deeply grateful to Jorge Ríos Zamalloa, author and anthropologist, for acting as a link with the musicians of the Choqpiya community. We also wish to thank all the musicians - those of the Cuper community who agreed to be recorded; those of the Choqpiya community whose just cultural demands we shall never forget and those of Q'ellabamba for welcoming us into their community with such simplicity and kindness. Last but least, I want to thank Regina Baldini, musician and researcher, who played a major role in the research and recording work.

## PÉROU : MUSIQUES DES COMMUNAUTÉS INDIGÈNES DU CUZCO

*Willka sumaq qhari wawaypaq, tukuy songoymantu  
(À mon beau petit garçon Willka, du fond du cœur).*

Raphaël Parejo

### I. Les paysages et les gens

Le Département du Cuzco fait partie d'un vaste ensemble géographique régional nommé Andes du Sud-Est par les géographes ; cette région comprend administrativement trois départements andins : Apurímac, Cuzco, et Madre de Dios, Cuzco occupant la position centrale. Le département du Cuzco comporte 13 provinces se subdivisant administrativement en 105 districts, et présente une plus grande diversité de reliefs et de climats du fait qu'il comprend des zones situées dans les trois principaux étages écologiques : la *puna* et la *puna brava* au-dessus de 3900 m, caractérisée climatiquement par l'isotherme de 6°, écologiquement par la steppe d'altitude à *ich'u* (plantes herbacées) dépourvue d'arbres, et morphologiquement par les hautes terres plus ou moins planes enclavées dans la Sierra ; la zone *Qeshwa* (ou *Quechua*) s'étalant de 2500 à 3800 m d'altitude suivant les zones, dans laquelle on peut considérer l'existence d'une zone chaude et d'une zone froide en fonction de l'altitude, qui correspond le plus généralement à un relief de vallées hautes et moyennes de climat tempéré (c'est dans l'une des zones de cet étage que les Incas bâtiennent leur capitale Cuzco) ; et enfin les terres basses amazoniennes des *yungas*, principalement situées dans le nord des provinces de La Convención et de Paucartambo.

#### Des chefferies aux communautés campesinas : les données ethno-historiques et historiques

Les chefferies primitives du sud du Pérou fonctionnaient sur un système d'organisation verticale de l'espace permettant l'échange entre les différents étages écologiques de leurs productions respectives : élevage dans les hautes terres de la *puna*, agriculture et artisanat

dans les hautes et moyennes vallées de l'étage *quechua*, produits tropicaux des *yungas*. À partir du dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, les Espagnols leur substituèrent les *repartimientos*, qui occupaient souvent le même territoire qu'elles, puis appliquèrent le système des *reducciones*, regroupements forcés d'amérindiens dans des hameaux ou villages, en se basant sur les sayas ou *parcialidades* préexistantes. D'abord nommées sous la colonie *pueblos de indios* (villages d'indiens) ou *comunes de indios* (communes d'indiens), les communautés ont été nommées ensuite *comunidades indigenas* (communautés indigènes), depuis la période coloniale jusqu'à la période 1950-1960 où sont intervenues différentes réformes agraires. Depuis cette époque, le terme le plus couramment utilisé pour les désigner est celui de *comunidades campesinas* (communautés paysannes). Le terme ancien d'*ayllu*, qui désigne le système de parentèle indigène primitive, est encore couramment utilisé dans le département du Cuzco, mais ne recouvre plus forcément la même réalité qu'autrefois. On peut aujourd'hui définir la communauté comme un ensemble d'unités domestiques et de familles alliées, de façon directe ou non, ayant une ascendance commune réelle ou mythique, pratiquant un système d'endogamie communautaire, et associées à un territoire collectif qui lui-même s'organise autour d'un centre à la fois politique et rituel. Il faut cependant remarquer qu'elle n'est pas forcément confondue avec une entité villageoise. De même la communauté peut encore être majoritairement constituée de familles vivant en habitat dispersé, sur un vaste territoire (modèle primitif), comme par exemple la communauté Chocopoya (province Paucartambo). Mais plus souvent, elles sont constituées de familles en habitat dispersé avec un hameau central, (c'est le cas par exemple de la communauté Q'ellabamba, de la province Canas), ou encore de différents hameaux autour d'un noyau central.

### La musique et les rituels de la vie agro-pastorale andine

Les paysans du Cuzco conservent encore aujourd'hui bon nombre de traits culturels de leurs ancêtres amérindiens, aussi bien dans le domaine de l'organisation sociale que dans ceux du mode de vie, de la religion, ou de la musique. Les danses et musiques précolombiennes étaient essentiellement des danses totémiques liées au culte des ancêtres ainsi qu'au principe de fécondité de la terre, des animaux du troupeau, ou humaine. Les principales musiques et danses ont aujourd'hui encore trait à l'agriculture et à l'élevage, et au découpage du temps qui en découle : cycle de croissance et de floraison des plantes cultivées, cycle de fécondité des animaux du troupeau. En ce qui concerne l'agriculture les temps forts sont les semaines (*tarpuy*) et les récoltes (autrefois nommée *aymuryay*, et aujourd'hui *pallay*, *kuhichu*, *allay*, ou *tipiy*, suivant les lieux). D'autres moments du cycle agraire ont également une grande importance, comme ceux des travaux de nettoyage des canaux d'irrigation, le *mojanamiento* (délimitation des terrains cultivés), et les travaux agricoles intermédiaires comme le buttage des jeunes plants de pomme de terre (*hallmay*) ou de maïs. Les musiques sont la plupart du temps interprétées sur des aérophones (flûtes, trompes et conques) accompagnés par des tambours. Le chant est également pratiqué. Le marquage des animaux du troupeau (camélidés, ovins) - *ch'allakuy* (du nom d'un rite d'aspersion qui comporte le marquage), *señalakuy*, ou encore *señalada* (Nord-Ouest andin de l'Argentine) - se pratique de la fin du mois de décembre jusqu'à la fin de février, avec une majeure concentration durant la période du Carnaval. Ces marquages du troupeau sont ponctués de rites spécifiques de fécondité et sont accompagnés de musiques instrumentales et/ou chantées, et de danses spécifiques. Dans le département du Cuzco, ce sont principalement les aérophones qui sont chargés de l'accompagnement musical : *Waqra Corneta* (équivalent du *Waqra Phuku*) à Chumbivilcas, le *pinkuyllu* (grande flûte à bec) dans certaines zones de Chumbivilcas, ainsi que dans les provinces de Canas, Espinar, et une partie de celle de Canchis. À Canas, le *señalakuy* comporte comme ailleurs un ensemble de rites, principalement des rites d'offrande, comme la *ch'alla*, rite d'aspersion consistant à verser un peu d'alcool, soit sur le sol en honneur à Pachamama, soit sur les animaux pour favoriser leur fécondité. Le *tinka* est un autre rite d'aspersion qui se distingue du premier par le fait qu'on jette avec l'ongle un peu de *chicha* (bière de maïs) ou d'eau de vie en direction soit de la montagne considérée comme le dieu tutélaire de la communauté (*apu*, *ruwal*, ou *warani*), soit en direction des quatre points cardinaux. Signalons également le rite du *quymi*, feu de bois que l'on dresse dans un enclos dans lequel on brûle diverses offrandes, telles feuilles de coca, *untu* (graisse animale), grains de maïs, destinés aux ancêtres (*Awkis*), aux dieux tutélaires (*apus*) et à Pachamama. Lors de ce rite de fumigation, on demande la multiplication du troupeau. Mais la cérémonie centrale, à Q'ellabamba comme dans les autres communautés de Canas, reste le *Kasarachiy*, ou mariage des animaux. Il consiste à lier ensemble un bœuf et une brebis en position de coit humain. Après leur avoir coupé un bout d'oreille (marquage ritualisé), on les orne de serpentins multicolores et de guirlandes de fleurs, et on les badigeonne d'une terre rouge nommée *taq'u*, avant de leur donner à mâcher des feuilles de coca et à boire de la *chicha* (ou du vin) mêlée au sang de leurs oreilles. Une fois cette cérémonie terminée, on renvoie les animaux dans l'enclos avec leurs congénères, et on commence alors la danse des *ch'ukus* de Canas, au son des *pinkuyllus* joués par les musiciens-danseurs. La danse imite en fait la démarche des alpagas mâles et leur accouplement avec les femelles. Elle comporte plusieurs parties, dont les plus marquantes sont le *satirakuy* et le *sillanakuy*. Le *satirakuy* est une joute verbale entre homme et femme, au cours de laquelle ils se provoquent mutuellement. L'homme se gausse de la femme, lui disant qu'il va l'enlever pour lui faire l'amour, et celle-ci lui répond en mettant en doute sa virilité. Le *sillanakuy* - littéralement "chevauchement mutuel" - intervient en fin de danse. La jeune femme ceinture fermement son partenaire avec la fronde de laine (*warak'a*) qu'elle utilise durant la danse, et l'homme l'emprisonne à l'aide du *pinkuyllu* dont il enlace la taille de

la jeune femme. Ils cherchent alors à se déséquilibrer l'un et l'autre. La danse atteint son paroxysme lorsque l'homme jette à terre sa partenaire. C'est ensuite elle qui le fait rouler sous elle, et le chevauche. L'attitude dans les deux cas est sans équivoque aucune : il s'agit bien d'un coït mimé par les deux jeunes gens, dans le but d'apporter la fertilité dans la communauté.

## II. Les musiques et les instruments

### De l'époque précolombienne à la Colonie : instruments de musique et systèmes musicaux

Les principaux instruments de musique précolombiens d'Amérique du Sud étaient des idiophones, des membranophones, et surtout des aérophones qui étonnent par leur variété et leur richesse. Les idiophones étaient représentés par une grande variété de sonnailles et de grelots. Il est admis par la plupart des chercheurs et des auteurs qu'à l'époque précolombienne les instruments à cordes ainsi que les flûtes à bec étaient inconnus en Amérique du Sud, en particulier dans les Andes. Ce sont cependant les flûtes, - flûte droite *quena*, flûtes de Pan, et, plus rarement les flûtes traversières - qui semblent avoir été les plus répandues. Selon les représentations peintes sur les poteries, les dessins qu'a laissés Guaman Poma de Ayala, ou les descriptions des Chroniqueurs, ils accompagnaient cérémonies religieuses, danses et combats. La danse était étroitement liée aux rituels. Le chant - nommé de façon générique *taki*, en *quechua* - était également pratiqué. L'étude des instruments musicaux archéologiques du Pérou démontre qu'il n'existe pas de système musical dominant, alors qu'aujourd'hui le pentatonisme semble avoir pris le dessus dans la région andine. Cependant, on y trouve encore des mélodies et des chants basés sur l'échelle de trois sons construite sur les notes de l'accord parfait majeur. Après la Conquête, et durant une première période qui embrasse la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et tout le XVII<sup>e</sup> siècle, les espagnols importèrent de l'Ancien Monde un certain nombre d'instruments. Parmi ceux-ci figurent les

instruments à cordes, principalement la cithare, la mandole, la *vihuela*, le rebec (instrument à cordes frottées, sorte de violon à 3 cordes accordées en quintes), la lyre, la harpe diatonique sans pédale, et la viole. Parmi les instruments à vent, il convient de mentionner de petits orgues, divers types de trompettes et de flûtes, dont des flûtes à bec, et des instruments à anche. Parmi les percussions figurent essentiellement divers types de tambours percutés à l'aide d'une ou deux baguettes, qui se différencient nettement des tambours indigènes par le fait qu'ils possèdent un double cerclage de bois permettant la tension des peaux, alors que la *tinya* ou le *wankar* indigène en sont dépourvus. La percussion à deux baguettes, et l'utilisation de la technique du roulement à la manière militaire, est également d'origine hispanique. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, la guitare vient supplanter la *vihuela*, et le violon le rebec, alors que la mandoline vient remplacer la mandole qui comporte comme elle quatre rangs de cordes doubles, et s'accorde comme le violon. Les échelles musicales occidentales furent introduites dès le début de la Conquête. Les modes ecclésiastiques sont restés très prégnants, mais n'ont jamais pu détrôner le pentatonisme.

### Les instruments figurant dans les enregistrements

#### *Idiophones et membranophones*

Un seul idiophone - quelque peu inattendu - figure sur ces enregistrements : des éperons, ou *espuelas ronadoras* ou *roncadoras* (littéralement : éperons ronflants, ou mugissants), en fait utilisés comme un sistre par les musiciens-danseurs de la danse *Chukus de Canas*, que l'on peut entendre sur les plages 17 et 19. On peut y rajouter les battements de mains de la petite Sonia Mamani dans le thème chanté avec accompagnement de *bandurria* (plage 11). Les membranophones sont représentés par des tambours de différentes tailles. Les tambours que l'on peut entendre sur ce disque ont tous subi l'influence des tambours espagnols : en effet, ils comportent deux mem-

branes munies de cerclages de bois permettant d'assujettir ces dernières, et de régler leur tension au moyen d'un laçage en zigzag. Ces tambours portent des noms différents suivant leur taille et les lieux d'utilisation : dans la communauté Cuper, on utilise les *redoblantes*, sortes de caisses claires de grande taille, munies d'un timbre sur la membrane postérieure, et que l'on percuze à l'aide de deux baguettes. Dans la communauté Choqopiya, on utilise un tambour similaire, nommé *cajá*. Dans celle de Q'ellabamba existent deux tambours différents, que l'on joue ensemble : le *bombo*, qui est en fait une grosse caisse percutée à une seule baguette ; le *tambor*, sorte de redoblanter de plus grande taille qui est percuté à l'aide de deux baguettes. Les deux sont joués ensemble, combinant deux lignes rythmiques distinctes : le premier marque uniquement certains des temps forts, alors que le second joue l'accompagnement rythmique complet (plage 15).

#### *Aérophones*

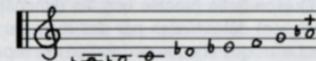
Ces aérophones sont ici uniquement des flûtes, dont deux grands types sont représentés : les *flûtes droites à encoche* de type *quena* (*qena*), et les *flûtes à bec*. Le premier type comporte la *quena* proprement dite, que l'on peut considérer comme un instrument né sous la colonie à la suite de l'adaptation des flûtes à encoche précolombiennes aux échelles sonores importées par les Espagnols, et le second type est représenté par la grande flûte à encoche nommée *lawata*, *lawatu* et sa variante phonétique *lawato*, ou encore *qaytano* ou *qaytanu* suivant les lieux. Le second type est représenté par les flûtes *pinkullu* et *pinkuyllu*. Le second nom, bien qu'étant apparemment une variante phonétique du premier, désigne en fait exclusivement un type particulier de flûte à bec *pinkullu* joué dans les Provinces Hautes du Département du Cuzco.

#### *Les flûtes à encoche*

##### *Quena*

La *quena* figurant sur la plage 15 est une flûte fabriquée dans un tube d'aluminium, comme cela arrive souvent

dans les années récentes au Pérou. Sa taille est assez réduite, puisqu'elle mesure 37,4 cm de longueur, pour un diamètre intérieur de 1,7 cm et un diamètre extérieur de 1,9 cm, la paroi du tube ayant une épaisseur de 1 mm. Elle comporte à son extrémité supérieure une encoche en forme de "U" munie d'un biseau, qui forme son embouchure. Six perforations ont été pratiquées sur sa face antérieure, et une, plus petite est destinée au pouce sur la face postérieure. Lors des enregistrements, les exécutants n'utilisèrent jamais la dernière perforation antérieure située au bas de la flûte. L'instrument, que nous avons eu en notre possession, émet l'échelle suivante lorsqu'on en débouche une à une les perforations :



Ces notes sont redoublées à l'octave. Cet accord de l'instrument favorise les mélodies jouées en do mineur ou bâties sur une gamme pentatonique ayant do pour tonique.

#### *Lawata, lawato ou qaytano*

La documentation existante concernant cet aérophone est rare, peu précise et incomplète. À ma connaissance, aucun chroniqueur ne l'a cité, du moins sous ce nom. Les exemplaires que nous avons pu observer entre les mains des musiciens de la communauté Cuper (Urubamba) et de la communauté Choqopiya (Paucartambo) mesurent en moyenne 0,90 m de long. Il s'agit en fait d'une grande flûte à encoche, nettement plus longue que la *quena* précédemment citée. Dans la communauté Cuper, elle n'est pas nommée *lawata*, mais *lawato*, ce qui semble être une variante phonétique. Le trio de flûtes *lawato* de la communauté Cuper que nous avons enregistré (plages 1, 2, et 3) utilisait des instruments mesurant un peu plus de 90 cm de longueur pour une moyenne de 4 cm de diamètre. Selon Angelino Quispe Sallo, membre de la communauté sous l'autorité duquel étaient placés les musiciens et les chanteuses, ils sont

en général fabriqués dans une grande branche d'arbre, fendue en deux moitiés sur toute sa longueur, qui sont ensuite évidées puis réassemblées avec de la cire et des nerfs de bœufs. Selon lui il existe aussi des flûtes *lawato* légèrement plus petites, faites d'une variété de bambou. Les flûtes que nous avons enregistrées étaient pourvues d'une embouchure formée d'une encoche rectangulaire de 13 à 14 mm environ de profondeur et de 11 à 12 mm de largeur, munie en son extrémité d'un biseau supérieur d'une longueur de 12 mm, ainsi que de 5 perforations antérieures de forme carrée, et d'une perforation postérieure destinée au pouce. Toutes sont situées sur la moitié inférieure du corps de l'instrument. Angelino Quispe Sallo précise que les dimensions de l'instrument sont déterminées par des mesures corporelles. C'est ainsi que chaque perforation est séparée de la suivante, ou de la précédente, par un espace équivalent à la largeur de trois doigts (index, majeur et annulaire regroupés). Nous n'avons pu retrouver le nom *quechua* de cette mesure. Par contre, la longueur de l'instrument est déterminée par l'ancienne mesure inca nommée *Rikra*, qui correspond à la longueur comprise entre des doigts de la main (celle-ci étant repliée) et la pointe supérieure du sternum, lorsque l'on étend horizontalement le bras. Cette mesure correspond en moyenne à 90 cm, comme nous avons pu maintes fois le vérifier. La *lawata* utilisée par Fidel Wisa Hach'u (plages 8 et 9) lui a été léguée par son grand-père, mais il ne l'utilise plus guère, lui préférant le *pinkullu* qui demande moins d'efforts physiques pour son exécution. Il s'agit d'une grande flûte à encoche de 88,5 cm de longueur pour 3,5 cm de diamètre moyen. Fidel Wisa Hach'u n'a pu me préciser dans quelle matière elle avait été fabriquée. Il s'agit probablement d'une variété de roseau assez dense et lourd et de noeuds suffisamment espacés, bien que la patine de l'instrument ne m'ait pas permis une vérification précise. Elle est munie d'une encoche rectangulaire de 12 mm de longueur et de 10 mm de largeur pourvue à son extrémité inférieure d'un biseau de 8 mm. Elle est perforée de 5 orifices sur sa

face antérieure, de forme ovale, dont le dernier, au bas de l'instrument est décalé sur le côté et n'est pas utilisé, et d'un orifice sur la face postérieure destiné au pouce. Selon Fidel, cette perforation est la première pratiquée lors de la fabrication de la flûte, et ne sert qu'à accorder l'instrument. La distance séparant le bas de l'encoche du haut de cette dernière perforation - et donc celle de la colonne d'air qui détermine la note la plus grave de la flûte - est de 84,5 cm. Fidel ne nous ayant pas permis d'essayer nous-mêmes son instrument, nous n'avons pu déterminer l'échelle émise en débouchant successivement toutes les perforations.

#### *Les flûtes à bec pinkullu*

De nos jours, les flûtes à bec sont généralement nommées *pinkullu* dans l'ensemble des Andes, de l'Équateur jusqu'en Argentine, en *quechua* comme en *aymara*, avec cependant des nuances phonétiques : c'est ainsi que l'on trouve *pinkillo*, *pinkullo* et *pinkollo*, parfois prononcé *pingollo* (Pérou, Bolivie Argentine), *pingullu* ou *pingullo* (Équateur). Chez les Shuar de Sucua, en Équateur, il existe une flûte traversière nommée *pinkui*, mot qui a la même racine que le mot *pinkuyllu*. À l'époque préhispanique et durant les premiers temps de la colonie, le terme semble avoir servi à désigner de façon générale les flûtes. Dans les enregistrements ici présentés figurent deux types de flûtes *pinkullu* : le *pinkullu* de taille moyenne joué dans la communauté Choqopiya (district de Colquepata, Province de Pauartambo) et les grandes flûtes *pinkuyllu* de la communauté de Q'ellabamba (district Condorcanqui, Province de Canas).

#### *Pinkullu de la communauté Choqopia*

Il s'agit d'une flûte à bec primitivement taillée dans un roseau mais aujourd'hui souvent faite d'un tube de plastique de récupération, comme cela arrive très souvent

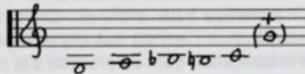
dans les Andes. Fidel Wisa Hach'u a utilisé deux flûtes *pinkullu* de plastique lors des enregistrements présentés sur ce disque (plages 4, 6 et 7). Selon lui, elles sont fabriquées d'après des flûtes anciennes en roseau conservées dans la communauté, qui ne sont plus utilisées et servent en fait de modèles. J'ai eu la possibilité de mesurer l'une des deux flûtes *pinkullu* utilisées. Cette flûte mesure 47,3 cm de longueur, pour un diamètre intérieur du tube de 1,9 cm, et extérieur de 2 cm. Elle est munie de cinq perforations disposées sur sa face antérieure, pratiquement dans le tiers inférieur du corps de la flûte, et d'une perforation sur sa face postérieure destinée au pouce. Cette dernière est située approximativement à mi-distance des extrémités. Les perforations de la face antérieure sont séparées par un espace régulier de 3,2 cm, alors que celle située sur la face postérieure, destinée au pouce, n'est séparée de la précédente - la dernière située sur la face antérieure - que de 2,9 cm.

#### *Pinkuyllu, ou pinkuyllu, de Canas*

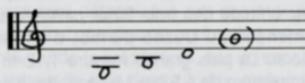
Comme pour la *lawata*, il existe très peu de documents concernant la grande flûte *pinkuyllu*. Selon les renseignements que j'ai pu réunir auprès des musiciens, les trois instruments que j'ai ramenés du terrain, et d'après la rare littérature existante, on peut décrire le *pinkuyllu* comme une variété de grande flûte à bec fabriquée à partir de branches de différents arbres, comme le *huarango* (*Acacia machranta*), le *huaranhuay* (*Prosopis horrida*), le *chamano* (que je n'ai pu identifier), ou encore le *queshuar* (*Buddleia longifolia*). La branche est fendue en deux moitiés sur toute la longueur, et celles-ci sont ensuite soigneusement évidées. Elles sont alors assemblées à l'aide de douze fortes ligatures de nerfs de lama, ou de tendons du cou du même animal (*hank'o*). Une fois les deux moitiés unies, on procède au façonnage du bec. L'embouchure s'obtient en taillant dans la paroi antérieure de l'extrémité supérieure une lumière profonde, de forme rectangulaire, et prolongée

par un biseau. On insère ensuite dans l'extrémité supérieure de l'instrument un taquet de bois soigneusement taillé en fonction du diamètre du tube et de l'inclinaison du biseau, nommée *qallu* à Canas. Ce mot signifie "langue" en *quechua*. Ce n'est que lors de la phase terminale de la fabrication que l'on procède à la perce des orifices qui permettront l'émission des notes. Ceux-ci, de forme ovale, sont au nombre de 6. Ils sont tous disposés sur la face antérieure de l'instrument. L'observation *in situ* du jeu de l'instrument montre que les deux perforations inférieures ne sont jamais utilisées. Selon mes informateurs, l'instrument est joué exclusivement dans les provinces de Canas, Espinar, Chumbivilcas ainsi qu'à Cailloma, localité située dans le département d'Arequipa. L'étude des trois flûtes *pinkuyllu* que nous avons ramenées du Cuzco permet d'intéressantes constatations. La plus grande mesure 1,12 m pour un diamètre maximum de 4,5 cm. La seconde, à peine plus petite, mesure 1,10 m et possède un diamètre maximal de 4 cm. La troisième mesure 1,07 de longueur pour un diamètre maximal de 3,7 cm. L'embouchure de la première est pourvue d'une lumière mesurant 26 mm de long et dont la largeur varie entre 8 et 9 mm ; le haut de cette lumière est situé à 4,7 cm de l'extrémité supérieure de l'instrument (embouchure). Celle de la seconde flûte mesure 21 mm de longueur, biseau compris, pour une largeur oscillant entre 8 et 9 mm ; le haut de cette lumière est situé à 5,6 cm de l'extrémité supérieure de la flûte. Enfin, la troisième est munie d'une lumière mesurant 23 mm de long et de 7 à 8 mm de large. La partie supérieure de celle-ci est située à 4,5 cm. Le haut de cette lumière est situé à 5,6 cm de l'extrémité supérieure de l'embouchure. Sur les trois instruments, le taquet introduit dans l'embouchure pour former le canal d'insufflation dépasse d'environ 6 ou 7 mm. Pour souffler correctement dans l'instrument, il faut introduire la totalité de cette sorte de languette dans la bouche, d'où peut-être son nom *quechua* : *qallu*, langue. Les deux plus grands *pinkuyllus*, de taille comparable, donnent sensiblement la même échelle lorsque l'on débouche

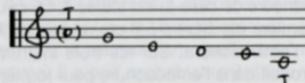
une à une les quatre perforations utilisées pour le jeu. Cette échelle est la suivante :



Il faut cependant remarquer que l'instrument n'est jamais utilisé de cette manière. En effet, la plupart du temps les instrumentistes débouchent ou bouchent les perforations de deux en deux et utilisent essentiellement les harmoniques de l'instrument, ce qui donne alors l'échelle suivante :



On constatera que cette échelle de trois sons, qui reproduit en fait les notes de l'**accord parfait majeur**, comporte un redoublement de la fondamentale à l'octave. C'est elle qui est utilisée, avec quelques nuances près, dues d'une part à l'accord difficile des instruments (du fait probablement de leur courbure), et d'autre part à la présence de rares notes de passage (qui lui sont étrangères), dans la plupart des thèmes interprétés par les musiciens de Q'ellabamba (plages 17 à 22 inclusive). Seul le thème de la plage 23 se démarque de cette série, par l'utilisation d'une gamme pentatonique :



Cette gamme est étendue dans l'aigu par l'adjonction de l'octave de la tonique (la), et de la tierce mineure supérieure de cette dernière (do), ce qui donne une amplitude remarquable à ce thème en comparaison aux autres thèmes interprétés.

### Les cordophones

La guitare est utilisée uniquement par les campesinos pour accompagner les musiques métissées, notamment les *huaynos* (*waynos*), comme c'est le cas à Canas, et souvent en association avec d'autres cordophones tels que le *chillador*, la mandoline et la *bandurria* (plage 14). Celle utilisée par le groupe *Galoperas de Canas* est une guitare fabriquée en noyer (fond et éclisses) avec une table en pin, montée de 6 cordes métalliques. La *bandurria cuzqueña*, qui diffère de l'instrument espagnol du même nom par le nombre de cordes et son accord, est entièrement construite en bois de cèdre rouge. Elle est en général munie de 4 rangs de 4 cordes, tendues au moyen de chevilles de bois. Elle peut être jouée seule, en accompagnement du chant (plage 11), ou conjointement à d'autres instruments à cordes (*huayno* de la plage 14). La mandoline est semblable à une mandoline européenne. Elle est munie de 8 cordes disposées en 4 rangs de cordes doubles, et de chevilles de bois (plage 14). On utilise soit du noyer, soit du cèdre pour sa construction. Le charango *chillador* est un petit cordophone créé durant la colonisation espagnole, que l'on peut considérer comme une création hybride originale. Celui qui figure sur ces enregistrements (plages 12 et 13) est entièrement construit en cèdre rouge. La tension des cordes - 5 rangs de cordes de métal - s'effectue également à l'aide de chevilles de bois. Les rangs 1, 2, 3 et 4 sont triples, le 5<sup>e</sup> rang est double.

### Le chant

La pratique du chant est très courante chez les *comuneros* quechuas du Cuzco. Elle est indissociable de la musique, et de la danse, comme des rituels ou des travaux des champs. Le chant quechua est abondamment représenté sur ce disque, et nous insérons à la suite deux exemples de textes de chants avec leur traduction.

### PUKA CHAKI WALLATA

Puka chakischa wallataschay (2)  
Imallamansi hamuyunki  
Hayk'allamansi hamuyunki  
Yawar ch'akita ch'akirunman  
Chaki chakita phaspharunman  
La marchaykicha ch'akirunman  
Qochachaykita ch'akirunman  
  
Imallamanmi hamuyunki  
Hayk'allamanmi hamuyunki  
Qocha ch'akita ch'akirunman  
La mar ch'akita ch'akirunman  
Qochachaykita ch'akirun  
Imallamanmi hamuyunki  
Hayk'allamansi hamuyunki  
  
Ishkinapitaq rikurqoway  
K'uchuychapitaq rikurqoway  
  
Imallamansi hamuyunki  
Hayk'allamansi hamuyunki  
Imallamansi hamuyunki  
  
Puka chakischay wallataschay (2)  
Hayk'allamansi hamuyunki  
Hayk'allamansi hamuyunki  
La mar ch'akita ch'akirun  
Qocha ch'akita ch'akirunman  
La mar ch'akita ch'akirun  
Chaki ch'akita phaspharunman  
Chaki ch'akita rayarun  
Imallamanmi hamuyunki  
Hayk'allamanmi hamuyunki  
La mar ch'akitay ch'akirunman  
Qocha ch'aki ch'akirunman  
Imallamanmi hamuyunki  
Ishkinapitaq rikurqowa  
K'uchuychapitaq rikurqoway  
Q'opa patapitaq  
Basurapitaq rikuykuwan

Petite wallata (oiseau lacustre) aux pattes rouges

Pourquoi viens-tu donc ici ?  
Que viens-tu y faire ?  
Ton sang pourrait bien se tarir  
Tes petites pattes s'égratigner  
Ta jolie petite mer pourrait s'évaporer,  
Ta petite lagune s'assécher  
  
Pourquoi es-tu donc venue,  
Que viens-tu faire ici ?  
Ta lagune pourrait bien s'assécher  
Et ta mer s'évaporer  
Ta lagune s'assécher  
Pourquoi es-tu donc venue,  
Que viens-tu faire ici ?

Je peux t'apercevoir au détour du chemin  
Dans le petit recoin t'observer

Pourquoi viens-tu donc ici ?  
Que viens-tu y faire ?  
Pourquoi viens-tu donc ici ?

Ma pauvre petite wallata aux pattes rouges  
Que viens-tu faire par ici ?  
Que viens-tu donc faire ?  
Ta mer pourrait bien s'évaporer  
Ta lagune s'assécher  
Ta mer s'évaporer  
Tes petites pattes s'égratigner  
Tes petites pattes se blesser  
Pourquoi es-tu donc venue,  
Que viens-tu y faire ?  
Ta mer pourrait bien s'évaporer  
Et ta lagune s'assécher  
Pourquoi viens-tu donc ici ?  
Je peux t'apercevoir au détour du chemin  
Dans le petit recoin t'observer  
Juchée sur le monceau de débris des récoltes  
Perchée sur les détritus je t'aperçois.

## TUPAY CHITA KASARACHIY

Kay ñan Q'ella hamushani  
Kay ñan Q'ella hamushani  
Q'ellabamba solterita  
Warkachapi manzanita

Solteraykuna tupaykuchis  
Manzanaykuna tinkuykuchis  
Ima munayta tupaykuchis  
  
Hayk'a munayta tinkuykuchis  
Chita mamata irpaykuchis  
Chita mamata irpaykuchis  
Ima munayta irpaykuchis  
Hayk'a munayta saymaykuchis  
Ima mamallaq kusikuya  
Hayk'a mamallaq kusikuya  
Chita mamallaq dianpiri  
Mishtisa mamaq dianpiri

## SATIRAKUY (JOUTE ORALE)

Homme :

Akichus viday apakullayki  
Akichus viday suwakullayki  
Kaballuchaypa angaschallampi

Femme :

A vir vidita, atillaspaqa  
A vir vidita, ballillaspaqa

Homme :

Ima manalla atinallataq  
Qhasu t'irita q'esalla yawar

Femme :

Paqtataq viday, chawpi ñantapi  
P'isi tatawa !  
Paqtataq viday, chawpi kuistapi  
P'isi tatawa !

Les condamnations

Par ce chemin de Q'ella j'arrive  
Par ce chemin de Q'ella j'arrive  
Petite célibataire de Q'ellabamba  
Petite pomme [surmon donné aux jeunes hommes célibataires par les filles] de Huarcachapi

Mes petites célibataires nous nous retrouvons  
Mes petits célibataires nous nous rencontrons  
Que joliment nous nous retrouvons  
  
Combien bellement nous nous rencontrons  
Petite mère agnelle nous marquons  
Petite mère agnelle nous marquons  
Combien joliment nous la marquons  
Qu'elle est belle l'offrande que nous faisons  
Comment ne pas se réjouir  
Comment ne pas se réjouir  
En ce jour de la petite mère brebis  
En ce jour de la petite mère métisse

Pourquoi faire ma vie, vais-je t'emporter  
Pourquoi faire ma vie je vais t'enlever  
Sur la croupe de mon cheval t'emmener

Voyons petite vie, ce dont tu es réellement capable  
Voyons, petite vie, ce que tu veux réellement

Comment ne serais-je pas apte à  
Rompre la couture, la blessure ensanglantée

Attention, ma vie, au milieu du chemin  
Homme sans virilité !  
Attention ma vie, a mi-côte  
Homme impuissant !

ATALLAW IRANO ARUR

Homme :  
Maymantañasaq p'isi tatayman  
Imantañasaq fracasashayman !

Femme :  
Altuta saltey, altupin kisu  
Altuta saltey, altupin aycha

Homme :  
Churamuy pacha imataq chayri ?  
Huq'uchaq chupan, qaraywaq chupan

Kay ñan Q'ella ripushani  
Kay ñan Q'ella ripushani  
Q'ellabambay solterita  
Laramaniy manzanita

Q'aya wata hamuñachu ?  
Minchha wata ripunichu ?  
Kawsay kaqtin kutimusaq  
Wafuy kaqtin manañacha

Tu vas voir si je suis un homme sans virilité  
Tu vas comprendre à partir de cet échec

Saute bien haut, très haut petit fromage  
Saute bien haut, très haut petite viande

Saute bien haut, très haut petit fromage  
Saute bien haut, très haut petit fromage

Par ce chemin déjà je repars  
Par ce chemin déjà je m'en vais  
Petite célibataire de Q'ellabamba  
Petite pomme du mont Laramanity

Contrairement à ce qu'ont écrit certains auteurs, les observations de terrain et les enregistrements ici proposés, démontrent que les campesinos quechuas s'adonnent autant au chant qu'à la musique purement instrumentale. Les textes, qui font la plupart du temps référence à la nature (monde végétal et monde animal), sont souvent d'une très grande poésie.

Raphaël PAREJO  
Paris, août 1996

## Remerciements

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à la DCRI au Ministère de l'Éducation Nationale qui a subventionné notre recherche de 1983, à mes amis Yvon et Mijo Morvan qui ont beaucoup contribué à trouver le financement complémentaire nécessaire à l'expédition. Je remercie également Bernard Lortat-Jacob, ethnomusicologue, pour les encouragements prodigues avant et après ce premier travail de terrain dans les Andes. Mes remerciements vont aussi à Madame Elisabeth Lafage, Attaché Culturel à l'Ambassade de France à Lima en 1983. Je remercie encore les personnes qui m'ont aidé au Cuzco, à commencer par José Miguel Zapata, anthropologue, pour les informations fournies sur les flûtes *pinkuyllu*, ainsi qu'à son fils, mon ami archéologue et anthropologue Julinho Zapata, pour m'avoir mis en contact avec tout ce que le Cuzco compte comme passionnés de culture andine et avec l'Université San Antonio Abad. Je remercie infiniment Jorge Ríos Zamalloa, écrivain et anthropologue, pour avoir servi de lien avec les musiciens de la communauté Chocopya. Nous remercions également tous les musiciens, ceux de la communauté Cuper qui ont accepté d'être enregistrés, ceux de la communauté Chocopya dont nous n'oublions pas les justes revendications culturelles, et ceux de Q'ellabamba pour nous avoir ensuite accueillis avec autant de simplicité et de gentillesse dans leur communauté. Je me dois enfin de remercier Regina Baldini, musicienne et chercheuse, qui a pleinement participé au travail de recherche et aux enregistrements.

D 8268



Fidel Wisa Hach'u jouant de la grande flûte à encoche lawata.

3 298490 082683

FABRIQUÉ EN FRANCE / MADE IN FRANCE



D 8268

AD 090

71'17



MUSIC AND MUSICIANS OF THE WORLD

**PERU**

**Music of the indigenous communities of Cuzco**

Recordings & commentary: Raphaël Parejo

- |                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| [1] <i>Papa Hallmay</i>           | 1'52 |
| [2] <i>Papa Asllay</i>            | 2'21 |
| [3] <i>Papa Ch'utay</i>           | 2'22 |
| [4] <i>Carnaval de tinkuy 1</i>   | 5'01 |
| [5] <i>Puka chaki wallata</i>     | 1'36 |
| [6] <i>Puka chaki wallata</i>     | 4'02 |
| [7] <i>Añu ñiwu de lawata</i>     | 3'39 |
| [8] <i>Carnaval de tinkuy 2</i>   | 3'06 |
| [9] <i>Carnaval de tinkuy 3</i>   | 4'23 |
| [10] <i>Kacharpary Diana</i>      | 5'38 |
| [11] <i>Languilayo qochachapí</i> | 3'07 |
| [12] <i>Cruzata punchitu</i>      | 2'55 |

- |                                    |      |
|------------------------------------|------|
| [13] <i>Linda gaviotita</i>        | 3'12 |
| [14] <i>Q'ellabamba campanity</i>  | 3'25 |
| [15] <i>Danza Q'anchi de Canas</i> | 2'46 |
| [16] <i>Punch'ay qhashwa</i>       | 2'24 |
| [17] <i>Tupay chita kasarachiy</i> | 4'24 |
| [18] <i>Toqroyoq plazapi</i>       | 2'41 |
| [19] <i>Tuytunki, tuytunki</i>     | 3'26 |
| [20] <i>Descanso q'asay</i>        | 2'23 |
| [21] <i>Kasarakuy mallkiyuq</i>    | 2'00 |
| [22] <i>Chita mamalla</i>          | 1'53 |
| [23] <i>Tupay sabaru juygo</i>     | 2'34 |

Photographies : gauche : Raphaël Parejo / droite : Regina Baldini • Photographs: left: Raphaël Parejo / right: Regina Baldini

UNESCO Series

launched by Alain Daniélou for the International Music Council (IMC)  
Published by UNESCO and AUVIDIS

39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY  
in collaboration with

INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC



Collection UNESCO

fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM)

Éditée par UNESCO et AUVIDIS

39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY  
en collaboration scientifique avec le

CONSEIL INTERNATIONAL DE MUSIQUE TRADITIONNELLE