

**LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
ABORÍGENES Y CRIOLLOS
DE LA ARGENTINA**

**CARLOS
VEGA**

Editores: Yolanda María Velo y Héctor Coyena



 UCA

 IIMCV

CARLOS VEGA

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

ABORIGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA



CARLOS VEGA

JEFE DE LA SECCIÓN DE MUSICOLOGÍA INDÍGENA DEL
MUSEO ARGENTINO DE CIENCIAS NATURALES.

TÉCNICO DE FOLKLORE DEL INSTITUTO DE LITERATURA
ARGENTINA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

ABORÍGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA

CON UN ENSAYO SOBRE LAS CLASIFICACIONES UNIVERSALES
UN PANORAMA GRAFICO DE LOS INSTRUMENTOS AMERICANOS

UNA CITOCROMÍA - UNA LITOGRAFÍA - DOSCIENTOS
CATORCE DIBUJOS - CINCUENTA Y SEIS FOTOGRAFÍAS -
CUARENTA Y DOS EJEMPLOS MUSICALES - UN MAPA.



Vega, Carlos

Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina /
Carlos Vega. - 1a edición digital - Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
EDUCA, 2016.

ISBN 978-987-620-319-7

1. Edición Musical. 2. Instrumentos Musicales.

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
“SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES”**

Rector: Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Director. Dr. Pablo Cetta

PRÓLOGO DE LOS EDITORES

La primera edición del libro *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*, de Carlos Vega, fue publicada en Buenos Aires por la editorial Centurión, en 1946 y a pesar de la enorme repercusión que obtuvo en su momento, no volvió a reeditarse.

En 1965 su autor había preparado una segunda edición que debía publicar la editorial Plus Ultra, con los siguientes agregados: en el Capítulo I, destinado a los sistemas de clasificación, amplió considerablemente el texto correspondiente a Víctor Mahillon, incorporó la taxonomía realizada por Kurt Reinhard y un apartado dedicado a lo que denominó “instrumentos eléctricos”. En el Capítulo III, donde se describen los instrumentos, agregó el tambor de agua entre los membranófonos y el arco musical entre los cordófonos. Además incluyó un apartado dedicado a la historia de la guitarra. También eliminó y/o reemplazó algunos cuadros y fotografías.

La obra contiene aportes que hasta el momento no han sido superados. Uno de ellos lo constituye el tema de las clasificaciones de instrumentos, la mayoría de las cuales no se conocían en castellano. También merecen destacarse las descripciones minuciosas de la construcción y ejecución de varios de los instrumentos.

A pesar del tiempo transcurrido, el libro sigue siendo de consulta necesaria para investigadores, docentes y estudiantes, razón por la cual se decidió realizar una edición crítica de la segunda versión, que se conserva en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina.

Los editores respetamos las notas al pie del autor, que se indican con caracteres alfabéticos. Además, nuestras numerosas observaciones, que comprenden aclaraciones, correcciones y reflexiones, se encuentran en notas numéricas ubicadas al final del libro.

Vega no llegó a modificar la bibliografía de la primera edición, que en muchos casos anotó con errores. Procedimos a rectificarlos y completar los datos faltantes – entre corchetes- de acuerdo a las actuales normas de estilo. También incorporamos las referencias correspondientes a obras mencionadas que no habían sido registradas, así como las pertenecientes a la segunda edición.

Asimismo se incluye en Apéndice I la bibliografía consultada por los editores y un listado actualizado de libros y artículos sobre los instrumentos musicales citados y además, en el Apéndice II, pueden consultarse los textos, cuadros y fotografías de la primera edición que fueron eliminados por el autor.

En la preparación de esta edición crítica, los editores hemos contado con la valiosa colaboración de Noemí Balboa, Pablo Cetta, Santiago Giacosa, Adriana Luengo, Julio Mendivil, Julián Mosca, Graciela Beatriz Restelli, Rubén Traverso, Nilda Vineis y Ricardo Zavadvker, a quienes agradecemos profundamente su ayuda.

PREFACIO DE LA SEGUNDA EDICIÓN [1965]

Las pretensiones de este libro nunca fueron desmedidas. Se trataba -se trata- de una introducción al conocimiento de la sistemática organológica en general y de los instrumentos argentinos en particular, y así se explica la brevedad de las monografías que se dedican a cada especie. Sin embargo, el interés público ha demostrado que el libro era necesario tal como fue concebido. Hemos confiado la segunda edición –que antes nos fue propuesta varias veces– a una empresa moderna y pujante, a la Editorial Plus Ultra, muy complacidos por el retorno del libro al ambiente de los estudiosos.

Los años pasados no han modificado sustancialmente la sistemática básica ni los viejos instrumentos populares, pero nuevos viajes y trabajos nos han dado materia para añadir capítulos o complementar informaciones.

Es evidente que la figura de Victor Mahillon, el creador de las modernas bases de clasificación, se agranda con el tiempo. Le dedicamos ahora páginas más detalladas. Por otra parte ha sido necesario incorporar a las clasificaciones un capítulo sobre los instrumentos eléctricos, pues aun cuando las experiencias continúan, las últimas décadas han dado frutos que llaman la atención por esforzados e ingeniosos y piden, por lo menos, la presentación sumaria que para alentar estudiosos hemos ordenado en el capítulo Los instrumentos eléctricos.

Los nuevos viajes al Chaco nos han permitido examinar dos instrumentos de los aborígenes de la [selva](#)¹: el *Kataki* (tambor de agua) y el Arco musical. Ambos atesoran rasgos de interés, y las menciones que de ellos hicimos en la primera edición eran inferiores a los instrumentos. El Arco musical es una invención de grandes consecuencias; al lado de los Palos musicales, sus congéneres, inaugura líneas genéticas que fundan grandes familias actuales y gloriosas. La Guitarra, el instrumento nacional, merecía algo más que una desolada clasificación y una cuenta de complicados temples rurales. Es cosa viva, y tiene una historia española, colonial y republicana tan relacionada con la vida argentina de antaño, que nos pareció necesario incorporar aclaratorias páginas de investigación histórica, original nuestra en buena parte. En fin, requeridos por las adiciones, se han añadido donde correspondía dibujos subsidiarios y algunas láminas.

Por lo demás, eliminamos el catálogo descriptivo que apareció en la primera edición por entender que ha cumplido su [objeto](#)². De manera que, esta alforja alivianando, la otra recargando, emprende ahora su nueva etapa el primer libro de los instrumentos musicales aborígenes y criollos.

PREFACIO DE LA PRIMERA EDICIÓN (1946)³

En esta obra se trata de los instrumentos musicales, en general y, en particular, de los instrumentos que la población rural argentina –aborigen, mestiza, criolla– heredó de sus antepasados y utiliza hasta nuestros días.

He procurado coordinar aquí, en forma accesible, ensayos míos inéditos en que concurren el examen de las piezas mismas y el estudio de modernas fuentes bibliográficas, y he obtenido del señor Director del Museo Argentino de Ciencias Naturales, profesor Martín Doello Jurado, la aprobación necesaria para entregar al público, datos, fotografías y melogramas de las colecciones del Museo. Con estos elementos, el interés que la materia despierta entre nosotros recibirá buena parte de la satisfacción que merece.

Es sabido que los instrumentos musicales, la coreografía y la música, tienen en el mundo de los primitivos gran importancia y vigorosa expresión particular. Por eso, y porque su índole exige la visión de técnicos especializados, la consideración de tales bienes ha engendrado en los países menos remisos la correlativa actividad científica que los estudia. Muchos grandes institutos y museos del mundo han organizado secciones de Musicología o “Etnomusicografía”, y sus trabajos han adquirido, especialmente en Europa Central, desarrollo y jerarquía tan notables, que hubiera sido pertinencia en la indiferencia no ensayar, en alguna medida, la institución de análogos centros de investigación en nuestro país.

En 1926, deseoso de encauzar inquietudes nada inciertas, ingresé al Museo Argentino de Ciencias Naturales como adscripto ad honórem, y cinco años después, en 1931, el interés de su director por esta nueva rama de actividades, determinó mi incorporación regular a su personal científico y la creación de un gabinete de musicología indígena destinado a conjugar sus aportes con los que las secciones de Arqueología y Etnografía elaboran para contribuir al conocimiento del hombre.

Era objeto principal de su cuidado el estudio de la música, las danzas y los instrumentos de los primitivos habitantes de América; y para movernos en la dirección prevista, y porque carecíamos de antecedentes locales, debimos articular *ab ovo* la contextura interna de la Sección y el plan de trabajos en el terreno.

El criterio extensivo –viajes sólo a los lugares más interesantes– fue imposición de circunstancias; y la preferencia por los grupos aborígenes, exigencia de más ceñido enfoque. La práctica sugirió en seguida conceptos más amplios. El patrimonio aborigen sobrevive en contacto con posteriores formaciones criollas; era indispensable estudiar sistemáticamente también la música, las danzas y los instrumentos criollos, para separar después, con alguna seguridad, lo criollo de lo indígena, para distinguir mejor los entremezclados patrimonios folklórico y etnográfico. Se añadía a la necesidad metodológica de consultar los grupos populares, la evidencia de que una rica etapa de su patrimonio estaba sintiendo fuerte amenaza de extinción. Era oportuna cuestión de diligencia el registro de lo que sobrevivía en el ambiente criollo antiguo, y muy dignas de cuenta las proyecciones que los materiales folklóricos podrían alimentar, una vez publicados, en manos de los pedagogos y hasta de los artistas.

La atención que dedicamos a los hechos folklóricos, pues, compartió nuestro tiempo con el estudio de los elementos etnográficos, y aún ocurrió que –fácil y económico el acceso a los grupos criollos, duras y onerosas las misiones a lejanos focos indios– tuvimos que frecuentar más a los criollos y a los mestizos que a los aborígenes mismos. En fin, sin contrariar el pensamiento originario, nuestra Sección opera indistintamente en el campo etnográfico y en el campo folklórico. Consagrada a las tareas específicamente científicas,

elabora su pequeño aporte a una Historia General de la Cultura mediante el esclarecimiento de los problemas musicológicos americanos.

Con tal finalidad, con tales criterios y orientación, el autor inicia sus excursiones en 1931 y, complementando esos trabajos con los estudios de gabinete y la compulsión de las fuentes históricas, prosigue hasta la fecha el desarrollo de su plan^a.

Consecuencia de nuestros viajes, la Sección posee variada colección de música indígena y popular recogida en la campaña, parte en discos registrados con antiguos o modernos equipos de grabación⁴, parte escrita mediante el procedimiento de la notación directa; ha obtenido una colección representativa de los instrumentos musicales indígenas y folklóricos; numerosas fotografías documentales del músico en su medio, de los detalles técnicamente interesantes (posición del instrumento, de las manos, etc.) y de escenas de danzas; esquemas de las evoluciones coreográficas; textos poéticos de canciones y bailes; biografías y antecedentes de los ejecutantes; respuestas a cuestionarios sobre las especies desaparecidas y diversidad de apuntes complementarios. Cuenta, pues, la Sección, con sus archivos fonográfico, fotográfico, documental, etc., ordenados sobre la base de conocidos principios generales y estudiados con métodos propios de acuerdo con las exigencias de nuestro planeamiento local. El examen de todos esos materiales trascendió en varios libros, folletos y monografías breves.

Relacionados con los instrumentos musicales, publiqué también folletos y estudios. Pero quedaban en nuestro archivo documental numerosos apuntes que tomé en el terreno sobre la dispersión de los instrumentos en nuestro país y sobre los grupos que los utilizan; sobre la manera de construirlos y la forma de tomarlos para producir ritmos o melodías; sobre la ocasión u oportunidad de su empleo y, por último, en nuestro archivo fonográfico, sus fórmulas rítmicas o sus melodías características. Los capítulos en que se coordinan esos apuntes y elementos constituyen la parte principal de este libro.

En cierta medida, pues, satisfaremos ahora las exigencias de esta rama musicológica, un tanto postergada por nuestra atención. Así, los tres temas que competen a la especialidad –danzas, música, instrumentos– reciben en nuestras obras consideración inicial. A su tiempo volveremos sobre ellos.

No tenemos, en idioma castellano, ninguna obra consagrada a los instrumentos sudamericanos. Impresiones, reseñas parciales y pocos verdaderos estudios monográficos, incluidos en publicaciones diversas, jalonan cronológicamente la bibliografía y documentan la inquietud de muchos autores por estos temas de organología aborigen y criolla^b.

Eruditos estudios en diversos idiomas, obra de autores extranjeros sobre los propios materiales de Sudamérica, preceden al nuestro. Menciono, en primer término, el ensayo que incluyen R. y M. d'Harcourt en su celebrado libro *La musique des Incas et ses survivances* (Paris, ed. Alcan, 1925)⁵; hay que citar, después, las valiosas páginas que Curt Sachs escribe sobre varios instrumentos de América en su importante obra de etnomusicología, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin, ed. Reimer, 1929), y las que en el general enfoque de su denso libro *Origine de instruments de musique* (Paris ed. Payot, 1936) les dedica André Schaeffner; pero llamo especialmente la atención sobre la obra *Musical and other sound*

^a Con el nombre de Instituto de Musicología y siempre bajo mi dirección, la antigua Sección del Museo es desde hace quince años un establecimiento científico autónomo perteneciente al grupo que coordina la nueva Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de las Naciones. (Nota del autor, 1965).

^b También en castellano, aunque no dedicada a los instrumentos sudamericanos, la obra de los musicólogos mexicanos Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza *Instrumental Precortesiano*, merece recuerdo aparte. Su tomo I, *Instrumentos de percusión* □ único publicado hasta hoy □ ilustra y describe primorosamente gran número de interesantes y bellos idiófonos y membranófonos de México. Posteriormente se han publicado muchos valiosos trabajos (Nota del autor, 1965).

instruments of the South American Indians (Göteborg, ed. Elander, 1935), de que es autor el brillante investigador de Gotemburgo, Kart Gustav Izikowitz, quien, desde Suecia y en inglés, hace un serio y muy completo estudio de los instrumentos aborígenes de Sudamérica.

El plan de nuestro libro, y hasta el carácter informativo de este Prefacio, se explican con sólo pensar que el estudiante argentino toma aquí contacto con la materia por vez primera. Era indispensable una parte inicial dedicada a las clasificaciones universales, y el autor ha querido consagrarle la atención que merece y la amplitud que en este caso corresponde, no solo por tal circunstancia, sino porque ni siquiera los trabajos dedicados especialmente al tema en América han considerado la importante cuestión previa de la sistemática.

En efecto, tampoco se ha publicado en nuestra lengua ningún capítulo de introducción a estos estudios. Por eso me ha parecido útil reseñar y comentar las ideas y los principios en que se fundan las clasificaciones, y traducir las más importantes que se han elaborado en Europa: la de Víctor Mahillon, la de v. Hornbostel y Curt Sachs, la de George Montandon, la de André Schaeffner, y, finalmente, la de Kart Gustav Izikowitz, sobre la cual diremos más en el capítulo II. La adaptación de esas extensas nomenclaturas al idioma castellano me ha exigido largo cuidado, y no puedo decir que estoy demasiado satisfecho con los resultados.

Con todo, pienso que esta exposición resultará, en nuestro ambiente y en nuestro idioma, una verdadera novedad. La incorporación de modernos criterios mantiene viva la atención de los especialistas europeos desde hace medio siglo y, sin embargo, esos importantes esfuerzos y sus notables conquistas carecen de divulgación entre nosotros. El estudio sistemático de los instrumentos interesa, en primer lugar, a los etnólogos; pero no es poco lo que importa a los historiadores de la música y a los artistas mismos. En fin, no está de más este conocimiento en la formación de una cultura general.

La segunda parte, el panorama gráfico de los instrumentos, es, en cierto modo, prolongación y complemento de la que dedico a la sistemática; es, concretamente, una clasificación más, limitada a Sudamérica, pero con numerosos dibujos que, en adecuada ubicación, ilustran los términos del nomenclador.

La tercera parte –centro especial de interés y razón de esta obra– se dedica a los instrumentos aborígenes y criollos de nuestro país. Esta parte tiene extensión y objeto predeterminados. No se trata aquí de situar los instrumentos argentinos en el panorama universal, de proponer clasificaciones o de esclarecer orígenes y evolución, como hicieron Sachs y Schaeffner; tampoco de abarcar el conjunto sudamericano, como hizo Izikowitz. En esas grandes obras de carácter general, pasan a primer plano y se toman en cuenta solamente los rasgos esenciales de cada instrumento, pero, tributo a tal exigencia, faltan los detalles secundarios y las circunstancias complementarias que conforman la imagen de la pieza, viva en su función específica. Así, la apetencia de un conocimiento minucioso del instrumento en su medio, queda insatisfecha en nuestro lector. Nosotros, en cambio, hablamos de ellos pausadamente, con minuciosidad. Porque nuestro enfoque monográfico cierra más el diafragma, ganamos en precisión lo que perdemos en amplitud, y de este modo podemos superar, en el sentido que nos interesa, los estudios generales precedentes. Estos instrumentos son, para nosotros, algo más que piezas de museo. Campos arriba, entre las montañas, en la selva, los encontramos todavía en plena vigencia, en su ámbito, con su música, y su conocimiento –aparte las consecuencias organológicas– puede conectar el despreocupado espíritu urbano con un aspecto ignorado de la realidad etnográfica y folklórica de nuestro país.

Este es, entonces, un trabajo de divulgación; pero no ha de entenderse que sea, por eso, rudimentario o superficial. Los actuales criterios de la materia presiden nuestra labor, y entre las sobreexplicaciones y digresiones propias de su índole, ofrecemos nuevos datos al

especialista en tanto cumplimos con el primario requisito museológico de publicar y describir algunas piezas de nuestra colección. Nuestras obras documentan el afán de poner la musicología al alcance del estudiante sin abandonar la posición del especialista, y es claro que este doble enfoque demande un equilibrio no exento de dificultades, porque el técnico suele advertir lo que sobra y el estudiante reparar en lo que falta. Comprenda cada uno la situación del otro, y ambos la mía.

Por lo demás, debo aclarar que hablo de lo que he visto y comprobado. Hubiera sido fácil acumular en estas páginas los datos y las observaciones de mis colegas americanos, pero entonces se habría duplicado el libro sin ganancia de novedades. Y si doy por mi cuenta noticias que han publicado antes independientemente mis colegas, valdrán las mías por su capacidad de confirmación.

En cuanto al capítulo de las conclusiones, más de lo que digo cabe en él, por cierto. Pude haber añadido mucho sobre las extrañas relaciones de los instrumentos con muy curiosas funciones extramusicales, con datos de carácter sexual, en fin, con la sociedad misma; pero todo eso habría rebasado el plan del libro. Me he extendido, en cambio, en el examen del aporte con que este estudio de los instrumentos fortalece anteriores proposiciones mías sobre la Ciencia del folklore, porque así un tercer campo de observación viene a complementar las indagaciones que, en análogo sentido, hice al tratar de la música y de los bailes.

Doy al final del libro, para más detallada cuenta, una serie de láminas en que se reproducen instrumentos del Museo Argentino de Ciencias Naturales e instrumentistas criollos y aborígenes; y un pequeño catálogo [descriptivo](#)⁶ añade a las imágenes las indicaciones de práctica.

Agradezco a Elena Hosmann, artista fotógrafo que tuvo a su cargo la documentación gráfica en varias de nuestras expediciones, las fotografías que me ha cedido para este libro; a Isabel Aretz-Thiele, colega y camarada del Museo, las suyas, y a Araceli Vázquez Málaga, el arte y el cuidado que ha puesto en la realización de los dibujos y de la portada.

CAPÍTULO I

LOS SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN

LAS CLASIFICACIONES

Las clasificaciones obedecen a una necesidad de comprensión y deben su existencia al convencimiento de que siempre reportan beneficios a quienes desean orientarse en cualquier orden de conocimientos. Muchas materias de las que constituyen el subsuelo de nuestra cultura personal se nos hicieron accesibles gracias a las clasificaciones; pero en presencia de una nueva, la resistencia del estudiante suele complacerse en recordar las críticas que la negligencia endereza contra las ordenaciones sistemáticas. Hay en las clasificaciones, sin duda, algo enfadoso: la rigidez. Pero creo que ha sido siempre más rígido `el prejuicio de la rigidez` que la rigidez misma de las ordenaciones.

Los sistematizadores nunca han ignorado los inconvenientes de las clasificaciones; por darles elasticidad han luchado y están luchando. Como la realidad es desordenada e inquieta, el refinamiento de los conceptos que deben abarcarla no puede ser sino despaciosa conquista de generaciones. Sin embargo, la más tosca de las clasificaciones es preferible al desorden espontáneo de los hechos, y el reproche por lo poco que escapa a los casilleros, olvida, generalmente, lo mucho que no se les escapa.

La clasificación de los instrumentos musicales también tiene su historia. Probablemente no se ha llegado todavía a la perfección; con certeza, no ha sido posible eludir su complejidad; pero los esfuerzos realizados hasta ahora, no sólo constituyen prodigios de contracción y de ingenio, admirables por sí mismos, sino que presentan en amplia perspectiva y con prolijos detalles, todo lo que ha sido capaz de producir la inteligencia humana en materia de instrumentos musicales.

La clasificación antigua

Las clasificaciones han debido realizarse siempre sobre la base de los materiales conocidos. Por espacio de siglos los estudiosos europeos sólo tuvieron a su alcance los instrumentos musicales de Europa y regiones vecinas, y esto explica esa primera clasificación que ha difundido por el mundo entero el esquema simplista de los tres grupos: cuerda, viento y percusión. Pero cuando la Etnografía, que ensancha su vigoroso movimiento desde mediados del siglo pasado, descubre y presenta al asombro de Europa cantidad de extraños instrumentos que aparecieron en pueblos lejanos de todas las regiones de la tierra, el esquema de los tres grupos resulta definitivamente insuficiente. Cabe notar, como curiosidad, que esa rudimentaria clasificación, abandonada en el ambiente científico desde hace más de medio siglo, conserva singular vitalidad póstuma en todas partes, especialmente en el ambiente artístico, y que aun en nuestros días se enseña como si no se tratara de una histórica curiosidad de los archivos intelectuales.

Esta clasificación antigua y sobreviviente carecía de constancia lógica aun en su principal distinción del material. La categoría de instrumentos de cuerda se definía por el elemento que entraba en vibración, la cuerda misma; en cambio, para la de percusión, se tenía en cuenta, no el cuerpo vibrante, la membrana o la masa, sino el golpe, que es uno de los medios con que se obtiene el sonido o el ruido. Incompleta desde el principio, resolvió el problema de encasillar los instrumentos que no cabían en sus tres grupos, agregando cómodamente un cuarto grupo: varios. He aquí su plan:

1. Cuerda
2. Viento
3. Percusión
4. Varios

Las subdivisiones, un tanto arbitrariamente atentas al material de que estaban hechos los instrumentos –madera, metal– tampoco respondían con eficacia a las exigencias de la [práctica](#)⁷. Por supuesto, el conocimiento de los instrumentos exóticos esclareció su impotencia, y las necesidades creadas reclamaron al ingenio nuevas proposiciones.

La clasificación de Mahillon

La organología debe al eminente musicólogo belga Victor-Charles Mahillon un importante paso adelante en la compleja tarea de clasificar los instrumentos musicales. Sus aportaciones son considerables, y no fueron pocas las circunstancias que favorecieron su disciplinada inteligencia y su tenaz propósito de estudioso.

Victor-Charles Mahillon nació en Bruselas el 10 de marzo de 1841. Su padre, Charles Mahillon, había fundado en la mencionada ciudad una fábrica de instrumentos de viento, y en ese ambiente de artesanía superior transcurren su infancia, su juventud, su vida entera. Su padre fue también su maestro, y no es extraño que el joven, apenas transpuesta la adolescencia, proyectara un libro de aliento, aunque breve, que publicó en 1874: *Éléments d'Acoustique Musicale et Instrumentale [...] par V.C. Mahillon, fabricant d'instruments de musique*. Bruxelles, Manufacture Générale d'instruments de musique C. Mahillon, 1874. El autor le dedica el libro al padre en “testimonio de reconocimiento y afecto”. El establecimiento paterno es su editor.

Victor-Charles es organólogo, científico y artista. En el párrafo inicial de su obra dice: “*L'étude de l'acoustique est le complément indispensable d'une bonne éducation musicale*” [1974: VII]. Y después de enseñar los elementos de acústica dedica párrafos “a la construcción teórica de todos los instrumentos de música que usan en la orquestación moderna”, tal como anuncia la portada del libro.

En 1877 Victor-Charles Mahillon fue nombrado Conservador honorario del Museo del Conservatorio de Bruselas, y en el examen diario de los instrumentos se fundan las descripciones que forman el *Catálogo del Museo Instrumental* que publicó en 1880. El autor encarece el conocimiento de la organología –análisis de las partes constitutivas de los instrumentos, según él mismo– y el de la historia de cada uno, y añade que no deben excluirse los instrumentos extra europeos porque entre ellos se encuentran los embriones de los modernos. El catálogo se agotó pronto, y Mahillon se aplicó a preparar la segunda edición; pero, entre un tomo y otro, publicó un libro distinto: *Le matériel Sonore des Orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares ou Vade Mecum du Compositeur suivi d'une Échelle Acoustique permettant de calculer très facilement la longueur théorique de tous les instruments à vent à un diapason quelconque*. Victor Mahillon, Bruxelles, Mahillon & C°, 1897. Había fallecido el padre en 1887 y desde entonces él gobernaba el establecimiento. Su inteligente actividad acrecentó la producción y el espacio de la fábrica y consta que, fino artesano y científico, reprodujo todos los instrumentos de viento de los siglos XVI y XVII.

Con esto llegamos a la segunda edición del catálogo, objeto de nuestro interés; porque en el tomo inicial lanza por vez primera su clasificación de los instrumentos. La obra se titula: *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. La carátula da el nombre y el cargo del autor –Victor-Charles Mahillon, conservateur du Musée–, y anuncia su nuevo aporte: “*avec un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*”, Deuxième édition, Gand, Librairie Générale de Ad. Hoste, éditeur, 1893.

Dice el autor que ha revisado los datos históricos y técnicos para esta segunda edición y agrega que las dos mil piezas de las colecciones “representan, casi sin solución de continuidad y desde los orígenes, la historia de los instrumentos de música” [1893: XIII]. A continuación comienza el Ensayo de clasificación metódica. Empieza:

“El sonido es el resultado de un movimiento vibratorio transmitido al oído por el medio elástico que nos rodea: el aire. Los instrumentos de música son los aparatos por medio de los cuales se obtiene ese movimiento vibratorio.

Todos los cuerpos elásticos, sean sólidos, líquidos o gaseosos, pueden producir sonidos; pero la construcción ha limitado necesariamente elección de esos materiales a aquellos en que el movimiento vibratorio se provoca más fácilmente. Entre los sólidos, emplean las cuerdas, las membranas, la madera, el vidrio, los metales, la piedra, etc. Entre los gases, el aire. En cuanto a los líquidos, su empleo no ha recibido hasta hoy aplicación útil.

La clasificación que nosotros hemos adoptado para este catálogo se funda en la diferente naturaleza de los cuerpos empleados como fuentes sonoras. Este modo de clasificación nos ha parecido que reúne las condiciones más favorables a la claridad y a la simplicidad.” [ibíd., pág. 1-2]

El primer paso de Mahillon consiste en unificar los criterios con que deben afrontarse las divisiones. Si decimos instrumentos ‘de cuerda’, es evidente que tomamos como característica de su categoría el elemento que se pone en vibración. Lógicamente, no puede formarse a su lado otro grupo con instrumentos ‘de percusión’, como antaño, porque la percusión sólo es uno de los procedimientos o maneras de que se vale el ejecutante para poner en vibración el cuerpo, y no se refiere a la materia vibradora, como en el caso de la ‘cuerda’. En cambio, puede subsistir una categoría de instrumentos ‘de viento’, porque el viento, o mejor, el aire, es lo que vibra en esta clase de instrumentos.

Así, en la división principal, Mahillon dejará en pie dos de las categorías tradicionales: cuerda y viento. La categoría ‘percusión’ es ilógica y, en la práctica, arbitraria. Baste pensar que el bombo vendría a quedar al lado de la celesta. Y la categoría ‘varios’, que no es ninguna categoría sino un depósito de excedentes, desaparecerá. Mahillon ordena todos los demás instrumentos extendiendo, simplemente, el principio de clasificación que adopta: lo que vibra. En un tambor, por ejemplo, la materia del instrumento que entra en vibración es la piel o membrana. Pues bien, el organólogo crea la categoría de instrumentos de membrana. Y en los platillos, o en las castañuelas, o en el gong, o en los tambores hechos con un tronco hueco, sin piel, no vibra la cuerda, no el aire, no la membrana, porque esos instrumentos no tienen membranas o cuerdas ni suenan por la vibración de una columna de aire; vibra la masa entera del instrumento (como en la campana) o sus dos mitades (como en las castañuelas) o las muchas partes que lo constituyen (como en los manojos de cápsulas que entrechocan). La materia de que están hechos es rígida, pero no tanto que impida su vibración. Entonces tenemos otra categoría: la de los instrumentos en que vibra ‘la masa del material’ con que están hechos.

En resumen, cuatro categorías. Por precisión en la nomenclatura, Mahillon toma la voz griega ‘fono’ (sonido) y articula con ella cuatro voces nuevas: **membranófonos**, que se aplica a los instrumentos en que vibra la membrana; **cordófonos**, para aquellos en que vibran las cuerdas; **aerófonos**, que designa a los instrumentos relacionados con la vibración del aire y, finalmente, **autófonos**, reservada para aquellos en que es posible la vibración de su materia corporal misma. Auto, como es sabido, significa propio, por uno mismo. Esta voz fue objetada posteriormente por Curt Sachs, que propuso **idiófonos** en su lugar, y rehabilitada después por Francis W. Galpin [1937].

Mahillon mismo dedica párrafos concretos a la explicación de sus divisiones principales. Vamos a traducirlos:

“Todos los aparatos sonoros que han ocupado el genio inventivo del hombre, se distribuyen en cuatro **clases**:

La primera, en que el sonido es producido por la elasticidad de los cuerpos mismos, es la de los **instrumentos autófonos**.

La segunda, en que el sonido se debe a la vibración de membranas que han cobrado elasticidad por la tensión, es la de los **instrumentos de membranas**.

La tercera es la de los **instrumentos de viento**. El sonido es producido por el movimiento vibratorio del aire, obtenido con la ayuda de una corriente activa sobre órganos especiales.

En fin, la cuarta, basada en la vibración de las cuerdas, cuerpos filiformes que, tal como las membranas, no son elásticas sino por tensión, es la de los **instrumentos de cuerdas**.” [ibíd., pág. 3]

Terminada la exposición del nuevo plan, Mahillon dedica unas ochenta páginas a explicar sus cuatro clases y divisiones, y en el comentario sobre muchos de los instrumentos incluye datos históricos. Interesan especialmente sus palabras sobre la clase de los instrumentos autófonos creada por él. Dice:

“Llamamos **autófonos** a los instrumentos constituidos por cuerpos sólidos lo suficientemente elásticos por sí mismos para sostener el movimiento vibratorio que en ellos es provocado por uno de los tres modos de conmoción: la percusión, el punteado y la frotación. [...] La intensidad del sonido de los instrumentos de esta clase es debida a la amplitud de la vibración; el timbre a la diferencia de materias y al modo de conmoción; la altura a la dimensión de los cuerpos.” [ibíd., pág. 6]

El autor se demora luego en las divisiones y al terminar el examen de las otras tres clases ofrece su primer cuadro de clasificación general. Decimos su primer cuadro, porque, años adelante lo corrigió y aumentó dos veces, como veremos.

Publicó el II tomo del catálogo en 1896. En el anterior describió los instrumentos números 1 al 576; en éste los 577 a 1321. El mismo editor. El tercer tomo apareció en 1900 y describe los instrumentos números 1322 a 2055, y el IV, en 1912, con detalles sobre los números 2056 a 2961. Aquí hay una novedad; escribe en el Prefacio.

“Hacemos figurar al comienzo de este cuarto volumen de nuestro catálogo una nueva tabla que resume nuestro ensayo de clasificación y contiene las adiciones que hizo necesarias el descubrimiento de muchos instrumentos cuya existencia ignorábamos al comienzo de nuestros trabajos, hace treinta y cinco años.” [Mahillon, 1912: [pág.V](#)] ⁸
(VER APÉNDICE III)

El V y último tomo, póstumo, se publicó en 1922 por la imprenta Th. Lombaerts. En él llegó el autor al instrumento número 3300 y reprodujo el último y definitivo cuadro de su clasificación. Las diferencias de éste con el del cuarto tomo son pocas: agrega la ocarina y los silbatos y en el tercer grupo antepone la subsección del *Nay* árabe a las otras dos de su sección. Nada [más](#)⁹.

Por la importancia que los aportes de Víctor-Charles Mahillon tienen como paso inicial de las clasificaciones científicas universales vamos a traducir literalmente por vez primera al castellano la versión tercera y última que su autor publicó en el tomo V de su catálogo. Aclaramos que el reducido formato de la obra de Mahillon lo obligó a disponer sus cuadros en dos páginas: en la página par (izquierda) puso las clases y sus divisiones, y en la página impar (derecha), bajo el título de ‘Aplicaciones principales’ y repitiendo la clase, la rama y las letras de las subsecciones, los nombres de los instrumentos más comunes de cada grupo en [negrita](#).¹⁰ Como en este libro tenemos páginas de ancha medida, hemos decidido poner los nombres de los instrumentos a continuación de la línea clasificatoria.

Clasificación Metódica de los Instrumentos de Música

CLASE I. INSTRUMENTOS AUTOFONOS

RAMA A.- Instrumentos autófonos percutidos.

Sección a – Ruidosos..... **Platillos, Tamtam, Sistro, Triángulo, Cascabeles, Sonajeros, Castañuelas.**

Sección b - De entonación intencionalmente determinada.

Subsección aa - De mazos..... **Xilófono, *King* chino, Gambang javanés, Campanas.**

Subsección bb - De teclado..... **Carillón aéreo, Carillón de láminas de acero.**

Subsección cc - De movimiento automático. **Carillón aéreo.**

RAMA B.- Instrumentos autófonos punteados.

Sección a - Con o sin plectro..... **Birimbao, *Ou* chino.**

Sección b - De teclado..... **Claviola.**

Sección c - De movimiento automático..... **Caja de música.**

RAMA C.- Instrumentos autófonos frotados.

Sección a - Por el dedo o el arco..... **Armónica de Franklin, *Mattauphone, Violon de fer.***

Sección b - De teclado..... **Clavicilindro de Chladni, Terpodión.**

Sección c - De movimiento automático. (Sin aplicación conocida por nosotros).

CLASE II. INSTRUMENTOS DE MEMBRANA

RAMA A - Membranas percutidas.

Sección a - Ruidosos.

Subsección aa - Membrana extendida

sobre un marco..... **Pandereta.**

Subsección bb - Membrana extendida

sobre un recipiente..... **Darabuca árabe.**

Subsección cc - De dos membranas..... **Tambor, Bombo.**

Sección b - De entonación determinada.....**Timbales.**

RAMA B.- Membranas frotadas.....**Rommelpot.**

CLASE III. INSTRUMENTOS DE VIENTO

RAMA A - Instrumentos de lengüeta.

Sección a - Lengüeta simple, libre, con tubo.

Subsección aa - Tubo cilíndrico..... **Klui** siamés.

Subsección bb - Tubo cónico..... **Trompa de señales,**
Tubos de órgano.

Sección b - Lengüeta simple, libre, sin tubo..... **Typoton, Armónica de boca.**

Sección c - Lengüeta simple, batiente, con tubo.

Subsección aa - Tubo cilíndrico.....**Argul** egipcio, **Aulos griego, Tibia romana, Caramillo, Clarinete.**

Subsección bb.- Tubo cónico.....**Tenorón, Saxofón.**

Sección d - Lengüeta doble con tubo.

Subsección aa - Tubo cilíndrico.....**Cromorno, Cervela.**

Subsección bb - Tubo cónico.....**Oboe, Bajón.**

RAMA B - Instrumentos de embocadura.

Sección a - Embocadura biselada.

Subsección aa - Tubo abierto..... **Flauta dulce o de pico, Flageolet.**

Subsección bb - Tubo cerrado..... **Flautas** de países extra europeos. **Tubos de órgano.**

Subsección cc - Recipiente..... **Ocarina.**

Sección b - Embocadura lateral.

Subsección aa - Tubo abierto..... **Flauta travesera.**

Subsección bb - Tubo cerrado..... **Flautas** de países extra europeos, **Silbatos antiguos.**

Subsección cc- Recipiente.....**Silbatos**

Sección c - Embocadura transversal.

Subsección aa - Tubo abierto..... **Nay** árabe.

Subsección bb - Tubo cerrado..... **Siringa** de varios tubos.

Subsección cc - Recipiente..... **Hsiuen** chino.

- RAMA C.- Instrumentos polífonos con depósito de aire.
- | | |
|--|---|
| Sección a - Sin tubos..... | Acordeón, Concertina,
Mélofono. |
| Sección b - Sin tubos, de teclado..... | Armonio (órgano expresivo),
Harmoniflauta. |
| Sección c - Sin tubos, de movimiento automático..... | Antifonal Debain,
Harmonista V. Gevaert. |
| Sección d - De tubos..... | Musetas, Cornamusas,
Cheng chino. |
| Sección e - De tubos y teclado..... | Órgano. |
| Sección f -De tubos y movimiento automático..... | Serinete, Organo de Barbería, Orquestrión. |
- RAMA D - Instrumentos de embocadura.
- | | |
|--|---|
| Sección a - Simples o naturales..... | Caracolas, Bocina,
Cuernos, Trompetas,
Clarones. |
| Sección b - Cromáticos, de aberturas laterales. | |
| Subsección aa - Con o sin llaves..... | Cuerno de caza,
Serpentón, Bajón ruso. |
| Subsección bb - Con llaves,
sin agujeros laterales libres | Cuerno de llaves,
Oficleide. |
| Sección c - Cromáticos, de longitudes variables | |
| Subsección aa - de vara..... | Trombones. |
| Subsección bb- de pistones..... | Cornetas, Cornos,
Trompetas, Trombones,
Bugles. |

CLASE IV. INSTRUMENTOS DE CUERDAS

- RAMA A - Cuerdas frotadas.
- | | |
|---|---|
| Sección a - Por arco..... | Crouth, Giga, Violas,
Trompeta marina, Viela
de arco, Violín, etc. |
| Sección b - Por rueda..... | Organistrum. |
| Sección c - De teclado..... | Viela, Armonicordio,
Piano-cuarteto. |
| Sección d - De movimiento automático. (Sin aplicación conocida por nosotros). | |
- RAMA B - Cuerdas punteadas.
- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| Sección a - Con o sin plectro. | |
| Subsección aa - Sin mango..... | Arpa, Lira, Cítara, |

	Salterio.
Subsección bb - Con mango (Monocordio).	Tambor árabe, Laúd, Tiorba, Sistro, Guitarra.
Sección b- De teclado.....	Espineta, Clavecín, Clavi-arpa.
Sección c - De movimiento automático.....	Espineta de cilindro.
Sección d - Cuerdas punteadas (excitadas) por el viento.	Arpa eólica.
 RAMA C - Cuerdas percutidas	
Sección a - De mazos.....	Santir oriental, Timpanon.
Sección b - De teclado.....	Clavicordio, Piano.
Sección c - De movimiento automático.....	Pianos mecánicos.

Mahillon se anticipó a Hornbostel y Sachs, pero alcanzó a ver en 1914 el sistema universal en que estos musicólogos ampliaron su principio de las cuatro clases. Falleció en 1920 indiferente al aporte de los alemanes, fiel a sus cuadros de división.

En el caso de este sistema, como en el de los otros, el traductor tropieza con nombres que se aplican a dos o más instrumentos diferentes y crean problemas a veces insolubles. Ante el riesgo de contrariar al autor, la traducción nuestra se sujeta al texto original en lo posible, sin paréntesis de discusión o crítica

La clasificación de v. Hornbostel y Sachs

Erich M. von Hornbostel y [Curt Sachs](#)¹¹, en estrecha colaboración, presentaron poco después un trabajo en que, abarcado por vez primera el panorama universal, llevaron a muy riguroso extremo los principios de la clasificación: *Systematik der Musikinstrumente Ein Versuch* (1914). Este importante ensayo constituye hasta hoy la base de cualquier estudio organológico. Es y será punto de partida panorámico, considérense o no los esfuerzos que posteriormente se han hecho por mejorar o reajustar la sistemática. Le dedicaremos aquí solo parte de la atención a la que es acreedor.

Hornbostel y Sachs expresan que el sistema de las cuatro clases propuesto por Mahillon:

“[...] merece la máxima aprobación, porque no solo corresponde a las exigencias de la lógica, sino que ofrece a quien lo emplea un medio sencillo libre de toda arbitrariedad subjetiva. [...] Fuera de la homogeneidad del principio divisorio este sistema ofrece la gran ventaja de que casi toda la cantidad de los instrumentos antiguos y nuevos, europeos y exóticos pueden alojarse en él.” [Hornbostel-Sachs, 1914: [555](#)]¹²

Pero estos autores discrepan de Mahillon en las subdivisiones. Creen que es urgente modificar el criterio en que se fundan, ampliar su número e introducir diversas innovaciones de carácter general.

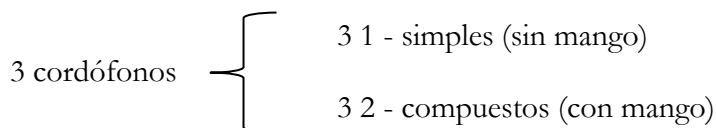
“El enfoque debe ser objetivo. El motivo a que obedece la subdivisión debe ser reconocido a simple vista, es indispensable tener en cuenta a un tiempo mismo las necesidades del conservador de museo, de los [exploradores](#)¹³ y de los etnólogos.

Cuando hay detalles, al parecer insignificantes, que tienen importancia desde el punto de vista de las correlaciones histórico-culturales, es necesario hacer nuevas subdivisiones [...] La sistemática de los instrumentos musicales había tomado de la zoología y la botánica la idea de los rótulos jerárquicos: clase, orden, familia, género, especie, etc. Mahillon empleó *clase, rama, sección, subsección*. No ‘familia’, que tiene de antiguo en música especial significación.” [ibíd., pág. 553 y 557]¹⁴

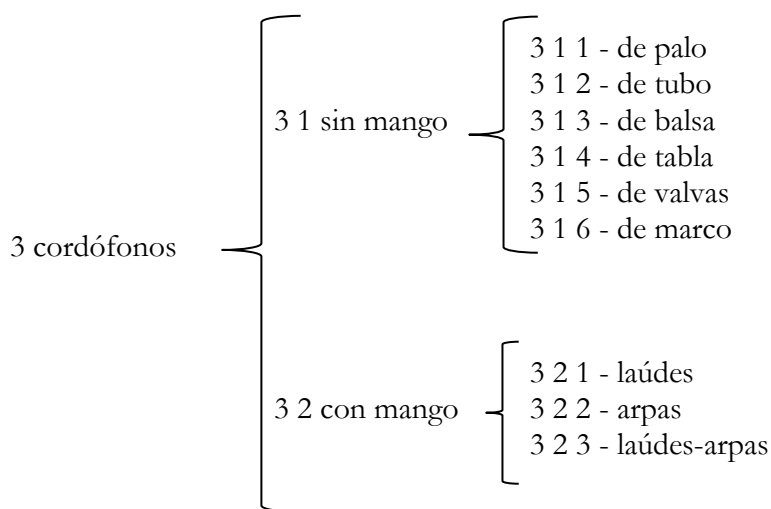
Pero como von Hornbostel y Sachs elevan considerablemente el número de las subdivisiones, la posibilidad de adoptar ese conjunto de rótulos desaparece. Los autores creen que podrían recibir nombre los grupos principales y las subdivisiones inmediatas siguientes, así: clases, subclases, órdenes y subórdenes; pero entienden que la admisión de tales nombres sería, en todo caso, secundaria o complementaria. Adoptan, entonces, francamente, el sistema de numeración de Dewey, cuya idea consideran “genial” [ibíd., pág. 559], y lo aplican como veremos.

Ante todo, cuatro grupos principales de instrumentos -los mismos de Mahillon-. Sustituido el rótulo “autófonos” por el de “idiófonos”, que Sachs considera más propio¹⁵, enumeran: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Ahora le asignan un número a cada uno: 1, 2, 3 y 4. Supongamos que el hombre inventa instrumentos de un nuevo grupo; entonces, 5. La primera ventaja del sistema Dewey es que siempre y por todos los intersticios está abierto al infinito. El 1 significa idiófonos; el 2, membranófonos; el 3, cordófonos, y el 4, aerófonos.

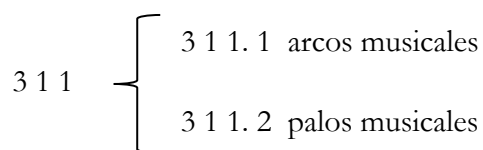
Con esto pasan a las subdivisiones, que distinguen con nuevos números. Ejemplo: cuando anotamos 3¹⁶, decimos cordófonos; pero los cordófonos se subdividen en dos grupos, según tengan o no mango para las cuerdas. Entonces se introduce un nuevo número, que se añade a la derecha del anterior: 1, significa que los cordófonos son simples, es decir, sin mango; 2, indica que los cordófonos son compuestos, esto es, con mango:



Ahora una nueva subdivisión: de la subclase 3 1, según la forma de la caja; de la subclase 3 2, según la dirección de las cuerdas con respecto a la tapa. En consecuencia, otro número caracterizador agregado a la derecha de los anteriores:



Más todavía. Toman el orden 3 1 1 y lo subdividen:



Y así con todos los órdenes. Luego nueva subdivisión para todos los subórdenes, etc. Mediante este procedimiento se forman en cualquiera de las categorías cifras de seis, ocho y hasta nueve unidades. Por ejemplo, 111.242.222. El primer 1 significa idiófonos, como sabemos; el segundo 1 indica que ese idiófono pertenece a la categoría de los que vibran por efecto de un golpe; el tercer 1, significa que el golpe es directo; vale decir, producido por un movimiento del ejecutante, sin medios mecánicos; el número 2 que sigue caracteriza el procedimiento llamado percusión (golpe de un objeto que no da sonido propio: palo, badajo, etc.); el 4, quinta cifra, indica que el instrumento tiene forma de vaso (podría tener forma de bastón, de placa, de tubo); el 2, sexta cifra, indica que se trata de campanas (y no de gongs); el otro 2 que sigue, señala que se trata de un juego de campanas (y no de una campana independiente); la octava cifra, otro 2, dice que la campana es colgante y no asentada y, por fin, el último 2, que se golpea con un badajo. En resumen, la cifra 111.242.222 distingue a un instrumento idiófono / de golpe / de golpe directo / de percusión / en forma de vaso / campana / en juegos / colgante / de badajo. En los cuadros siguientes cada nueva subdivisión, a partir de la quinta cifra, deja un blanco tipográfico en el margen izquierdo.

Perplejo quedará el estudiante al imaginar la enorme cantidad de cifras a que da lugar la variedad de instrumentos y sus características. Así es; pero no es más complicado el sistema que la realidad misma. Por lo demás, la clasificación debe abarcar todos los instrumentos y comprender todos sus caracteres y matices diferenciales, no importan las complejidades que la operación aparece. Como sistema comprensivo, el de Hornbostel y Sachs es magnífico, y su principio no puede ser más sencillo. Naturalmente, para simplificar sin distinguir, bastaría con encerrar todas las piezas en una sola casilla bajo el rótulo de 'instrumentos musicales'. Menos trabajo.

No creen los autores haber logrado la perfección. Admiten que la presencia de nuevos instrumentos puede crear otras divisiones y prevén todos los tipos posibles siempre dentro del sistema que, en efecto, es elástico. Tampoco se les escapan las dificultades propias de la sistematización en esta materia. La principal división se funda en los diferentes procesos físicos de la producción del sonido, pero tales procesos no han sido aún esclarecidos por las investigaciones acústicas. Otro inconveniente son los tipos intermedios. La pandereta, por ejemplo, es una membrana en un marco, pero cuando este marco se hace un poco más alto, y luego otro poco más, resulta al fin una membrana en un tubo. Hay, pues, instrumentos que vacilan entre marco y [tubo](#)¹⁷. No son menos difíciles de clasificar los tipos híbridos, esto es, los que participan en dos o más grupos. Se ubican según la parte que predomina, es claro; pero no siempre el predominio es neto. Ahora, cuando un tipo híbrido se establece definitivamente, requiere rótulo y lugar propios.

Es materialmente imposible explicar los detalles en que von Hornbostel y Sachs fundan las subdivisiones. Los propios autores renuncian a discutir pormenores, y confían a la simple presentación de los cuadros la ilustración minuciosa del pensamiento que los ha orientado.

Nosotros haremos lo mismo. En 1931, durante nuestro inconcluso aprendizaje del idioma alemán, escogimos, a título de práctica, la traducción íntegra del sistema creado por von Hornbostel y Sachs. Nuestro profesor, el extinto doctor Federico Braunmüller, trabajó a nuestro lado largas semanas explicándonos con la precisión posible el sentido de cada

denominación. Yo me encargué de buscar su equivalente técnico en nuestro idioma, ya adoptando el usual, ya creándolo; pero la cantidad de voces nuevas y la necesidad de reproducir en una voz castellana todas las que tan fácilmente reducen a una los alemanes, constituyeron una seria preocupación para mí, y demandaron un esfuerzo cuyos resultados nunca me dieron total satisfacción. Cuando Karl Gustav Izikowitz adaptó esta clasificación al idioma inglés, afirmó: “*The English nomenclature has presented a formidable problem.*” [Izikowitz, 1934:4]. Sin duda, puedo decir lo mismo de la [castellana](#)¹⁸.

Aun debo aclarar que la versión alemana original establece el significado de la especie que cada cifra representa, añadiendo, generalmente, al nombre de la clase, el de la subclase, el del orden, etc., y articulando con ellos solo una o dos palabras compuestas. No he podido hacer lo mismo en castellano por razones de índole idiomática; pero será fácil para el lector complementar nuestra forzosamente económica nomenclatura de la manera que explicamos a continuación.

Volvamos al ejemplo que presentamos en la página 21. La cifra 311.1 dice: Palos musicales. Esto explica muy poco. Entonces el lector debe buscar, líneas arriba, la cifra que tiene un número menos: 311 De palo, y anteponer estas voces a las anteriores. En seguida busca, saltando líneas hacia arriba, la cifra de dos números: 31, Sin mango, y luego, en fin, la de un número: 3. Cordófonos. Ahora puede reconstruir la leyenda completa: Cordófonos / sin mango / de palo / palos musicales.

Se ha objetado a la clasificación de von Hornbostel y Sachs su extensión y complejidad. Es verdad, pero insistimos en que, así, es la base indispensable de los estudios organológicos, porque, por sobre todo, desarrolla un completísimo repertorio de los instrumentos musicales que ha creado el hombre.

Creo que la nuestra es la primera versión castellana de este sistema. Sachs (von Hornbostel falleció en 1938), al autorizar la presente traducción no mencionó la existencia de otra alguna^c. Damos, pues, al lector de nuestra lengua versión completa del sistema de clasificación de von Hornbostel y [Sachs](#)¹⁹. (En la presente edición digital, esta clasificación puede consultarse en el Apéndice IV)

Von Hornbostel y Sachs fueron seguidos de cerca por varios otros. Los interesantes estudios de Walter [Kaudern](#)²⁰, Henry [Balfour](#)²¹ y Karl Gustav Izikowitz [1935] contienen valiosas modificaciones de detalle, pero no constituyen nuevos sistemas.

El mismo doctor Sachs, que un año antes de colaborar en esta sistematización había afrontado el tema en su *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlín, 1913), reproduce en 1920 el plan de la misma clasificación general en su *Handbuch der Musikinstrumente* (1930) con sólo algunas modificaciones en el orden, insiste en dos estudios de otra índole (*Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlín, 1929, y “La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d’instruments de musique” en *Museion*, vol. 27-28, 1934) y, finalmente, coronando sus andanzas de [exiliado](#)²², escribe en inglés el libro *The history of Musical Instruments*, New York, 1940, en que dedica un capítulo al origen de los primeros instrumentos y formula una cronología de su aparición en las etapas prehistóricas.

No creo que esté de más aquí una breve referencia a la importante cuestión de la cronología. Se siente la necesidad de reemplazar las leyendas, de insistir en que la historia de los instrumentos no empieza con la Biblia, de repetir que el tambor de membranas no es el primer instrumento del hombre, en fin, de reafirmar que la humanidad prepara, durante larguísimo períodos prehistóricos, los instrumentos que se perfeccionarán en los tiempos propiamente históricos.

Sachs adopta para sus discriminaciones el método llamado geográfico, que consiste en la observancia de varios agudos axiomas conquistados por el estudio de la dispersión de

^c Schaeffner la tradujo al francés, e hizo más tarde una propia, que veremos.

los instrumentos sobre la superficie de la tierra y, enfocando el problema de una manera muy amplia y general, distingue tres grandes etapas o estratos prehistóricos.

En el más antiguo, de acuerdo con nuestro autor, aparecen los sonajeros, el raspador de calabaza, el raspador (de otros materiales), los pozos pateados, el palo zumbador, el caramillo de tiras y la flauta sin orificios; en el siguiente –posterior– se encuentra el tambor de tronco hendido, el bastón de ritmo, la flauta con orificios, la trompeta, la trompeta de caracol, el tambor de membrana, el arpa térrea, la cítara térrea y el arco musical, y en el tercero, el raspador de madera, el sonajero de mimbre, el xilófono, el birimbao, la flauta nasal, la flauta travesera, la trompeta travesera, el tambor de fricción y el tambor con percutor.

El estudio del origen y la evolución de los instrumentos es independiente de las clasificaciones mismas. En seguida veremos si ambos temas pueden unirse y si la unión resulta conveniente.

La clasificación de Montandon

El doctor George Montandon publica en 1919 una nueva clasificación de los instrumentos musicales^d. Su sistema no representa, precisamente, un progreso en la dirección discriminatoria de los anteriores, sino una modificación engendrada por un punto de vista distinto. Los clasificadores precedentes han trabajado a base de criterios objetivos: qué es lo que vibra, cómo se hace vibrar, qué forma tiene el instrumento o la parte que interesa, etc. Montandon, sin abandonar esos principios, incorpora y sobreañade otra idea a su planteo general.

Reconoce la excelencia de la división en cuatro grandes clases, y estima que “merece subsistir” [1919: 3]; pero al reducir y modificar las subdivisiones obra movido por razones que explica así:

“Nosotros agruparemos los instrumentos en los cuadros que presentamos más adelante, no desde el solo punto de vista de su modo de vibración, sino, sobre todo, desde el punto de vista de su génesis y de su descendencia, es decir, desde el punto de vista embriogenético y filogenético, o, para emplear un término más corriente, desde el punto de vista genealógico. “[id.]

Esta ordenación genealógica surge y se desprende también de las clasificaciones anteriores, pero sus autores no atribuyen importancia a tal criterio. Un aerófono procede, generalmente, de otro aerófono anterior más rudimentario; un tambor de otro tambor; un cordófono complicado viene de otro más sencillo, aunque abunden las excepciones, etc. De modo que cuando se agrupan los instrumentos por la materia vibrante quedan muchas veces reunidos los familiares en la propia línea genealógica. De una manera general, ocurre lo propio con las principales subdivisiones; por eso, aunque Montandon coloca en primer término el criterio genealógico, no son fundamentales las modificaciones que introduce en los subgrupos. Más activa, en el sentido de modificar los cuadros anteriores, es su idea de que la clasificación anterior más completa, la de Hornbostel y Sachs, choca “por su enorme extensión” [ibíd., pág. 5]. Parte de sus modificaciones, pues, se deben al propósito de simplificar.

Sin embargo, en el fondo, Montandon quiere ir más lejos que los anteriores. Todo instrumento tiene su historia, su genealogía. La clasificación es un paso primero al cual debe seguir la investigación de la marcha genealógica de cada instrumento; en tercer lugar, corresponde estudiar su dispersión geográfica y, por fin –esto le importa– debe establecerse

^d“La Généalogie des instruments de musique...”

el lugar que los instrumentos ocupan “en las diversas corrientes de civilización que se han sucedido en la superficie del globo.” [1919:1].

Este ambicioso proyecto influye en su criterio de clasificación. Reproduce las críticas ya conocidas al sistema antiguo, rechaza el de Mahillon “por la superficialidad de las relaciones y las diferencias morfológicas entre ciertos grupos de instrumentos” [íd.:5] y encuentra –como hemos dicho– excesivamente extensa la de Hornbostel y Sachs.

Ordenados por familias, de los más simples a los más complicados, coloca Montandon los instrumentos de cada cuadro bajo la tutela de un principio generador común.

Nueve principios, y sus derivados, según este autor, habrían dado origen a todos los instrumentos musicales:

PRINCIPIO 1: ENTRECHOQUE

(primitivamente, de dos bastones)

Familia I: Idiófonos de entrechoque

PRINCIPIO 2: PERCUSIÓN

(primitivamente, de un recipiente)

Familia II: Idiófonos de percusión

DERIVACIÓN DEL PRINCIPIO 2: PERCUSIÓN DE UNA MEMBRANA TENSA

(después se pone en acción la membrana de un modo cualquiera)

Familia VI: Membranófonos de percusión

Familia VII: Membranófonos por acción manual atípica

Familia VIII: Membranófonos por choque del aire

(en conexión con los precedentes, pero derivan de los principios 6 ó 7: el soplo)

PRINCIPIO 3: SACUDIMIENTO

(primitivamente, de una o de muchas frutas secas)

Familia III: Idiófonos de sacudimiento

PRINCIPIO 4: RASPADURA

(primitivamente, de una madera rugosa)

Familia IV: Idiófonos de raspadura

PRINCIPIO 5 a: PUNTEADO

(primitivamente, de una lengüeta de corteza fija por un extremo a su base natural)

Familia V: Idiófonos de punteado

PRINCIPIO 5 b: PUNTEADO

(primitivamente, de una tira de corteza fija, por los dos extremos, a su base natural, un tronco rígido como el del bambú)

Familia IX: Cordófonos sin mango

PRINCIPIO 5 c: PUNTEADO

(primitivamente, de una tira de corteza fija por los dos extremos a su base natural, un leño flexible)

Familia X: Cordófonos con mango

PRINCIPIO 6: SOPLO EN CINTA CONTRA UNA ARISTA

(primitivamente, contra la arista de la embocadura de una caña)

Familia XI: Aerófonos por soplo contra una arista, o aerófonos género flauta

PRINCIPIO 7: SOPLO ENTRECORTADO EN UN TUBO

(aproximando los labios, que vibran)

Familia XII: Aerófonos de soplo en un tubo o aerófonos género trompeta

PRINCIPIO 8: SOPLO ENTRECORTADO EN UNA LENGÜETA DOBLE

(es decir en un tallo de gramínea hendido y aplastado que vibra)

Familia XIII: aerófonos de lengüeta doble o aerófonos género oboe

PRINCIPIO 9: CIMBRAMIENTO EN EL AIRE

(primitivamente, de una varilla)

DESPUÉS SOPLO ENTRECORTADO SOBRE UNA LÁMINA VIBRANTE

(lengüeta de lámina, lengüeta batiente, o lengüeta libre)

**Familia XIV: Aerófonos libres y aerófonos de lengüeta
(de lámina, batiente y libre)**

Así enuncia el autor su nueve principios; y al pie de cada enunciado se extiende en consideraciones sobre el germen y su posterior desarrollo.

Montandon entiende la cuestión genealógica así. El principio del entrechoque: los primitivos golpeaban dos bastones; por evolución (en este caso muy pobre) se llega a las castañuelas y a los platillos. El principio 2, percusión: la humanidad empieza por golpear un recipiente; después tambores de madera, gongs, campanas, etc. Montandon cree que los membranófonos proceden de una derivación del principio percusión, primero, sobre un recipiente simple, luego, con membrana. Del sacudimiento de frutas secas, principio 3, derivan, si es una sola fruta con semillas dentro, el sonajero, si son varias que chocan entre sí, los sistros. El 4, raspadura de un tronco rugoso, no evolucionó. El arco dentado con cuerda que vibra, es intermedio de éstos y los de cuerda. Una lengüeta de corteza sujeta por uno o los dos extremos al tronco, principio 5, habría sido el comienzo de la familia de los idiófonos punteados y de todos los cordófonos. Como se ha visto, Montandon descubre tres vías de este principio:

- a) La tira de corteza sujeta por un extremo, habría engendrado los instrumentos que, por evolución, llegan a las sanzas.
- b) La misma tira, fija por los dos extremos a su tronco rígido, habría producido todos los cordófonos sin mango, hasta la cítara y el piano.

- c) La misma tira, fija por los dos extremos a un tronco o rama flexible, habría desembocado en todos los cordófonos con mango a través del arco musical (lira, arpa, guitarra, violín, etc.).

Siempre difiriendo objeciones, veamos el principio 6: el soplo contra el borde del extremo de una caña, engendra todos los aerófonos tipo flauta. El soplo en un tubo, aproximando los labios, que vibran por efecto de la propia emisión, principio 7, habría producido todos los instrumentos del género de las trompetas. Una gramínea aplastada y hendida, formando dos lengüetas, recibiría el soplo inicial, principio 8, y evolucionaría hasta los oboes. En fin, el principio 9, una varilla que vibra; fecundo comienzo, según Montandon. A través del soplo sobre una lámina vibrante, ese germen habría evolucionado por dos caminos: por uno, hasta las armónicas de boca, acordeones y armonios; por el otro, hasta los clarinetes, etc.

Declaro con toda franqueza que el planteo de Montandon es bello. A una clasificación que pueda transparentar al mismo tiempo la marcha evolutiva de los instrumentos, no se le puede pedir más. El propósito y el esfuerzo de creación que ha demandado, merecen amplio reconocimiento. Parece, sin embargo, que una clasificación y una ordenación genealógica son irreconciliables; además, en la actual etapa de los conocimientos, queda un ancho margen para las creaciones personales subjetivas. Por otra parte, y aunque Montandon maneja un gran número de datos, muchos puntos de su clasificación genealógica pueden rebatirse.

Este autor da un cuadro para cada principio y, al fin, un cuadro general [ibíd., pág. 71]. Con el objeto de complementar nuestra simple reseña sin extendernos demasiado, omitiremos los nueve cuadros parciales y traduciremos el denso cuadro general. Es así:

CUADRO DE RECAPITULACIÓN

Se distribuyen entre las cuatro grandes clases de instrumentos las XIV familias basadas sobre los 9 principios funcionales de partida, y se dividen las familias en sus principales grupos de acuerdo con un criterio ya morfológico, ya funcional.

El término más representativo o más elevado de cada principio se indica en negrita.

Clase de los IDIÓFONOS (I)

Familia I. de entrechoque (principio 1)	}	pares de varillas cañas sueltas palmeadores castañuelas <i>platillos</i>
--	---	--

<p>Familia II, I. de percusión (principio 2)</p>	<ul style="list-style-type: none"> triángulos — tiras de caña cañas hendidas diapasones — cilindros de caña tambores de madera recipientes <i>campanas</i> cristalófonos gongs metalófonos xilófonos litófonos
<p>Familia III, I. de sacudimiento (principio 3)</p>	<ul style="list-style-type: none"> sonajeros cascadeles <i>sistros</i>
<p>Familia IV, I. de raspadura (principio 4)</p>	<ul style="list-style-type: none"> varillas dentadas <i>carracas</i>
<p>Familia V, I. de punteado (principio 5a)</p>	<ul style="list-style-type: none"> birimbao “sanza” “violín de hierro” <i>cajas de música</i>

Clase de los MEMBRANÓFONOS (M)

<p>Familia VI, M. de percusión (derivación del principio 2)</p>	<ul style="list-style-type: none"> vasos con piel tensa timbales <i>tambores</i> cajas (de marco)
<p>Familia VII, M. de acción manual atípica (derivación de los principios 3, 4, 5)</p>	<ul style="list-style-type: none"> M. de sacudimiento M. de frotación M. de punteado

Familia VIII,
M. de choque del aire
(derivación de los
principios 6 ó 7)

Mirlitones
—
“nyastaranga”

Clase de los CORDÓFONOS (C)

Familia IX,
C. sin mango
(principio 5 b)

cítaras cilíndricas
cítaras convexas
cítaras planas
“cémbalos”, etc.
pianos
—
cítaras de cañas
acopladas
cítaras-plancha
cítaras cóncavas
cítaras con caja
—
cítaras y pianos de
Eolo

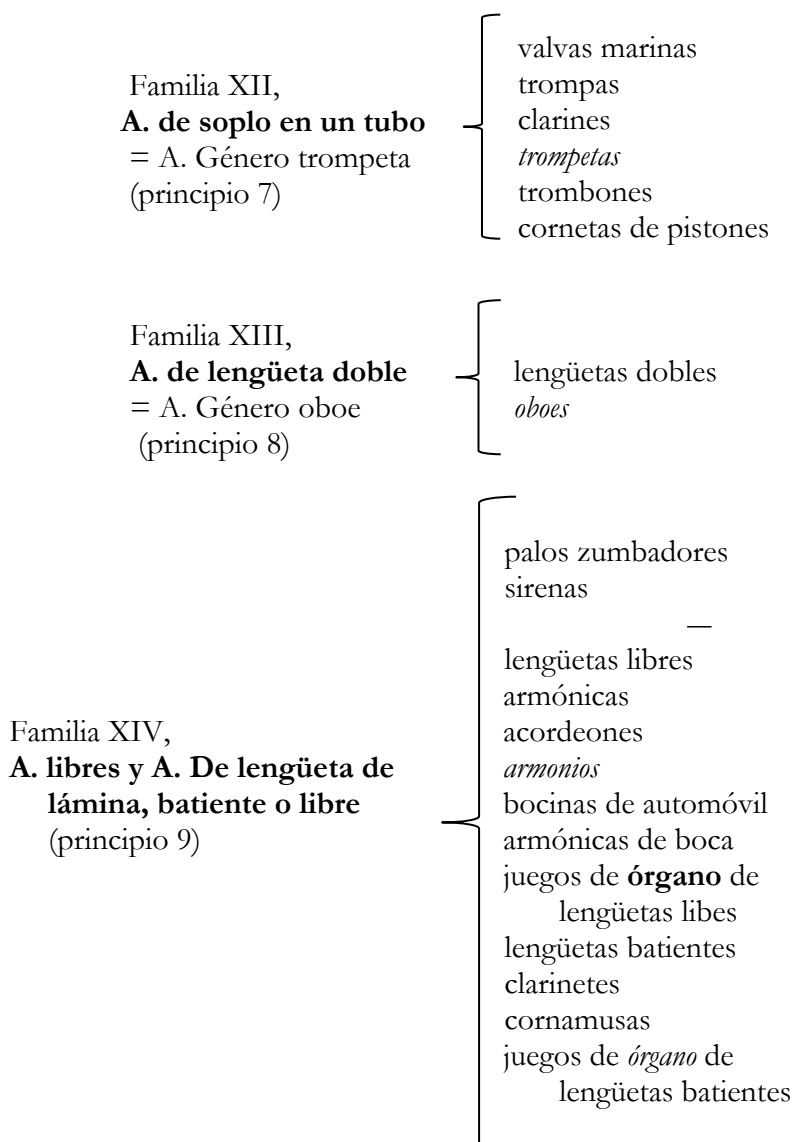
Familia X,
C. con mango
(principio 5 c)

arcos musicales
pluriarcos
liras
arpas
—
bastones monocordes
cítaras sobre bastón
—
guitarras intermedias
guitarras de cuello
guitarras de caja y *violines*

Clase de los AEROFONOS (A)

Familia XI,
**C. de soplo contra una
arista**
= A. Género flauta
(principio 6)

flautas traveseras
flautas longitudinales
silbatos
ocarinas
“flageolets”
flautas de Pan
juegos de flautas del *órgano*



Si bien se mira, en esta clasificación ha pasado a un plano preponderante y se constituye en principio —excepto en los cordófonos—, la manera de hacer sonar los instrumentos. Se infiere del plan que esa manera es, para Montandon, la piedra de toque de la invención y el canal que encauza la evolución de los instrumentos. En general, se puede notar que la clasificación sigue casi paso por paso la subdivisión de Hornbostel y Sachs.

Dijimos que Montandon quería ir más lejos y así es, en efecto. Su aspiración máxima consiste en ubicar cronológicamente, por orden de aparición, los primeros representantes de cada familia instrumental en los ciclos de civilización. Debe instruir, pues, a sus lectores, en los detalles de las últimas conquistas de la etnología. Demuestra en este punto buena información (hasta 1919) y una comprensión cabal de los nuevos enfoques, a cuya prosperidad a contribuido con tesón él mismo, como africanista. Sus explicaciones insumen una veintena de [páginas](#)²³. Sobrepasando los ciclos específicamente etnológicos, Montandon invade el campo histórico e incorpora cuatro ciclos más: el hindú, el chino, el semito-musulmán y el europeo.

El objeto del presente capítulo nuestro se reduce a la reseña de los sistemas de clasificación. El conocimiento de las conclusiones de la etnología moderna no puede servirse a los estudiantes en pocas páginas. Por lo demás, al entrar en detalles sobre las

explicaciones de Montandon, nos veríamos obligados a añadir, como complemento, las nuevas aportaciones que los investigadores de la escuela histórico-cultural han hecho después de 1919, y aún noticia de los estudios que, en el mismo sentido de Montandon, se han publicado después en Europa.

Sin embargo, nos parece interesante recordar aquí con este autor, algunas conclusiones que no debe ignorar el curioso en organología. El ciclo de civilización más antiguo, caracterizado por P. Schmidt y admitido con posterioridad a este estudio de Montandon, no conoció ningún instrumento musical. El ciclo siguiente, menos antiguo, tampoco los conoció. En el tercero, según Montandon, aparecen los bastones de entrechoque y el palo zumbador. En el siguiente aparecen los primeros aerófonos (flautas y trompetas primitivas) y los idiófonos de percusión, raspadura y sacudimiento. En el ciclo de las Máscaras, se encuentran la flauta de Pan, mejores idiófonos de percusión, los juegos de placas libres que preceden al xilófono y el tambor de madera. Aquí ubica Montandon el arco musical. En el ciclo del Arco aparecen los primeros membranófonos, y en el ciclo Malayo-Polinesio, la flauta travesera, la trompeta de valvas, el gran tambor de pie y los precursores de la cítara sobre caja y sobre bastón. En los cuatro ciclos históricos ya mencionados, se produce el gran desarrollo de todos los instrumentos hasta las formas actuales. Si se exceptúa la ubicación de las trompetas, que aparecen más tarde, y la de las trompetas de caracol y los tambores de membrana, que son anteriores, esta cronología se aproxima, en general, a las que se han propuesto después.

Sigue al estudio sobre los ciclos un “Catálogo razonado de los instrumentos de música del Museo Etnográfico de [Ginebra](#)”²⁴.

Las proposiciones de Montandon han sido superadas después en todos sus [aspectos](#)²⁵. Quedaba en pie la exigencia ética de reconocer su importante esfuerzo.

La clasificación de Schaeffner

Después de la minuciosa y admirable clasificación de von Hornbostel y Sachs, una renovación de principios parecía imposible. El amplio trabajo de los musicólogos alemanes había previsto, además, en la contextura elástica de sus cuadros, la aparición de nuevos tipos y aun el ascenso de cualquiera de los criterios de clasificación empleados por ellos a planos de mayor importancia. Un joven organólogo francés, André Schaeffner, encargado del departamento de etnología musical en el Museo de Etnografía del [Trocadero](#)²⁶, retoma, sin embargo, la cuestión y, al cabo de varios años de labor, anticipa en 1931, muy brevemente, su “Proyecto de una clasificación nueva de los instrumentos de música”. Schaeffner no se extiende en este trabajo; se limita a presentar sus cuadros y a anunciar un estudio en que justificará plenamente los términos de su clasificación.

El anunciado estudio aparece al año siguiente en la *Revue Musicale* (1932), y en él los prometidos fundamentos. Pero el autor no se detiene ahí; prosigue trabajando y en 1936 publica su importante libro *Origine des instruments de musique*, en cuyos capítulos intercala consideraciones sobre los criterios de ordenación organológica destinadas a justificar la nueva clasificación que ofrece al final de la obra, en apéndice [1936: 371-377].

Lo curioso es que esta nueva clasificación es casi nueva también con respecto a la suya propia de 1931. Es decir, que Schaeffner no se dio por satisfecho con su primer proyecto y, por afinación lógica de sus ideas y ampliación de sus criterios, consiguió perfeccionar y pulir sus cuadros anteriores.

Poco diremos aquí sobre el sistema de 1931, paso de transición entre las ordenaciones precedentes y la que presenta en 1936. La influencia de Hornbostel y Sachs es evidente en su primer ensayo; pero como Schaeffner extiende luego los nuevos criterios que incorpora en él, su sistema de 1936 alcanza un alto grado de originalidad.

Una confrontación minuciosa de sus innovaciones nos llevaría demasiado lejos. Veamos solamente lo esencial.

Schaeffner acepta las cuatro clases de Mahillon – Hornbostel-Sachs: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos; y, para comenzar, establece una primera y superior agrupación de esas mismas grandes clases. En los instrumentos del primer grupo vibra el cuerpo, que es sólido; pero son sólidos también las membranas y las cuerdas. En consecuencia, reúne los tres primeros –idiófonos, membranófonos y cordófonos– en una sola categoría mayor, que denomina “Instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes”. En seguida le contraponen, en otro grupo, todos aquellos en que no es sólido el cuerpo que vibra, sino gaseoso, el aire. Su segundo conjunto se denomina “Instrumentos de aire vibrante”. La clasificación de Schaeffner, así, empieza por ubicar todos los instrumentos en dos grandes categorías.

A nosotros nos parece un tanto forzada la reunión de los tres primeros grupos. Es muy lógico el principio que los congrega, pero el espíritu se resiste a admitir la vinculación de un par de castañuelas con un violín y un timbal, por lejana que sea la relación. Es claro que las subdivisiones de Schaeffner se apresuran a restablecer la clásica separación; pero, entonces, ¿por qué esta reunión [previa](#)²⁷.

Si confrontamos las primeras subdivisiones de Schaeffner con el sistema de Hornbostel y Sachs, apenas hallamos otra cosa que nuevas palabras.

<i>Schaeffner</i>	<i>v. Hornbostel y Sachs</i>
I. Instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes.	
A. Cuerpo sólido inextensible.....	} Idiófonos
B. Cuerpo sólido flexible.....	
C. Cuerpo sólido extensible	{
	Cuerda..... Cordófonos
	Membrana... Membranófonos
II. Instrumentos de aire vibrante.....	Aerófonos

Palabras que importan, sin duda, distinciones sutiles como la de los grupos A, B y C, pero empleadas, no para distinguir sino para refundir, no para separar sino para unificar con respecto a las ordenaciones anteriores. En la clase C encontramos otra vez reunidos instrumentos como las guitarras y los tambores, y es preciso llegar a una tercera subdivisión (cuerda – membrana) para verlos recobrar la independencia que en los sistemas precedentes se aceptaba desde el primer momento en consonancia con imperiosas exigencias del sentido [práctico](#)²⁸.

Schaeffner no es un improvisador superficial; muy al contrario, hace ya muchos años que se ha perfilado como un investigador erudito e inteligente. No es imposible desconocer la aguda lógica en que asienta la contracción o unificación propuesta, pero acaso sea tal condición su inconveniente, porque importa mucho respetar –en este caso– aquella parte de los conceptos que la tradición del pensamiento organológico ha consagrado, a menos que se pretenda un sistema desdeñoso de la aceptación general.

La reunión en un solo gran grupo de los idiófonos con los cordófonos y los membranófonos, no se justifica suficientemente. Podríamos admitir la distinción entre los instrumentos de cuerpo sólido inextensible e instrumentos de cuerpo sólido flexible –

cuestión de grado, al fin– y su agrupación en la categoría superior de los cuerpos sólidos vibrantes; pero el hecho de incluir en esa misma categoría los instrumentos de cuerda y los de membrana, significa desdeñar la evidencia de que el espíritu no percibe la solidez como cualidad predominante de las pieles y las cuerdas, sino lo contrario, esto es, la ductilidad, la delicadeza, la sensibilidad, la debilidad, la fragilidad, por sólidas que parezcan con relación al aire.

La unión de los cordófonos y los membranófonos en una sola clase, es un afortunado hallazgo de Schaeffner. La analogía esencial es indiscutible. Pero ni siquiera ésta clara relación tiene suficiente jerarquía como para relegar a segundo plano la directa impresión general de independencia que producen los cordófonos, por una parte, y los membranófonos, por la otra.

Estas distinciones y reagrupaciones de Schaeffner interesarían vivamente en un capítulo preliminar, pero, llegando a la clasificación misma, creemos que deben subsistir en primer plano las cuatro clases que propuso Mahillon y aceptaron von Hornbostel y Sachs, y Montandon.

La audacia y originalidad de Schaeffner es considerablemente mayor cuando se trata de los criterios para nuevas subdivisiones. Ya en 1931 nos dijo que “la clasificación debería efectuarse con elementos de carácter inmediatamente apreciable, esencialmente indiscutible” [Schaeffner, 1931:21]. Y añade que “nada sería más fácil de precisar que la materia misma del cuerpo que se pone en vibración, con independencia del procedimiento con que se hace vibrar” [íd.]. Aduce ventajas: puesto que el material determina el timbre, la clasificación de los instrumentos según “la materia del primer cuerpo vibrante –piedra, madera, hueso, metal, aire, etc.– distinguirá mejor a qué matices de orden sensorial responde la diversidad instrumental” [íd.]; y, que con tal ordenación, los instrumentos estarían relacionados con otros productos de cierta zona de civilización. ¿Son tan importantes estas [ventajas](#)?²⁹.

Confesamos que la primera lectura de tal proposición nos produjo un efecto desconcertante. Von Hornbostel y Sachs, al rechazar los fundamentos de la clasificación antigua en lo referente a los aerófonos –madera, metal, etc. – dicen que los viejos autores olvidaron “con audaz incuria” [1914: 555] que un instrumento se hace con diversas materias. Schaeffner, indiferente a semejante advertencia, propone otra vez, con heroica tranquilidad, aunque de distinto modo, la materia como criterio de subdivisión.

Recuerdo que mi impresión de 1931 fue terminantemente negativa; hoy, después de quince [años](#)³⁰, no me atrevo a rechazar de plano la idea de Schaeffner. Esta indecisión se debe, en primer término, al respeto que nos merece la categoría del autor. Además, no alcanzamos a representarnos vivamente el panorama de una gran colección clasificada de acuerdo con ese plan. Imaginamos que producirá una ordenación más armoniosa y hasta elegante, pero no sabemos si tales condiciones compensan la separación de los sonajeros, por ejemplo, en distintas secciones, nada más que porque la materia de que están contruidos es distinta. Aclaremos que esta división por la materia sólo tiene vigencia plena en el principal grupo de los idiófonos:

A. Cuerpo sólido inextensible	{	madera metal piedra hueso valva cuerno, testa, etc.
-------------------------------	---	---

En la sección B, cuerpo sólido flexible, no presenta el autor la cuestión del material. Este criterio reaparece en la sección C, cuerpo sólido extensible, y explica, por consecuencia lógica, la separación de cuerda y membrana, previamente reunidas en un solo grupo.

El otro grupo, el de los aerófonos (II. Instrumentos de aire vibrante) sigue de cerca las principales subdivisiones tradicionales e introduce una nueva, cavidad libre, necesaria para distinguir los instrumentos que consisten en una oquedad golpeada, como el tambor de tierra.

Otros motivos determinan nuevas subdivisiones. Para los idiófonos sólidos inextensibles de madera y de metal, adopta Schaeffner la oposición macizo-hueco, y después la forma: bastón, lámina, placa; tubo, cáscara, etc., coincidiendo esta vez, en parte, con von Hornbostel y Sachs. Antes, en 1931, Schaeffner, había adoptado como criterio el modo de hacer vibrar (percusión, entrechoque, sacudimiento, etc.), metodizado por los musicólogos alemanes; en 1936 lo abandona. “Términos como percusión o como punteado pecan por su mediocre precisión” –escribe [Schaeffner, 1936: 180]–. Con esto se separa decididamente de sus predecesores.

Las subdivisiones de las otras tres clases, se explican con su solo enunciado, según se verá. La clasificación de Schaeffner tiene, sobre la de von Hornbostel y Sachs, la enorme ventaja de su atrevida brevedad. Si en la práctica no resulta insuficiente, el autor habrá realizado una duradera hazaña. La primera ‘separación’ en dos grandes clases, merece nuevas meditaciones de Schaeffner. No parece difícil eliminarla, puesto que no tiene existencia sensible sino en el papel. Insistimos en que el retorno al primer plano de las cuatro clases tradicionales, se impone. Queden para los idiófonos las subdivisiones A, cuerpo sólido inextensible, y B, cuerpo sólido flexible; pero no se lleve más lejos el afán de simetría u oposición, porque un cordófono y un membranófono son algo más que cuerpos sólidos susceptibles de tensión.

Estas modificaciones supuestas, y si en el balance práctico el criterio ‘materia’ supera los inconvenientes que apareja, creo que el sistema Schaeffner es, por lo menos, digno de consideración y estudio.

Para más completa información del lector, y descontando la anuencia del organólogo francés –actualmente incomunicado con nosotros por la guerra–, ofrezco mi versión castellana del último sistema de clasificación de los instrumentos [musicales](#)³¹.

CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA^e

I. Instrumentos de cuerpo sólido vibrante

A. CUERPO SOLIDO, *inextensible*.

MADERA

I. MACIZO.

a) Bastón.

^e (N. de los Eds.) Las notas al pie de páginas incluidas en esta clasificación pertenecen a Schaeffner.

1. bastón pisón.
2. tronco (horizontal) percutido.
3. par de bastones de entrechoque^f.
racimo de varillas suspendidas, de entrechoque (sonaja de danza).
manejo de tallos (varilla golpeada).
4. bastón dentado (raspador).
vara dentada y arqueada (arco musical con palillo raspador).

b) Lámina^g

1. lámina o juego de láminas percutidas (xilófono).
2. lámina raspada contra una rueda o un rollizo dentado (carraca).
3. par^h o abanico de láminas que entrechocan (par de *bumerangs*, tarreñas, palmeadores).

c) Plancha³²

1. plancha: pisoteada, pisoneada o percutida.
plancha oscilante (instrumento de las islas Andamán).
2. par de discos que entrechocan (Persia).

II. HUECO.

a) Tubo

1. tubo cerrado, con granalla, varillas, etc., adentro (sonajero)ⁱ
2. tubo abierto:
tubo-pisón (llamado “bastón de ritmo”);
juego de tubos pisonos;
juego de tubos oscilantes (*angklung*).
3. tubo o viga ahuecada (horizontal): pisotada, apisonada o percutida.
juego de tubos percutidos (*tjalung* de Java).
4. tubo de lengua tallada y flexible; lengua percutida (tambor de madera)^j.
5. tubo de labios tallados (tambor de madera de bambú).
6. tubo de labios dentados (raspador de los Indios Mura).
7. tubo hendido: sacudido o golpeado (*puili* de Hawai).

^f Los dos bastones se toman con una sola mano o entrechocan mediante el empleo de ambas manos o el concurso de dos individuos; los palos se unen uno al otro con una especie de bisagra (palos batientes) de manera que basta con tener uno de los dos y sacudirlo para que el segundo choque con él.

^g Hay lámina cuando los bastones para la percusión o el entrechoque tienen una faz aplastada.

^h Con bisagra o sin ella.

ⁱ En rigor, podríamos clasificar aquí aquellos sonajeros constituidos por una caja rectangular.

^j Ver también más adelante: B. Cuerpo sólido flexible.

8. medio tubo: percutido.
9. par de medios tubos que entrechocan, o tubo hendido y articulado (crótalos)^k.
10. astilla de tubo dentado (raspador de Madagascar).

b) Cáscara

(Cápsula leñosa de fruta; cápsula de madera; cápsula de cestería)

1. cápsula cerrada, con granalla (sonajero) o con bolita (cascabel).
par de cápsulas-sonajeros que entrechocan.
cápsulas (huecas o macizas) ensartadas en un bastón, que entrechocan.
2. cápsula abierta:
apisonadora;
percutida por una hilera de sonajas (sonajero negro).
3. cápsula con lengua tallada (cricrí)^l.
4. cápsula (o fragmento de cápsula) incisa (raspador).
5. cáscara trunca, de percusión en el borde (campana):
de badajo único;
de badajos múltiples, separados o entrechocantes;
racimo de pequeñas cápsulas truncas (sonaja de danza).
6. casquete esférico (media cápsula, escudilla de madera o cubeta de
madera invertida):
pateada o percutida;
raspando el suelo;
golpeando el agua.
7. par de entreochoque o sarta de casquetes esféricos (castañuelas y platillos; sistro de calabaza).

c) Bola de madera

excavada en forma de mortero, etc.

1. de fondo apisonado (mortero para descortezar arroz).
2. de bordes o de labios percutidos (mortero, piragua, tambor de madera)
o vibrante por choque indirecto (tambor de madera fijo sobre un mango de arco).
3. de labios dentados (raspador)^m.
4. de lenguas talladas:
una o dos lenguas percutidas (tambor de madera);
bloque de tres lenguas frotadas (*nounout*).
5. de orejas o de láminas recortadas (tambor de los indios Jibaro o tambor-xilófono).

^k Si los dos medios tubos son distintos, el entreochoque se hace directamente. Si el tubo no está enteramente hendido, hay articulación en un punto del tubo y el entreochoque se produce por la acción del sacudimiento o por percusión contra un cuerpo extraño.

^l Ver también más adelante: B. Cuerpo sólido flexible.

^m Ver también: tubo de labios dentados.

METAL

I. MACIZO.

a) Varilla o anillo

1. varilla oscilante y percutiente (sistro).
2. varilla percutida (triángulo)ⁿ.
3. racimo o ristra de anillos.

b) Lámina

1. lámina o juego de láminas percutidas (metalófono).
2. racimo de laminillas que entrechocan (sonaja) sarta de rodajas (sistro).

c) Placa

1. placa pisón.
2. placa percutida (reja de arado, gong, tambor de bronce).

II. VASCULAR O TUBULAR.

a) Tubo

(derecho o circular)

1. tubo circular, más o menos cerrado, con bolitas (brazalete-cascabel).
2. tubo abierto, percutido.
3. tubo de labios dentados (raspador).
4. par de medios tubos que entrechocan, o tubo hendido (anillos huecos y hendidos).

b) Cáscara o vaso

1. cáscara cerrada, con granalla adentro (sonajero).
cáscara horadada, con una bolita adentro (cascabel).
racimo de cascabeles que entrechocan.
2. vaso de borde percutido por un badajo interno o externo (campana).
3. casquete esférico – de borde delgado o aplanado, invertido o no: percutido (bol).
4. par de casquetes que entrechocan (platillos, castañuelas de hierro).

ⁿ En todos los casos de percusión o de raspadura, importa observar si se trata de un badajo de madera, de metal (varilla o sortija) o de un mazo relleno.

PIEDRA

a) Bloque

1. fonolito percutido con un guijarro.
2. par de guijarros que entrechocan.
3. fonolito dentado y raspado con una piedra.

b) Placa

1. placa (horizontal) pisoteada o apisonada.
placa frotada.
2. placa (vertical) y juego de placas percutidas (litófono).

HUESO

a) Bastón

1. racimo de huesecillos (sonaja).
par de huesos que entrechocan (castañuelas).
2. columna vertebral raspada.

b) Tubo

hueso vacío y dentado (raspador).

c) Caja

1. cráneo cerrado que contiene grallana (sonajero).
2. mandíbula raspada.

VALVA

1. racimo de conchas (sonaja).
par o sarta de conchas que entrechocan (castañuelas; sistro de valvas).
2. concha de borde percutido por un badajo interior (campanilla).
3. pared de concha raspada.

CUERNO, TESTA, ETC.

1. racimo de uñas (sonajero).
2. caparazón raspado.
etc., etc., etc.

B. CUERPO SÓLIDO, flexible

MADERA (O METAL, O HUESO)

I. MACIZO.

a) *Varilla o lámina*

1. lengüeta punteada (birimbao).
2. juego de lengüetas punteadas (*sanza*, caja de música).

b) *Lámina*

1. lámina (madera o cartílago): raspado contra un rollizo dentado o contra un bastón inciso^o.
2. lámina arqueada (sierra).

c) *Plancha*³³

1. plancha de corteza pisoteada.
2. entrechoque de placas de corteza enrollada.

II. HUECO.

a) *Tubo, de lengua recortada.*

1. lengua percutida (tambor de bambú)^p.
2. lengüeta punteada (birimbao de tubo, del África Oriental).

b) *Cáscara con lengüeta tallada.*

lengüeta punteada (cricrí)^q.

C. CUERPO SÓLIDO, extensible.

CUERDA

a) *Tallo (palmera, liana, etc.)*

tallo suspendido o arqueado: percutido (cítara en tierra).

b) *Tira de corteza, no enteramente desprendida de la pared*

1. tira de corteza o juego de tiras desprendidas de la superficie de un tubo único: tiras punteadas o percutidas (cítara tubular, por ejemplo, *valiba*)^f.

^o Citado antes.

^p Citado antes.

^q Citado antes.

2. ensambladura de tubos cada uno con una tira única desprendida:
instrumento raspado o percutido (cítara plana, llamada en balsa).
3. tiras solevantadas hasta un mismo plano por un puente angular y dentado (arpa-cítara).

c) Cuerda añadida

1. cuerda única^s tensa:
sobre un bastón flexible o rígido; arqueado, horcado o derecho (arcos y cítaras)
sobre un tubo o sobre medio cilindro (cítaras tubulares);
sobre una ensambladura de tubos (cítaras planas llamadas en balsa);
sobre una plancha (tabla) plana, arqueada o convexa, o sobre una cubeta (cítaras planas, etc.);
2. instrumentos compuestos^t: arpas, laúdes, liras.

MEMBRANA.

a) Membrana no tensa

1. membrana enrollada: percutida.
2. membrana extendida sobre los muslos: íd.
3. saco o vejiga que contiene granalla (sonajero de membrana).

b) Membrana tensa.

(ceñida, encolada, clavada, enlazada, abotonada):

1. sobre un vaso cerrado u horadado: piel única (timbal).

2. sobre un tubo (cilíndrico, cónico, etc.):
piel única.

la piel se pone en vibración:
por percusión directa;
por bolillas exteriores fustigadoras;
por bala o granalla encerrada en el tambor (tambor-cascabel o tambor-sonajero);
por fricción directa o por fricción de un bastón o de una cuerda fijos a la piel

^r Las cítaras-tambores, que tienen tiras de corteza solevantadas y las láminas de madera suspendidas por el medio de esas tiras, pertenecen a los precedentes instrumentos y a los instrumentos de láminas de madera percutidas.

^s Esta cuerda única puede cubrir varios largos.

^t Es decir, con mango, consola o yugo distintos de las otras piezas de unión o de resonancia del instrumento.

dos pieles.	(tambor de fricción); por excitación sonora (mirlitón).
3. sobre un marco.	la piel se pone en vibración: por percusión directa; por percusión del marco.

II. Instrumentos de aire vibrante

AIRE AMBIENTE.

a) Por estela

(palo zumbador, diablo).

b) Por corriente de aire entrecortado

con o sin [lengüeta](#)³⁴ (sirena; acordeón, armonio, armónica de boca).

CAVIDAD LIBRE.

Embocadura golpeada

(tambor térreo, olla-tambor, palmada en muslo).

INSTRUMENTOS LLAMADOS DE VIENTO (de embocadura terminal o lateral).

a) Tubo simple o juego de tubos.

(flauta y *flageolet*; silbato y flauta de Pan).

b) tubo de lengüetas naturales (labios vibrantes)

(trompa, caracol, cuerno, trompeta).

c) Tubo de lengüeta

1. lengüeta batiente:
simple (clarinete);
o doble (oboe).

2. lengüeta libre (caramillo indochino y birmano).

La clasificación de Kurt Reinhard

La última de las clasificaciones científicas es la que elaboró Kurt Reinhard, musicólogo alemán, como parte de la tesis que en 1943 presentó a la Universidad de Munich. La guerra demoró su publicación hasta 1950, en que apareció bajo el título de “Instrumentos musicales y círculos culturales”. Antes, en 1948, el autor la incluyó como complemento de un artículo manuscrito con que se asoció a la memoración del 80º cumpleaños de Max [Seiffert](#)³⁵. Posteriormente, en 1950, la envió a dos revistas musicales (*Die Musik exotischer*, Berlín, 1950, y *Chinesische Musik*, Kassel, 1950) y años después, con el título de “Contribución a una nueva sistemática de los instrumentos musicales” (*Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente*) apareció en la revista *Die Musikforschung*, Volumen XIII, pp.160-164, Kassel, 1960. Es la versión que examinamos ahora y que, con la colaboración de Elena Hosmann, resumimos en [castellano](#)³⁶.

Reinhard reconoce la excelencia de la sistemática de Hornbostel y Sachs. Dice que “está tan bien pensada y es tan amplia, que basta absolutamente como sistema puramente ordenador.” [pág. 160]. Añade que ha sido tan generalmente “incorporada a la práctica de todos los museos y lugares de investigación, que un cambio sólo traería confusión.” [id.].

Expresa el autor que su nueva sistemática no sustituye sino complementa la de Hornbostel y Sachs. Esta se funda en la particularidad acústica, en la forma y en el modo de ejecución y, naturalmente, puede pedirse como criterio principal el empleo puramente musical de los instrumentos. La sistemática acústica –dice– une instrumentos musicalmente muy diferentes y separa otros muy semejantes.

Reinhard expone así su criterio: “De todos los criterios para una sistematización complementaria, el más importante a tener en cuenta es el tema de las posibilidades puramente sonoras de los instrumentos. La respuesta a esta cuestión puede darnos información sobre las actitudes musicales básicas de cada época, y aún más sobre las diferentes características esenciales de las grandes culturas” [íbid., pág. 160-61].

El sistema de Reinhard se basa en la existencia de instrumentos de un solo sonido (por ejemplo el gong) e instrumentos de muchos sonidos (por ejemplo el arpa), y en esta diferencia funda la división principal. Después distingue si el sonido solo o los varios sonidos del instrumento politonal los respectivos instrumentos son, cada uno, siempre el mismo, o si cada uno puede ser modificado por el ejecutante al tocar, ya deslizando o resbalando o *glissando*, ya por grados (trastes, llaves, etcétera). Todo esto significa que en cada grupo pueden figurar juntos instrumentos de dos o más de las diferentes clases tradicionales.

Añade el autor: “Los instrumentos de ruido no pueden ser clasificados según los puntos de vista elegidos acá; se los cita sólo porque su mayor o menor presencia permite hacer conclusiones acerca de las necesidades rítmicas o la carencia de expresión tonal de los estilos de diferentes épocas o culturas” [íbid., pág. 161].

La nueva sistemática se preocupa en indagar los estilos, por lo cual el autor cree necesario hacer otras divisiones para otros problemas. Así distingue entre sonidos continuados y sonidos que se apagan, como el punteado. “El sonido de la cuerda frotada se distingue del de la cuerda punteada tanto como el toque del armonio se distingue del de un piano” [id.]. Con todo esto, Reinhard hace una primera tabla como ejemplo y nosotros la reproducimos aquí con leve cambio en la disposición gráfica del original para aumentar su claridad.

INSTRUMENTOS	SONIDO DECRECIENTE	SONIDO CONTINUO
DE UN SONIDO <div style="margin-left: 100px;"> { <div style="margin-left: 20px;">invariable</div> <div style="margin-left: 20px;">variable <div style="margin-left: 20px;"> { <div style="margin-left: 20px;">deslizando</div> <div style="margin-left: 20px;">por grados</div> </div> </div> </div>		

Reinhard encuentra importante la diferencia entre lo que está dinámicamente ligado o no ligado. “Puede a la vez señalar la línea divisoria entre dos grandes épocas, como por ejemplo, el barroco y el clasicismo. [...] Donde se prefiere el sonido rígido pueden florecer los instrumentos mecánicos (cajas de música, campanas con percutor, y otros)” [id.].

“Un cuadro sinóptico, que queremos ahorrarnos [...] debería abarcar entonces no sólo los instrumentos de sonidos ligados dinámicamente o no, sino, en el caso de estos últimos, su gradación” [ibid., pág. 162].

Reinhard llama después la atención sobre las posibilidades de considerar el volumen del sonido de los instrumentos y su capacidad para sostenerlo. Podrían ordenarse los instrumentos desde los más débiles hasta los más fuertes “...por ejemplo, los de un solo sonido invariable desde el arco musical hasta la campana o el corno ruso y los de varios sonidos invariables, desde la caja de música hasta el órgano.” [ibid., pág. 163] Y además, tener en cuenta si el instrumento se usa en una habitación, al aire libre...

Otra ordenación puede fundarse en el timbre. El hecho de que se prefiera un timbre sensual o tranquilo permite conclusiones de estilo general. Los modernos métodos electroacústicos facilitan un minucioso estudio de los timbres, y un trabajo sistemático sobre todo el instrumental puede darnos una graduación útil.

Las afinaciones merecen atención. Nos hablan de la musicalidad de los ejecutantes cuando los hechos nos revelan lo que ellos exigen en ese sentido. Es ilustrativo el uso de las pastas de afinar (*stimmpaste*) en tambores, gongs, xilófonos exóticos, etcétera.

Los precedentes criterios son generales. Reinhard propone otros que sólo se pueden aplicar a una parte del instrumental. Son cuatro.

“La presencia de cuerdas de resonancia que resuenan por simpatía en los instrumentos que se tocan al unísono, muestra la búsqueda de plenitud sonora, ya sea en el *sarangui* y el *esrar* hindúes o en nuestra viola *d’amore*. También se debe prestar atención a la utilización de resonadores que dan preferencia a los sonidos de la serie más aguda (birimbao, arco de boca)” [id.].

Otro hecho que el autor considera es la ejecución de una o de varias voces. El laúd, por ejemplo, tiene varias cuerdas y sin embargo sólo se toca a una voz en Oriente [id.]. Este criterio no puede aplicarse a otros casos, como el de la flauta de Pan –que técnicamente no puede dar más que una voz, en opinión del autor– y ciertos violines y el xilófono, que a lo sumo pueden dar “dos sonidos simultáneos, por lo cual son sólo en parte testimonio de una actitud básica con respecto al timbre” [id.].

En un mismo instrumento pueden haber sonidos variables e invariables. Reinhard se refiere a los bordones o roncones de sonido fijo o a las cuerdas suplementarias al aire, “como en la gaita, el organillo, la cítara, la tiorba, el doble clarinete. Estos instrumentos son típicos de las culturas y épocas aficionadas a los efectos del bordón” [id.].

Formación de una orquesta. Reinhard aspira a nuevas deducciones sobre el hecho de que, cuando faltan instrumentos de varios sonidos se logra análogo efecto mediante la coordinación de varios instrumentos de un sonido. Y recuerda que en la orquesta europea el instrumento acórdico se incluye aisladamente y en general más bien para contraponerlo como concertante.

Aquí terminan los criterios o planes de Reinhard. Antes de ofrecernos sus palabras finales, dice que, si bien puede haber otros puntos de vista, cree haber considerado los más importantes. Una vez resumidos en tablas todos estos puntos de vista, al lado del sistema básico, se podrá decir algo esencial sobre cada instrumento en la práctica. “Cuando se conoce el instrumental de una época o cultura, se pueden sacar conclusiones detalladas sobre el estilo, el fondo espiritual, el significado en la vida y la actitud fundamental de la correspondiente música” [ibid., pág 164].

Dice Kurt Reinhard para terminar: “Resumiendo: la *Systematik der Musikinstrumente* de Hornbostel y Sachs es una clasificación bien pensada y completa. Se debe conservar indefectiblemente como sistema de registro. Para una investigación más completa sobre la naturaleza de los instrumentos musicales nos pareció necesario elaborar una sistemática complementaria, que, para una especificación más detallada, debe ser subdividida según criterios variables. Esperamos haber ofrecido con esto una contribución de utilidad para el futuro desarrollo de la investigación organológica” (ibid.).

Esta presentación incluye como anexo final un gran “Resumen sobre los instrumentos más importantes de los grandes círculos culturales de la música”. Su principio ordenador es el que ha enunciado en el cuadro que reprodujimos (un sonido, varios sonidos; invariable, variable). Después hay una primera columna con una selección del instrumental europeo como ejemplo, y a continuación, en sucesivas columnas, Asia en tres columnas (central y del norte, occidental y sudoccidental, Indonesia), India anterior, Oriente en dos columnas (altas culturas persa, sumeria, babilónica y egipcia; Oriente actual, que incluye Persia hasta el noroeste de África; África, América en dos columnas (altas

culturas, especialmente la de los Incas; culturas indias actuales) y, finalmente, Oceanía. El musicólogo puede examinar este resumen y entretenerse en observaciones diversas.

Con toda seguridad este trabajo de Reinhard constituye un esfuerzo inteligente y erudito. La intención sociológica es evidente, sobre todo en los criterios primarios y secundarios que, apenas esbozados, no parecen constituir partes de una verdadera sistemática, sino temas de futuros trabajos de interrelación. Como en la presente comunicación el autor se limita a primeros resultados y al anuncio de sus planes, debemos esperar la publicación del corpus total o, si ya lo ha publicado, la oportunidad de conocer su contenido.

Los instrumentos eléctricos³⁷

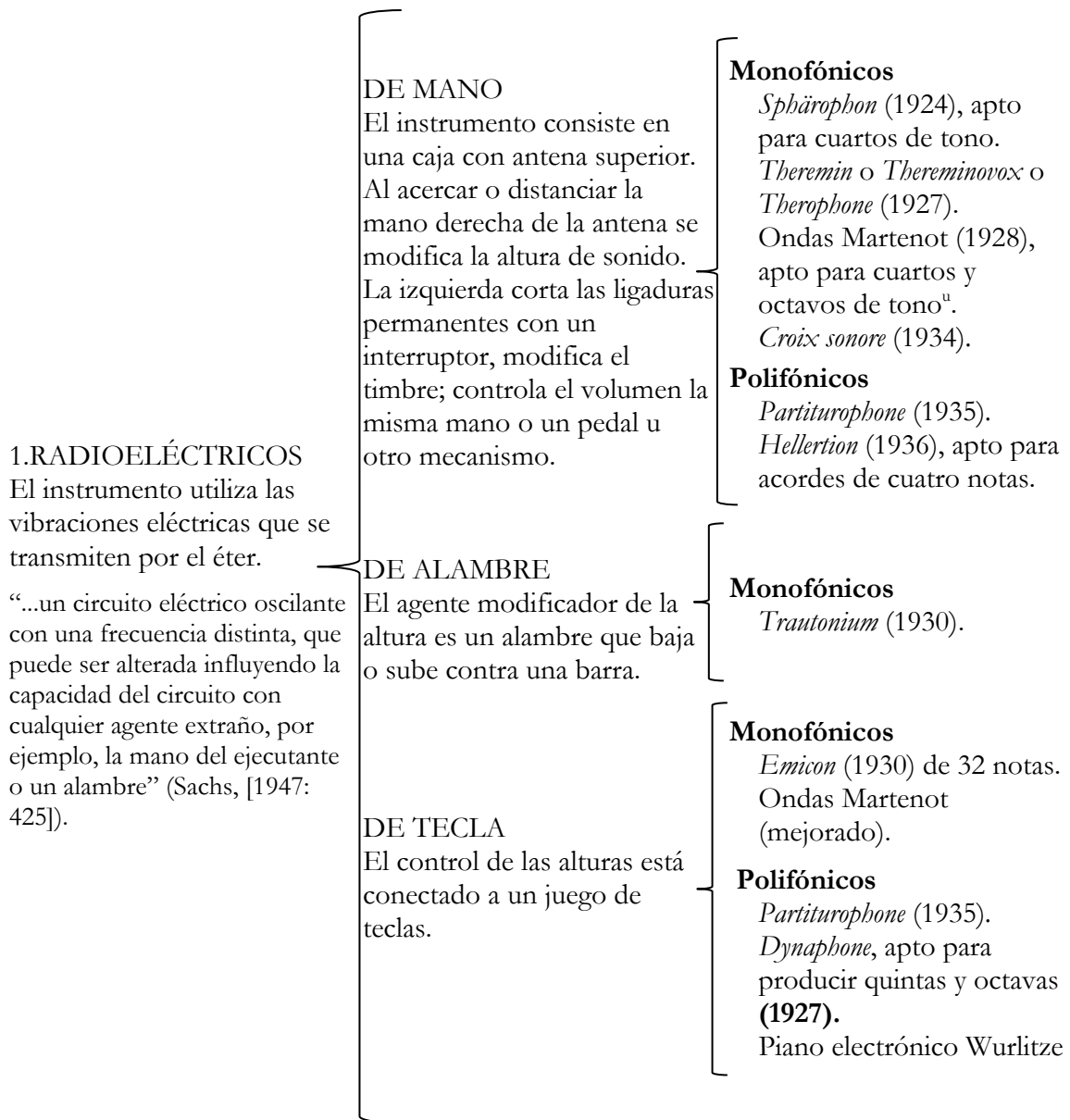
La aplicación de la electricidad a los instrumentos musicales o a la producción directa de sonidos musicalmente utilizables se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, pero es necesario llegar a la década de 1920 para valorar resultados aprovechables artística e industrialmente.

Desde los primeros momentos se vio que los nuevos recursos realizaban mucho y prometían más, y ha sido impresionante la afluencia de grandes ingenios –como los de Thérémin, Martenot, Ranger, Mager– y la numerosidad de invenciones complementarias que dieron trascendencia práctica a la idea inicial.

Una presentación de los instrumentos electrófonos no puede ser totalmente incorporada a las grandes clasificaciones universales de las cuatro clases, ni añadirse a continuación bajo los mismos criterios. En algunos casos, el agente vibrátil no es, precisamente, la electricidad; hay un grupo, el de los electromecánicos, que se funda en las vibraciones de diversos cordófonos. En algún otro, se conservan las lengüetas; hay un “órgano” fotoeléctrico que reproduce ritmos de idiófonos o membranófonos... La electricidad es un recurso múltiple y sutil, e interviene tan variamente, que un instrumento electrófono puede ser cordófono, membranófono, idiófono, aerófono... Y en muchos casos, las cuatro clases de las clasificaciones actuales pueden añadir una sección para los instrumentos en que el empleo de la electricidad no excluye los elementos vibrátiles tradicionales.

La enumeración que sigue³⁸, entonces, no es precisamente una “quinta clase” de los cuadros modernos, sino un simple agrupamiento provisional que espera selección, depuración, superación estética y aceptación general de los nuevos instrumentos para desarrollar un verdadero ensayo de clasificación. Las preocupaciones electrofónicas están en plena efervescencia experimental

ELECTRÓFONOS



^u Se le añadió una escala graduada para dar mayor precisión a la mano, y después teclas.

2. ELECTROMECÁNICOS

El instrumento se funda en vibraciones producidas por los usuales martillos percutores en cuerdas de piano, o por arcos que actúan sobre cuerdas, o por el punteo normal, con o sin utilización de la caja armónica.

“Sus vibraciones sonoras son transformadas en vibraciones eléctricas correspondientes a las vibraciones acústicas amplificadas por medio de válvulas termoiónicas (o audiones) y sus circuitos asociados, y transformados nuevamente en sonido por medio de altoparlantes.” (Sachs, [Ibíd, pág. 427]).

Las cuerdas se tocan normalmente; un sistema de electromagnetos recoge vibraciones, las amplifica y las emite.

Violín Vierling.
Violonchelo Vierling.
Instrumentos de cuerdas frotadas y punteadas de Allen y Pfeil, Karapetoff, Bartley.
Guitarras, mandolinas, etc. fabricadas por Boosey & Hawkes.

La cuerda metálica única se toca con arcos circulares.

Radiotone (1931), con teclado de piano.

Las cuerdas son percutidas por martillos movidos por el teclado común en su caja tradicional y las vibraciones se amplifican

Piano Siemens-Bechstein.
Piano Vierling.
Piano *Electrochord*, construido por Foster.
Piano Miessner.

3. ELECTRÓNICOS

El elemento vibrátil tradicional ha sido sustituido por válvulas oscilantes o por sistemas eléctricos. En algún caso –como en el *Orgatrón*– se usan las lengüetas. Todos requieren altoparlantes.

Órgano electrónico, de Couplet y Givelet (1930).
Órgano *Rangertone* (1931), de Ranger. Combina las vibraciones con células fotoeléctricas.
Órgano Hammond (1935)
Orgatrón, de Hoschke (1935), fabricado por Wurlitzer.
Partiturophon, de Mager (1935).
Órgano Allen.
Órgano Baldwin.
Órgano *Connsonata*.
Órgano Compton electrone (1951)
Órgano de Constant Martín, fabricado por Miller Organ C°.
Carillón de Constant Martín, fabricado por Miller Organ C°.
Órgano *Novachord*.
Órgano *Solovox* (para acoplar al piano común).
Órgano *Clavioline*.

Queda, en fin, reseñado el esfuerzo que los organólogos de este siglo han consagrado a la sistemática de los instrumentos.

Ahora; si se entiende que el propósito nuestro —como hemos dicho— ha considerado siempre en un plano principal el propósito de iniciar, de introducir, a quienes se aproximan a esta disciplina, es posible que el detallado prospecto de las complejas clasificaciones modernas no satisfaga ese propósito ni convenga al estudiante. Acaso los músicos jóvenes que no aspiran a profundizar en cuestiones de organología, deseen una síntesis que esclarezca las discriminaciones más recientes y proporcione sencilla base a esta rama de su cultura general, sin la exigencia de los largos estudios que, de hecho, quedan reservados a los futuros especialistas. Si es así, pienso que les será provechoso el pequeño cuadro que, con las subdivisiones principales, doy a continuación^v. En cada caso pongo, como ejemplo, algún instrumento de los conocidos y, cuando se trata de piezas exóticas, remito a las explicaciones de von Hornbostel y Sachs mediante el correspondiente número de su clasificación.

No es imposible memorizar esta reducida nomenclatura. Con ella, sin olvidar las ideas generales que comportan las otras clasificaciones universales y repasando el panorama gráfico que, por abundar en este sentido, añadimos en seguida, el estudiante podrá adquirir sin mayor esfuerzo las nociones que han conquistado la materia en la últimas décadas.

¡Qué lejos estamos del esquema cuerda - viento - percusión que aún subsiste entre nosotros y que todavía reaparece en modernas traducciones de envejecidos libros! Hugo Riemann, por ejemplo, es respetado hasta hoy en estos países como el musicólogo máximo. Sin desconocer que la tardía traducción de sus instructivas obras alimentó a su tiempo apetencias aisladas y vocaciones huérfanas, bueno es entender que han corrido cuarenta años desde que sus trabajos pasaron a engrosar el archivo bibliográfico de nuestra materia.

- 0 -

B R E V I A R I O

IDIÓFONOS

IDIÓFONOS DE GOLPE

De golpe directo

De entrechoque (castañuelas)

De percusión (campanas, gongs)

De golpe indirecto

De sacudimiento (maracas, sistros)

De raspadura (ver 112.2)

De separación (ver 112.3)

IDIÓFONOS DE PUNTEADO

En forma de marco ([birimbaos](#)³⁹)

^v Una reducción menos severa que la de nuestro cuadro hizo y publicó el propio doctor Curt Sachs (1930: 81-83).

En forma de tabla o peine (*sanzas*)

IDIÓFONOS DE FROTACIÓN

De palos (ver 131)

De placas (ver 132)

De vasos (ver 133)

IDIÓFONOS DE SOPLO

De bastones o palos (piano eólico)

De placas (piano cantor)

MEMBRANÓFONOS

MEMBRANÓFONOS DE GOLPE

De golpe directo

Semiesféricos (timbales)

Tubulares (tambores)

De marco (panderetas)

De golpe indirecto

Semiesféricos

Tubulares (tambores- sonajeros, ver 212)

De marco

MEMBRANÓFONOS DE PUNTEADO (ver 22)

MEMBRANÓFONOS DE FROTACIÓN (ver 23)

MEMBRANÓFONOS DE VOZ HUMANA (ver 24)

CORDÓFONOS

CORDÓFONOS SIMPLES O CÍTARAS

De palos (arcos musicales, *viñá*)

De tubos (ver 312)

De balsa (ver 313)

De tabla (pianos)

De cáscara (ver 315)

CORDÓFONOS COMPUESTOS

Laúdes (mandolines, tiorbas, balalaikas; violines, guitarras)

Arpa (arpas)

Laúdes-Arpas (ver 323)

AERÓFONOS

AERÓFONOS LIBRES (armonio, armónica de boca, acordeones)

AERÓFONOS DE SOPLO

De filo o Flautas

Sin canal de insuflación (quenas, *pifilkas*, flauta de Pan)

Con canal de insuflación (*flageolets*, *pinkillos*)

De lengüeta o Caramillos

Oboes

Clarinetes

De lengüeta libre (ver 422.3)

Trompetas

Naturales (*erkes*, *truucas*)

Cromáticas (trompetas europeas)

ELECTROFONOS

RADIOELÉCTRICOS

De mano, de alambre, de tecla (ondas Martenot)

ELECTROMECAÑICOS

Se aprovechan las cuerdas tradicionales (violín Vierling)

ELECTRÓNICOS

Válvulas o sistemas eléctricos engendran las vibraciones (órgano Hammond.)

ELÉCTRICOS

Interrupción de la luz que hiere una célula fotoeléctrica (*Rhythmicon*, Superpiano de *Spielman*)

CAPÍTULO II

PANORAMA GRÁFICO DE LOS INSTRUMENTOS AMERICANOS

NOMENCLATURA ILUSTRADA

En organología, una palabra o dos, a veces tres o cuatro, tienen a su cargo la representación y la definición de cada especie de instrumentos. Así se comprende que las nomenclaturas técnicas y los elencos de las clasificaciones hayan conseguido articular, por síntesis de síntesis, un vocabulario convencional poco menos que incomprensible para los que se inician.

Los nomencladores de las clasificaciones que hemos traducido traen –excepto el de Hornbostel y Sachs– buena copia de grabados, a veces próximos a los rótulos, a veces diseminados por las páginas en que los instrumentos se explican, lejos de las nóminas. Coincido, naturalmente, con los autores, en la necesidad de las ilustraciones; y para que los repertorios de voces propuestas por mí o adoptadas en nuestra materia tengan el complemento objetivo que aclare los conceptos mismos, he considerado útil añadir el anunciado panorama gráfico. Una página presentará, a la izquierda, pequeños grupos de especies, y otra página, a la derecha, pondrá a la vista del lector las figuras de los instrumentos que se nombran en la primera.

Para realizar este propósito me pareció oportuno traducir un quinto nomenclador de los instrumentos: el de Izikowitz. Este joven investigador sueco, director del Museo de [Gotemburgo](#)⁴⁰, eligió para tema de su tesis doctoral, de acuerdo con la sugestión del eminente americanista Barón Erland Nordenskiöld, su maestro, el estudio de los instrumentos aborígenes de Sudamérica; y es tal la cantidad de piezas que tuvo a su alcance en Suecia mismo y en los museos de Europa Central, que su libro será por muchos años la obra clásica de los instrumentos indígenas sudamericanos [Izikowitz, 1935]. Notable ejemplo de lo que puede el concepto ecuménico de la cultura, y de cómo los medios y las energías intelectuales excedentes –agua en busca de nivel– invaden las zonas en que antigua falta de iniciativa produjo oquedad desdeñada y ávida.

Izikowitz no formula un nuevo y original sistema de clasificación. Considera básico el de Hornbostel y Sachs, y admite sus principios; pero como su centro de interés se circunscribe a la América de Sur, articula el plan de su libro por reducción y adaptación del susodicho sistema universal. Ese plan, que comporta algunas modificaciones, se explica en el texto de su obra ante los problemas de cada capítulo, pero no tiene expresión de conjunto sino en el índice del libro. Yo he abordado la dura tarea de extraer del índice la transparente clasificación de Izikowitz, pero mis propósitos de fidelidad y respeto al texto y al pensamiento del autor, han dejado –aún omitidos los epígrafes de capítulos complementarios– la imagen del índice viva en la nomenclatura. Es decir, que Izikowitz descende en su índice hasta la rotulación de los casos particulares o singulares, y yo no he querido, desdeñando el espíritu generalizador de las clasificaciones, reagrupar esos casos en más amplias categorías. Entiendo que, para nuestro objeto, este descenso a las minucias es antes ventaja que inconveniente. Por lo demás, la adaptación me obligó a añadir algunos títulos y subtítulos, que el lector hallará entre llaves.

Y en cuanto a los dibujos complementarios, me ha parecido conveniente incluir, para más amplia ejemplificación, piezas aborígenes de América Central y de Norteamérica, y algunas de los criollos; y he recurrido, no sólo al rico material que ofrece el propio Izikowitz en su libro, sino a diversas obras especializadas y a la bibliografía etnológica general.

CLAVE^w

AQ	- Adán Quiroga
ChM	- Charles Mead
CS	- Curt Sachs
DC-VTM	- Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza
D´H	- R. y M. d´Harcourt
EN	- Erland Nordenskiöld
ER-P	- E. Roquete- Pinto
ES	- Eduard Seler
[EvH	- Erich von Hornbostel]
EvR	- Eric von Rosen
FD	- Frances Densmore
FR	- Federico Ratzel
GT	- Günter Tessmann
IAT	- Isabel Aretz – Thiele
INM	- Instituto [Nacional] de Musicología [“Carlos Vega ”] ⁴¹
KGI	- Kart Gustav Izikowitz
KvdS	- Karl von den Steinen
MHS	- Marshall H. Saville
ME	- Museo Etnográfico [“Juan B. Ambrosetti ”] ⁴²
NG	- Narciso Garay
PE	- Paul Ehrenreich
RL-N	- Robert Lehmann – Nitsche
TK-G	- Theodore Koch – Grümberg
TW	- Thomas Wilson
WCF	- Williams Curtis Farabee

^w Véase en el Apéndice I la indicación bibliográfica completa.

Idiófonos

I. IDIÓFONOS DE PERCUSIÓN^a

A. DE ENTRECHOQUE^b

[Bastones -fig. 1-, placas, canaletas o vasos]

B. DE GOLPE^c

Tambor de caparazón de tortuga

Planchas de percusión^d

Raíces planas (para señales)^e

Tablas – tambores^f

El *Dyadiko*, tronco de danza Uitoto^g

El xilófono^h

El tambor de los Catuquinarúⁱ

El tambor de tronco hueco

De tronco hendidoi

El *teponaztlí*^k

- a) El cuerpo o los cuerpos del instrumento vibran por golpes.
- b) Partes sonoras coordinadas golpean una contra otra.
- c) El cuerpo recibe el golpe de un objeto que no da sonido o se golpea contra algo.
- d) Planchas o láminas de piedra reciben el golpe (arqueológicas).
- e) Láminas, raíces o tablas vibran por percusión.
- f) Tabla abovedada, sobre un hoyo; se golpea con la planta del pie.
- g) Tronco hueco, adornado, suspendido sobre un hoyo recubierto con planchas; danzan y se balancean sobre el tronco; suena cuando baja y golpea las planchas.
- h) Bastones sobre un agujero cavado en la tierra. Indios Uitoto, Colombia.
- i) Tronco de palma hueco, semienterrado, rodeado de diversos materiales y parcialmente relleno. El mazo golpea sobre la lámina de caucho que cierra la abertura superior. Para señales.
- j) Tronco hueco con hendiduras.
- k) Pequeño tronco, casi cerrado: hendiduras en forma de H. México y América Central.

CUADRO 1

Fig. 1. Palos de entrechoque (reconstrucción). Raros en América.

Fig. 2. Tambor de caparazón de tortuga que aparece en un antiguo códice mexicano (ES [1904: 699]). Raro: indios Tikuna en el Brasil; México.

Fig. 3. Tambor de tronco hendidido. Uitoto, Colombia (WCF [1922: 147])

Fig. 4. Tambor de tronco hendidido y su ejecutante. Nicaragua-Guatemala. Según Benzoni (MHS).

Fig. 5. Tambor de tronco hendidido. Jívaro, Ecuador (WCF [íbid., pág. 123]).

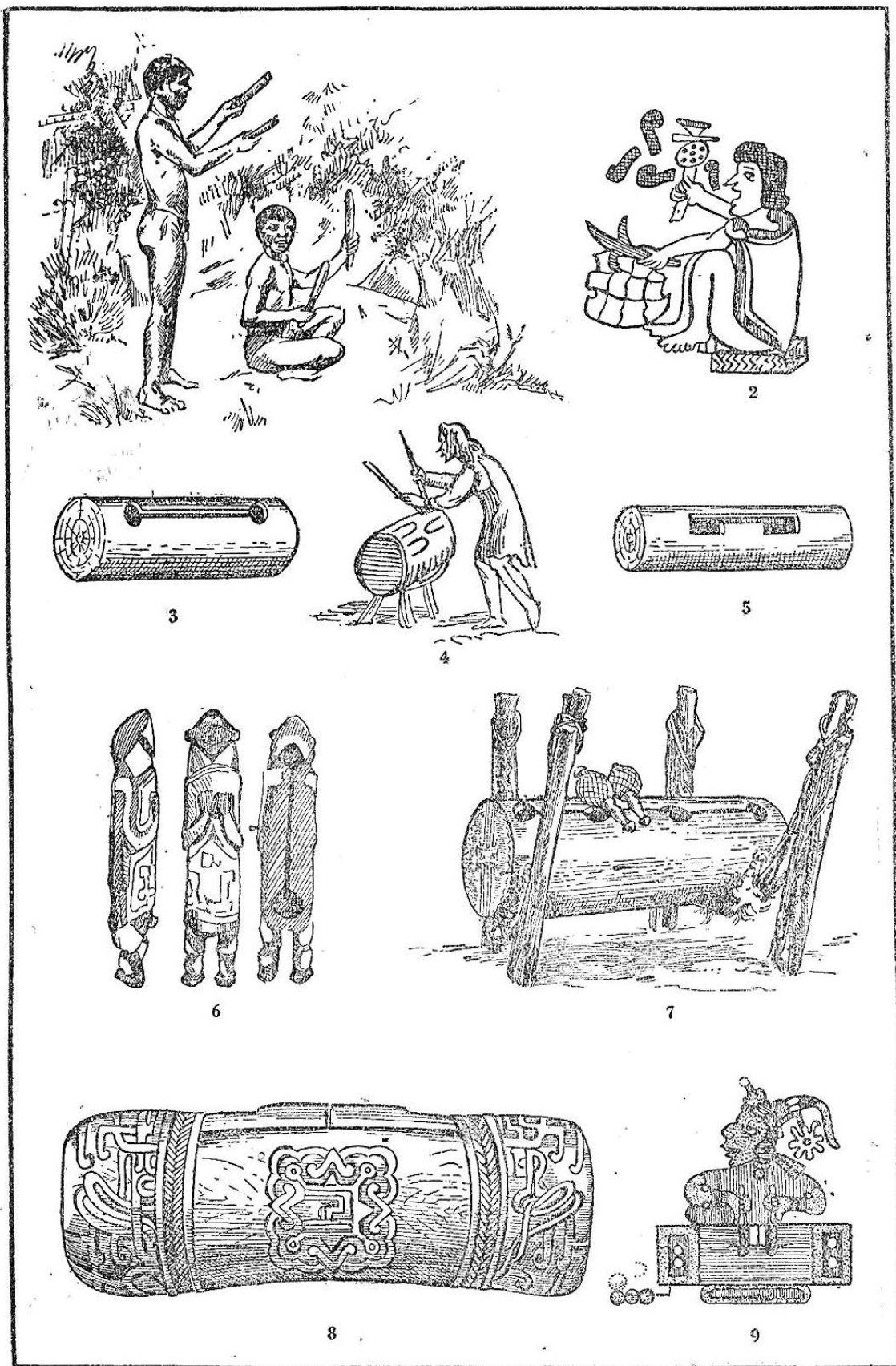
Fig. 6. Tambor antropomorfo, Perú [TK-G, 1930: pl. 95⁴³].

Fig. 7. Tambor de los indios Tukano. Brasil nordoriental (TK-G [1910-11, t. I: 276, fig. 155]).

Fig. 8. Teponaztlí de los Aztecas, México (MHS [1925: pl. XXII a]).

Fig. 9. Indio tocando el teponaztlí. De un códice mexicano (MHS [íbid., pl. XX d]).

CUADRO I



Idiófonos

I. IDIÓFONOS DE PERCUSIÓN (cont.)

C. DE SACUDIMIENTO^a

SONAJEROS

De uñas^b

De cápsulas frutales^c

De valvas^d

De metal^e

Campanillas cónicas

Campanillas piramidales.

Campanillas *Thevetia*

Cascabeles con bolitas^f

Cápsulas con granalla

Cascabeles bivalvos

Cascabeles

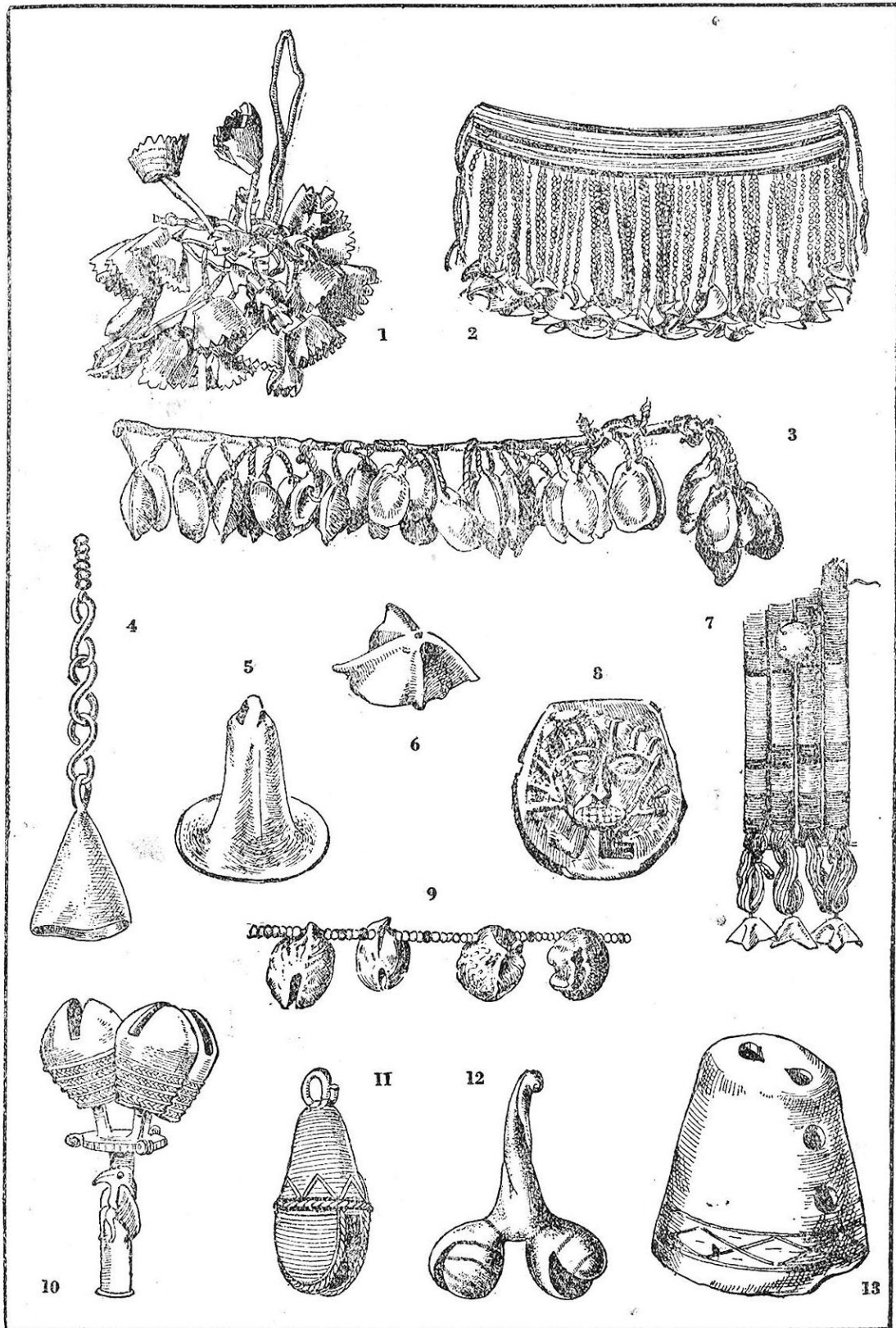
Campanillas con badajos^g

- a) El ejecutante sacude el instrumento.
- b) Uñas de animales se unen en racimo, fig. 1.
- c) Cápsulas de frutos en ristras o manojos, fig. 3.
- d) Valvas unidas entrechocan, fig. 2.
- e) Varias formas de campanillas. Siempre en racimos, figs. 4-7.
- f) Las cápsulas tienen corpúsculos adentro; con granalla, fig. 9; bivalvos, fig. 8; cascabeles, figs. 10-12.
- g) Una pieza sujeta al cuerpo sonoro lo golpea. ¿Coloniales?

CUADRO 2

- Fig. 1. Racimo de uñas de reno americano. Esquimales (TW [1898: 563, fig. 202]).
- Fig. 2. Sonajero de valvas, indios Jívaros, Ecuador (KGI [1935: 58]).
- Fig. 3. Ristra de carozos frutales, Perú oriental (D'H [1925: pl. II, 1]).
- Fig. 4. Campanilla cónica de plata de los Araucanos, Chile (KGI [ibíd., pág.69, fig. 21]).
- Fig. 5. Campanilla cónica Diaguita, Catamarca, Argentina (IAT [1946: 24, fig. 4]).
- Fig. 6. Campanilla piramidal de bronce. Tucumán, Arg. (IAT [ibíd., pág.3, fig. 2]).
- Fig. 7. Campanillas piramidales, Ica, Perú (KGI [ibíd., pág. 71, fig. 24]).
- Fig. 8. Cascabel bivalvo, Pachacamac (KGI [ibíd., pág. 75]).
- Fig. 9. Ristra de nueces con granalla, Wai-wai, Guayanas (KGI, [ibíd., pág. 73]).
- Fig. 10. Triple cascabel de oro, Chiriquí, Panamá (TW [ibíd., pág. 227, fig. 281]).
- Fig. 11. Cascabel de bronce o cobre antiguo, México (TW [ibíd., pág. 594, fig. 239]).
- Fig. 12. Doble cascabel de cerámica, [Tlaxteloco,] México (TW [ibíd., pág. 590, fig. 235]).
- Fig. 13. Campanilla con badajo (perdido) Diaguita, Salta, Arg. (IAT [ibíd., pág.26, fig.7]).

CUADRO 2



Idiófonos

I. IDIÓFONOS DE PERCUSIÓN (cont.)

C. DE SACUDIMIENTO (cont.)

SONAJEROS HUECOS^a

Grupo A

De calabaza
Similares de otros materiales

Grupo B

De alfarería, copas, vasos, etc.
Copas de metal
Caja de cañas^b

Grupo C

De bastón y tubulares
Lanza con sonaja
Tubulares

SISTROS^c

[Varios]

- a) El cuerpo encierra totalmente la granalla.
- b) Pequeños tubos de caña, yuxtapuestos, forman las paredes de una cajita que contiene corpúsculos. Perú. (KGI, 1935: 134).
- c) Idiófonos perforados y ensartados en hilos o palos chocan unos contra otros; o, en un marco, golpean, además contra éste.

CUADRO 3

Figs. 1-6. de calabaza: 1 indios Mandan. U.S.A. (FD [1923: pl. 9, c]); 2, indios Baniwa, Venezuela (KGI [1935: 58]); [3](#)⁴⁴, arqueológico, Catamarca, Argentina (IAT [1946: 22, fig. 1]); 4, Chiriquí, Panamá (TW [1898: 626, fig. 276]); 5, Chaquense paraguayo; naturalmente cerrado, con sus propias semillas. Indios Angaité ([INM](#)⁴⁵); 6, Arizona, U.S.A. (TW [ibíd.: 584, fig. 226]).

Fig. 7. Sonajero de tiras de caña tejidas, Caribes, Guayana Británica (TW [ibíd., pág. 650, fig. 308]).

Fig. 8. Sonajero en forma de lente, indios Hupa, Alaska (TW [ibíd., pl. 73, fig. 114]).

Fig. 9. Sonajero de alfarería, [Chimbote] Perú (KGI [ibíd., pág. 122, fig. 56, a]).

Fig. 10. Copa de arcilla, sonajero. Chimbote, Perú (KGI [ibíd., pág. 130]).

Fig. 11. Lanza con sonaja, indios Tukano, Brasil nordoccidental (KGI [ibíd., pág. 140]).

Fig. 12. Sonajero de bastón [*chicanaꝛatl*, relieve de Tikal], México (KGI [ibíd., pág. 137]).

Fig. 13. Sonajero tubular, [Cuna], Ecuador (KGI [ibíd., pág. 145]).

Fig. 14. Sistro, indios Kaduveos, ¿colonial?, Brasil (KGI [ibíd., pág. 151]).

Fig. 15. Sistro, indios Yaqui, U.S.A. ¿colonial? (FD [1932: pl. 29]).

CUADRO 3



Idiófonos

I. IDIOFONOS DE PERCUSIÓN (cont.)

D. DE PISÓN

Bastón de ritmo^a

E. □ DE RASPADURA□

Bastón dentado^b

II. IDIÓFONOS DE LENGÜETA

El birimbao^c

III. IDIÓFONOS DE FRICCIÓN

Caparazón frotada^d

- a) Una caña gruesa, hueca, de un metro o poco más de altura, cerrado por su tabique el extremo inferior, abierto el superior. El ejecutante lo toma de la parte superior, en posición vertical, lo levanta y lo deja caer sobre el suelo. Es el movimiento con que los obreros apisonan la tierra. Nos ha parecido propio llamar a esta categoría Idiófonos 'de pisón'. Figs. 1 y 2.
- b) Una estaca o vara, huecas o no, un hueso o cualquier cuerpo de otro material, tienen en la superficie una serie de muescas o hendiduras naturales o talladas sobre las cuales pasa raspando otra vara o palo. La vibración del cuerpo dentado produce el ruido imaginable. Figs 3, 4, 5 y 7. En Sudamérica indígena y entre los criollos se encuentra por obra de la influencia africana.
- c) Típico representante de este grupo es el birimbao. Un marco, generalmente en forma de herradura cuyos extremos, al cerrarse aprietan la punta de una lengüeta o laminilla [metálica](#)⁴⁶. El cabo libre de la lengüeta se puntea con un dedo y la boca sirve como resonador. La altura del sonido cambia cuando el ejecutante reduce o ensancha la cavidad bucal. De introducción reciente en Sudamérica, ha tenido gran aceptación entre los araucanos, los chaquenses y otros aborígenes. Los indios Maccá son habilísimos ejecutantes de birimbao.
- d) Un caparazón de tortuga. Se cubre con resina la parte de la cola o del cuello y produce un crujido cuando la resina se recalienta por la fricción de la palma de la mano húmeda. Fig. 6.

CUADRO 4

Fig. 1. Bastón de ritmo Yutíca, territorio Uaupés (KGI [1935: 154, fig. 71 [b](#)])⁴⁷.

Fig. 2. Bastón de ritmo. Indios Bará, Brasil (TK-G [1910-11, t. 1: 336]).

Fig. 3. Bastón dentado sobre un resonador de cesta. Indios Ute, EE.UU (según foto FD [1922: pl. 1]).

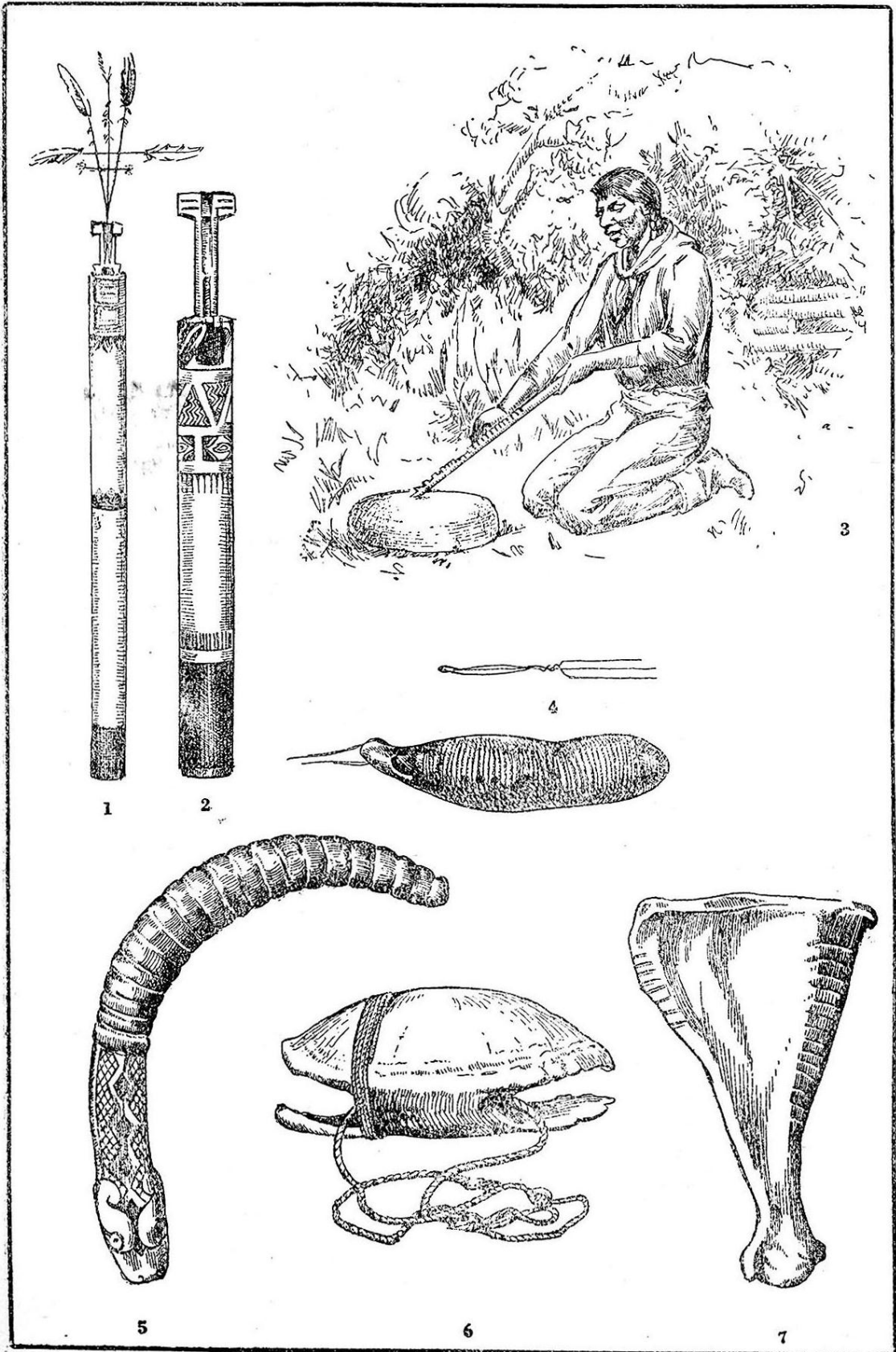
Fig. 4. Calabaza dentada con su frotador. Panamá (NG [1930: 192]).

Fig. 5. Raspador de hueso mexicano antiguo. (ES [1904: 680]).

Fig. 6. Idiófono de fricción de caparazón de tortuga (KGI [ibíd., pág. 162]).

Fig. 7. Hueso dentado (homóplato de ciervo). Huichol, México (ES [ibíd. pág. 693]).

CUADRO 4



Membranófonos

TAMBORES DE MEMBRANA^a

TAMBORES DE UNA MEMBRANA

A. DE FONDO CERRADO

- Timbales^b
- Timbal araucano^c
- Tambor- sonajero^d

B. DE FONDO ABIERTO

- Tubular de una membrana^e

TAMBOR DE DOS MEMBRANAS

- a) Membranas tensas comunican sus vibraciones al aire. En el tambor, la membrana, sobre un resonador, recibe la percusión. Otras clases de membranófonos: una cuerda, punteada, hace vibrar el cuero; el cuero vibra por frotación o por la emisión de sonidos o palabras. Estas clases se encuentran excepcionalmente en América y por importación europea o africana. Por esta razón Izikowitz reduce su cuadro a los tambores.
- b) En sentido amplio: recipientes semiesféricos, o en forma de plato, o de caldera, o de vaso, etc.
- c) Véase el capítulo que dedicamos al *Kultrun*.
- d) Un marco con dos parches, encierra corpúsculos y suena por sacudimiento y, a veces, además, por percusión. Los hay, iguales, de percusión.
- e) Izikowitz considera solamente los tubulares (la altura del cuerpo mayor que el radio del cuero) porque no aparecen en Sudamérica los de cuerpo chato llamados ‘de [marco](#)’⁴⁸; pero hay tambores de este tipo en América del Norte. (fig. 5).

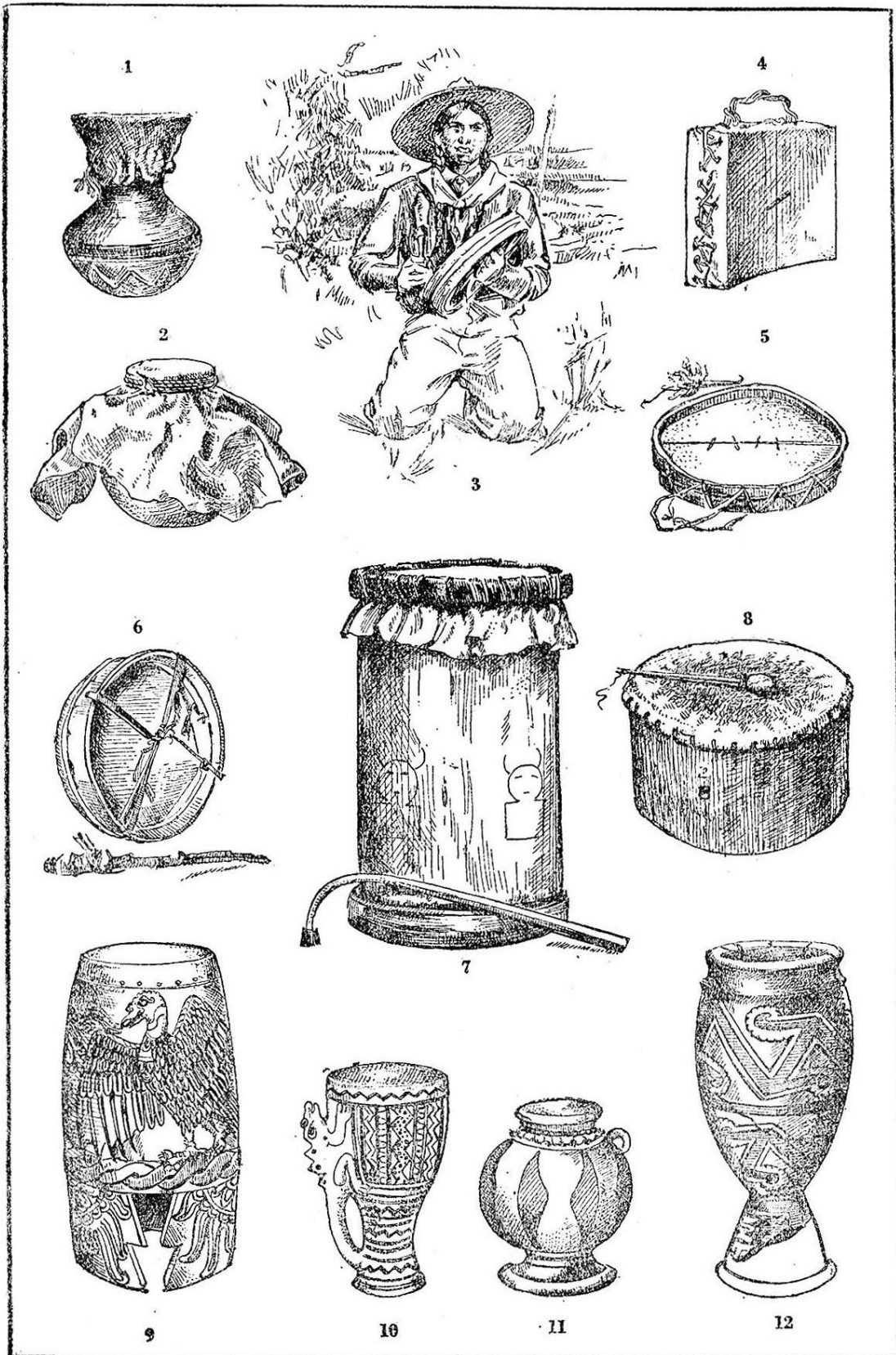
CUADRO 5

- Fig. 1. Timbal de alfarería, Ica, Perú (KGI, [1935: 167]).
- Fig. 2. Timbal de los indios Chorotí, Gran Chaco [Bolivia] (EvR [1921: 229]).
- Fig. 3. Indio Ute tocando un tambor de marco (de una foto FD [1922: pl. 7]).
- Fig. 4. Tambor cuadrado de los Chipaya (KGI [ibíd., pág. 177, fig. [80](#)])⁴⁹.
- Fig. 5. Tambor de marco de una membrana, Esquimales (TW [1898: 564, fig. [203](#)])⁵⁰.
- Fig. 6. Tambor de marco de una membrana, Ute, EE.UU. (FD [ibíd., pl. 6, [b](#)])⁵¹.
- Fig. 7. Tambor tubular de una membrana, Chippewa, EE.UU. (FD [1910: pl. 2]).
- Fig. 8. Tambor tubular de una membrana, Chiriguano, Bolivia (KGI [ibíd., pág. 178]).
- Fig. 9. Tambor tubular Tolteca, de Tenango, México (DC-VTM [1933, lám. A n° 18]).
- Figs. 10 - 11. Tambores: 10, de Costa Rica; 11, de Nicaragua (DC-VTM [ibíd, lám. A, nos. 16 y [17](#)]⁵²).
- Fig. 12. Tambor de la provincia de Chiriquí, Panamá (TW [ibíd, pág. 625, fig. 275]).

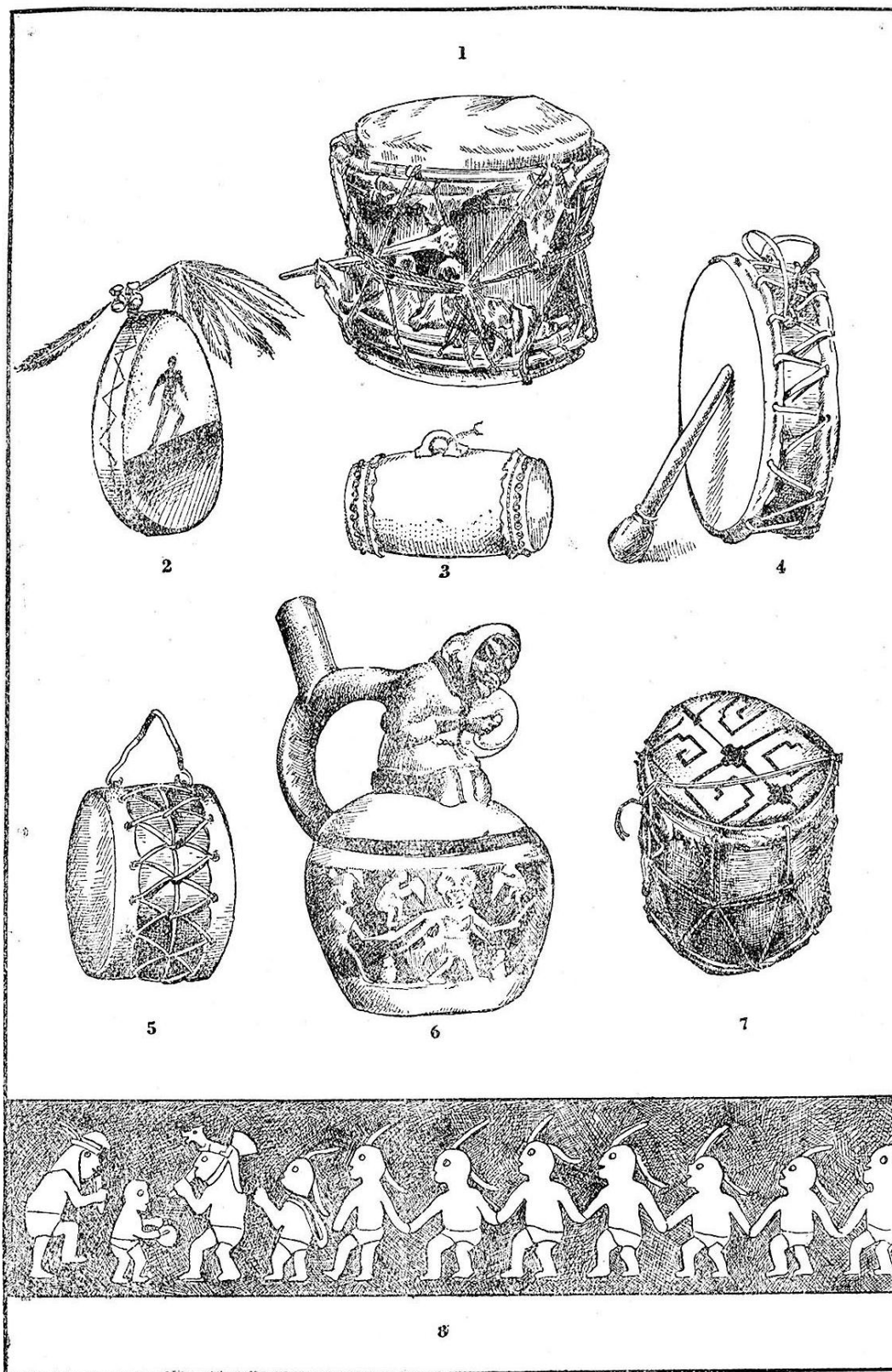
CUADRO 6

- Fig. 1. Tambor de dos membranas de los indios Taulipáng [EvH 1923: [407](#)]⁵³].
- Figs. 2 y 3. Tambores de dos membranas: 2, de los Cayapa, EE.UU; 3, “tambor llamado Titir” (DC-VTM [ob. cit., lám. B nos. 12 y 8]).
- Fig. 4. Tambor criollo, Tucumán, Argentina (IAT [1946: 88, fig. [23](#)]⁵⁴).
- Fig. 5. Tambor de dos membranas de los indios Pueblo, Arizona, EE.UU, (DC-VTM [ibíd., n° 10]).
- Fig. 6. Músico tocando su tambor (¿de un parche?). Representación corpórea en un antiguo vaso de arcilla. Trujillo, Perú (D’H [1925, pl. VII, 5]).
- Fig. 7. Tambor de dos membranas de los indios Piro, Perú (WCF [1922: pl. 7]).
- Fig. 8. Decoración de un antiguo vaso de arcilla, Perú (ChM [1903: pl. I, fig.1]).

CUADRO 5



CUADRO 6



Cordófonos^a

[SIMPLES ^b]

[DE VARAS ^c]

El arco musical^d

- a) Una o más cuerdas, tendidas entre puntos fijos, vibran por percusión, por punteado (digital o de plectro), por frotación (de arco, rueda, etc.) o por medio de teclas o mecanismos.
- b) Los cordófonos simples consisten en un porta-cuerdas; también lo son, si el resonador es separable del porta-cuerdas.
- c) El porta-cuerdas es una vara o cuerpo fino y largo de otro material.
- d) Si el porta-cuerdas es flexible (curvo), estamos en presencia del arco musical.

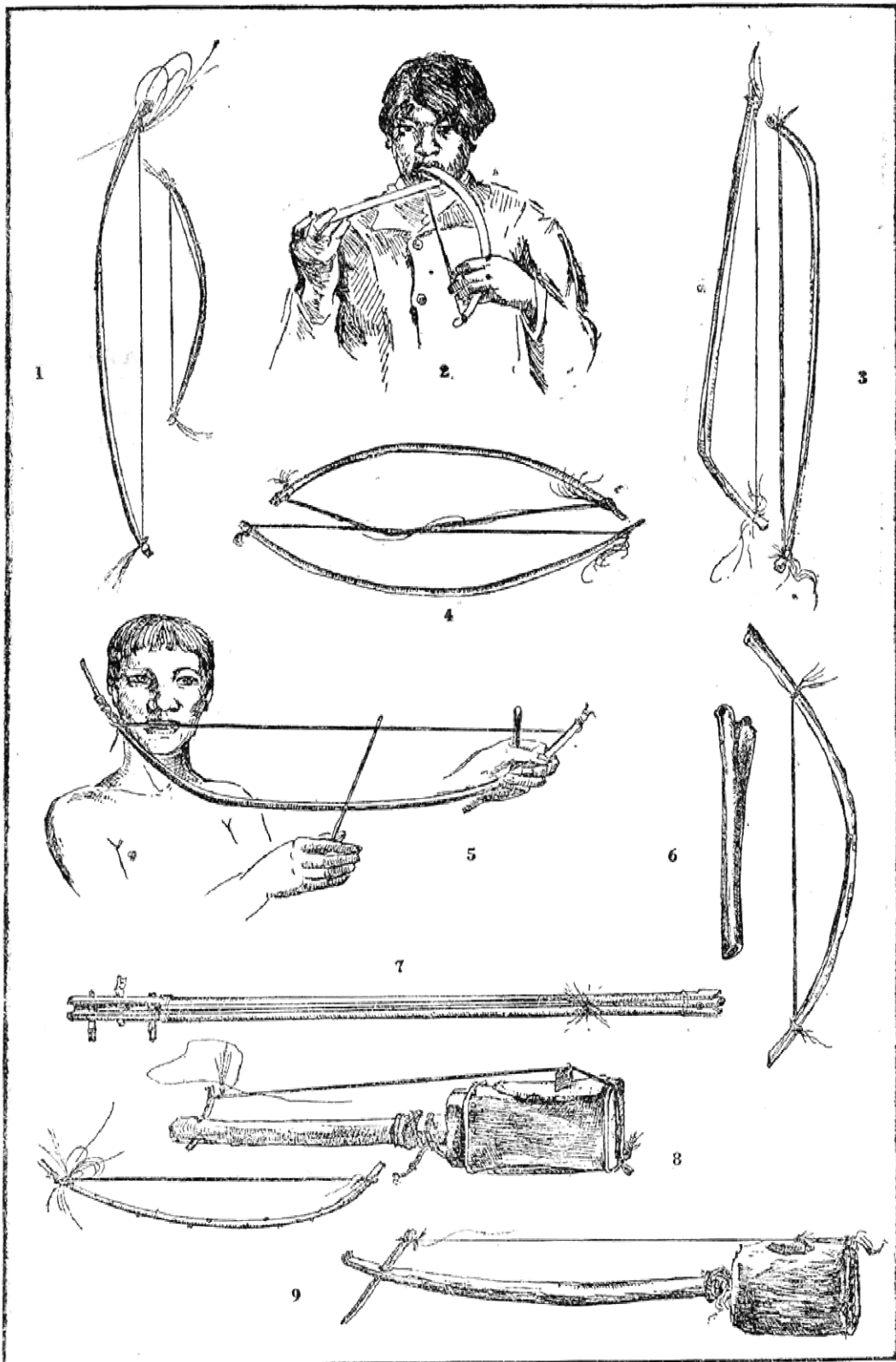
Probablemente, el único cordófono americano anterior al descubrimiento, es este sencillo arco encordado. Sin desconocer que varios tipos de cordófonos muy simples han penetrado en los dominios de nuestros aborígenes precedentes de Europa y, acaso, del África; aun admitiendo que algunos arcos musicales mismos podrían hallarse en ciertas regiones por importación africana, parece difícil la demostración de que el arco musical no se conoció en América antes de Colón. No hay lugar aquí para mayor discusión.

Esto aparte, son varios los cordófonos indígenas en que el principio del arco musical se asocia con elementos europeos, como puede verse en las figuras 7, 8 y 9. Estos dos últimos, que vi en el Chaco paraguayo y cuyas melodías grabé, se frotan todavía con un 'arco' análogo al de los primitivos. Por lo demás, los cordófonos europeos fueron adoptados y de muy diversas y originales maneras contruidos por los criollos de América (Ver el capítulo del Charango).

CUADRO 7

- Figs. 1. y 3. Arcos musicales chaquenses, con sus arcos de frotación. Tribu de Wo Pelaj, Matacos de Argentina. Expedición de Enrique Palavecino [INM y ME [respectivamente](#)⁵⁵].
- Fig. 2. Joven Tehuelche (Patagonia, Argentina) tocando el arco musical (RL-N [1908: 926]).
- Fig. 4. Arco musical de los indios Chané, Bolivia (EN [1910: 184 D]).
- Fig. 5. Arco musical de cuerda percutida, indios Panobo, Perú (GT [1930: 86, fig 12]).
- Fig. 6. Arco musical araucano, Argentina (RL-N [ibíd., pág. 923]).
- Fig. 7. Cítara de palo de tres cuerdas, influencia europea (INM [Bolivia, Chiriguano, [INM](#)⁵⁶]).
- Figs. 8. y 9. Laúdes rústicos, monocordes: 8, de los indios Maccá, con su arco de frotación, caja de hojalata, Paraguay [[INM](#)⁵⁷]; 9, de los indios llamados Tobas, Estancia Palo Santo, Km. 145 del F. C. Puerto Casado, Chaco Paraguayo [[INM](#)⁵⁸].

CUADRO 7



Aerófonos

AERÓFONOS LIBRES^a

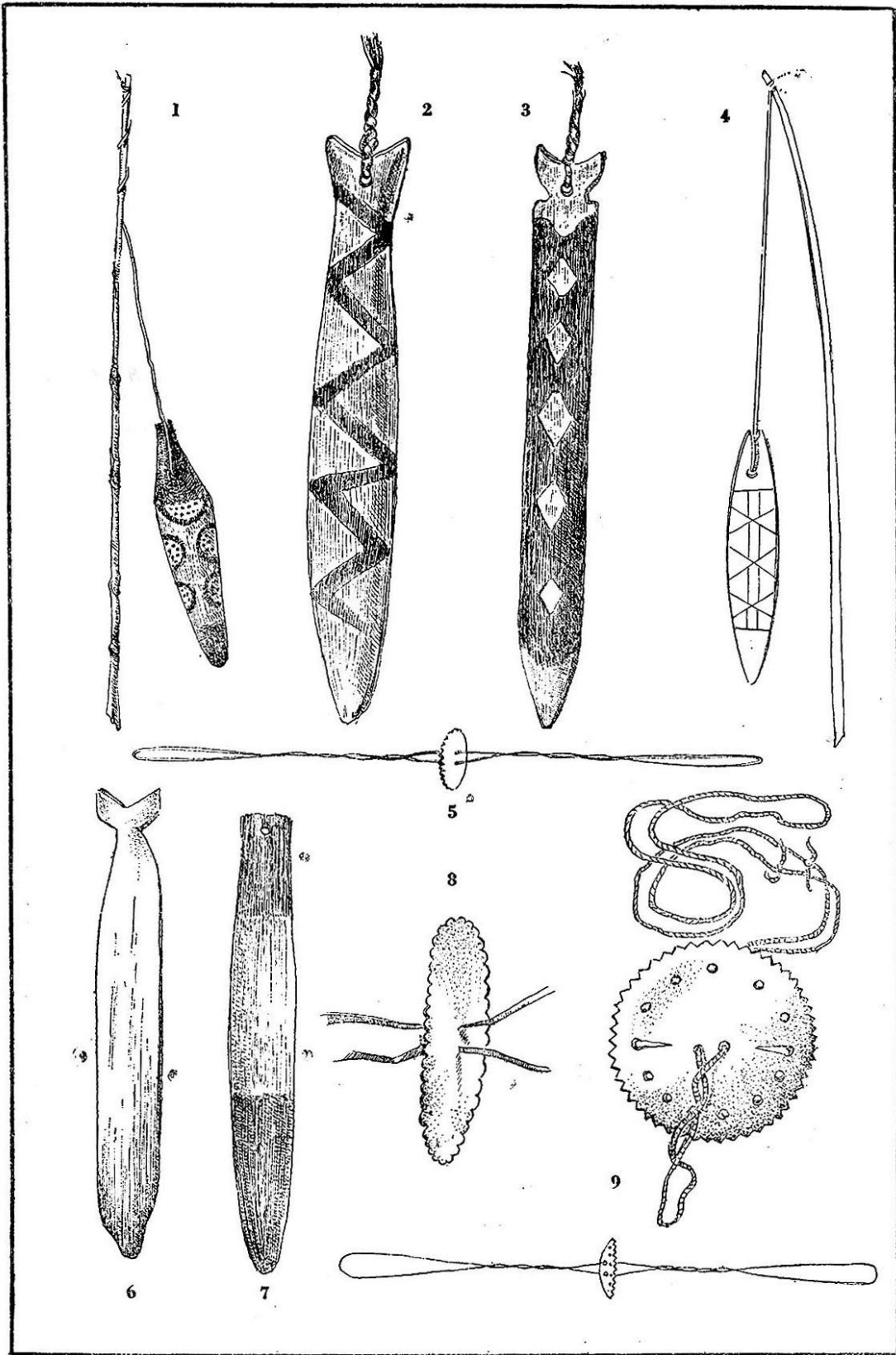
Palo zumbador^b
Varilla zumbadora^c
Disco zumbador^d

- a) En los instrumentos de soplo verdaderos, el aire que se pone en vibración, está dentro del cuerpo o cámara del instrumento; en los aerófonos libres, al contrario, el aire vibrante no está limitado por la [cámara](#)⁵⁹.
- b) El palo zumbador en una pequeña lámina con una garganta o un agujero en un extremo que sirve para ajustar un hilo cuya punta opuesta se ata a un palo. El ejecutante mueve el palo en círculo, y la lámina, en el extremo del látigo, gira sobre su propio eje y produce un zumbido. Se hace de madera, de hueso o de metal, y es instrumento sagrado entre los primitivos de varios continentes. En Europa y en América los niños de los pueblos llamados cultos lo usan como juguete. El palo zumbador suele hacerse en forma de pez.
- c) Una varilla, prieta en una horqueta, es lanzada al aire, gira y zumba. 'La usa el hechicero de los Tobas contra el exceso de lluvia'. (Izikowitz [1935: 212]).
- d) Este instrumento consiste en un disco con dos agujeros en el centro por los cuales pasa un mismo hilo. Este hilo tiene una punta atada a la otra; cierra, por lo tanto, en la forma que se ve en la figura 5. Ambas manos, por cuyo dorso pasa el hilo, extienden el doble tiro, y por un movimiento alternado de tensión y aflojamiento, el hilo se enrolla y desenrolla y el disco gira y zumba.

CUADRO 8

- Fig. 1. Palo zumbador en su látigo. Indios Bororó, Brasil (KvdS [1894: 498]).
Figs. 2 y 3. Palos zumbadores de los indios Nahuquá, Brasil (KvdS [ibíd., pág 327]).
Fig. 4. Palo zumbador con su cuerda y mástil. Brasil. (CS [1929, pl. 2, 9]).
Fig. 5. Disco zumbador en su cuerda. Indios Taulipang, Makuschí, Wapischána (TK-G [1923: pl. 36, fig. 7]).
Fig. 6. Palo zumbador de los indios Ipurina, Brasil (PE [1891: 71, fig. 48]).
Fig. 7. Palo zumbador de los indios Mehinakú, Brasil (KvdS [id.]).
Fig. 8. Disco zumbador [*mou-mou* de los Chané, Río Parapití] (EN [1910: 184])⁶⁰.
Fig. 9. Disco zumbador de los indios Canella visto de cara y, abajo, de canto, con su cuerda para el torcimiento (KGI, [ibíd., pág. 213]).

CUADRO 8



Aerófonos

AERÓFONOS DE VÁLVULA^a

A. TROMPETAS^b

Simples^c

Trompetas rectas

Trompetas de corteza

Trompetas de caracol

Trompetas curvas de arcilla

Compuestas^d

Trompetas con pabellón de arcilla

Trompetas traveseras

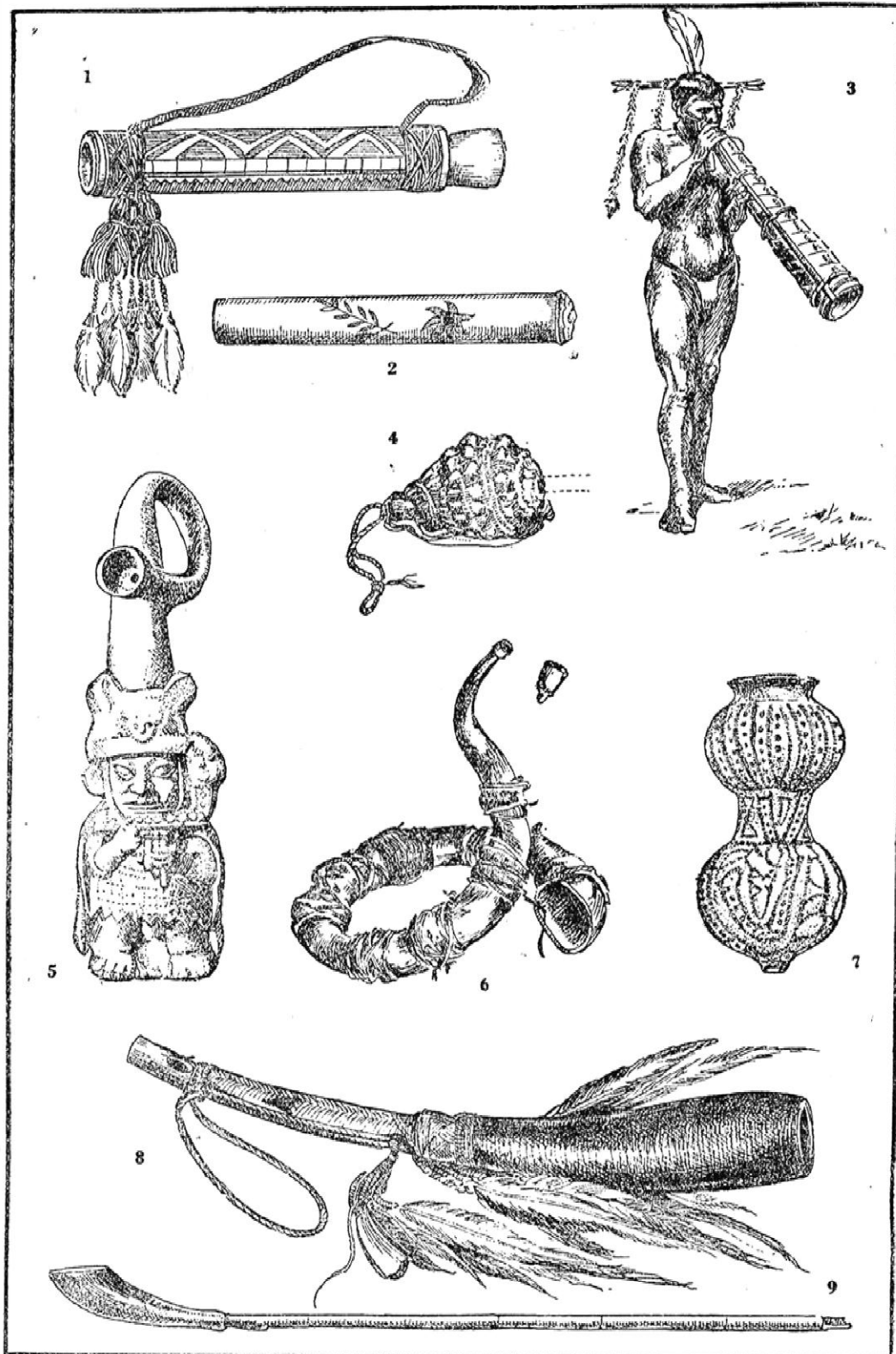
Trompetas poliglobulares

- a) Una válvula de cualquier clase produce rápida sucesión de interrupciones al paso del aire.
- b) Los labios tensos o prietos forman la válvula.
- c) Un simple tubo.
- d) Un tubo con pabellón añadido.

CUADRO 9

- Fig. 1. Trompeta recta vertical con el orificio receptor en el tabique natural del bambú. Indios Canella, Brasil (KGI [1935: 217, fig. 95, b]).
- Fig. 2. Trompa recta travesera de bambú de los indios Tukuna, Brasil (KGI [ibíd., pág. 218, fig. 97]).
- Fig. 3. Trompeta de corteza de los Tuyúka, Brasil (KGI [ibíd., pág. 223, fig. 105]).
- Fig. 4. Trompeta de caracol, ¿con boquilla?, Perú ([INM](#)⁶¹).
- Fig. 5. Trompeta curva de arcilla, Perú (D'H [1925: pl. XII, 4]).
- Fig. 6. Trompeta curva de varios cuernos añadidos, con boquilla de madera. Influencia [europea](#)⁶², Perú. ([INM](#)⁶³).
- Fig. 7. Trompeta (?) poliglobular, Guayana Británica (TW [1898: 651, fig. 311]).
- Fig. 8. Trompeta de guerra, compuesta, travesera. Brasil (FR [1896, v. II, pág. 708, fig. 317]). (Véase nuestro capítulo El Erke).
- Fig. 9. Trompeta compuesta, vertical, de caña, con pabellón de cuerno, usada por los carreros en el siglo XVIII, Argentina (IAT [1946: 46, fig. 21]). (Véase nuestro capítulo La Trutruka).

CUADRO 9



Aerófonos

AERÓFONOS DE VÁLVULA (cont.)

B. CARAMILLOS^a

De lengüeta oscilante^b

De tallo hendido^c

Clarinetes

Del Sur^d

El clarinete *toré*

Con pabellón de arcilla

Clarinete con agujeros (Guajiro)

Clarinetes heteroglotas

Oboes

□ Coloniales y modernos□

- a) Técnicamente, la voz castellana ‘caramillos’ se aplica a los instrumentos de una lengüeta (clarinete) y a los de dos (oboes).
- b) Una hoja de hierba cruza la abertura menor. Fig. 1.
- c) Tallos hendidos o aplastados forman lengüetas en la punta o en el centro.
- d) Es la especie que hemos descrito en el capítulo El Erkencho.

CUADRO 10

Fig. 1. Caramillo Chocó, Brasil (KGI [1935: 253]).

Fig. 2. Clarinete heteroglota de los Wai-wai, Guayanas, cuerpo de calabaza, boquilla de hueso, pabellón de resina (KGI [ibíd., pág. 261, fig. 126]).

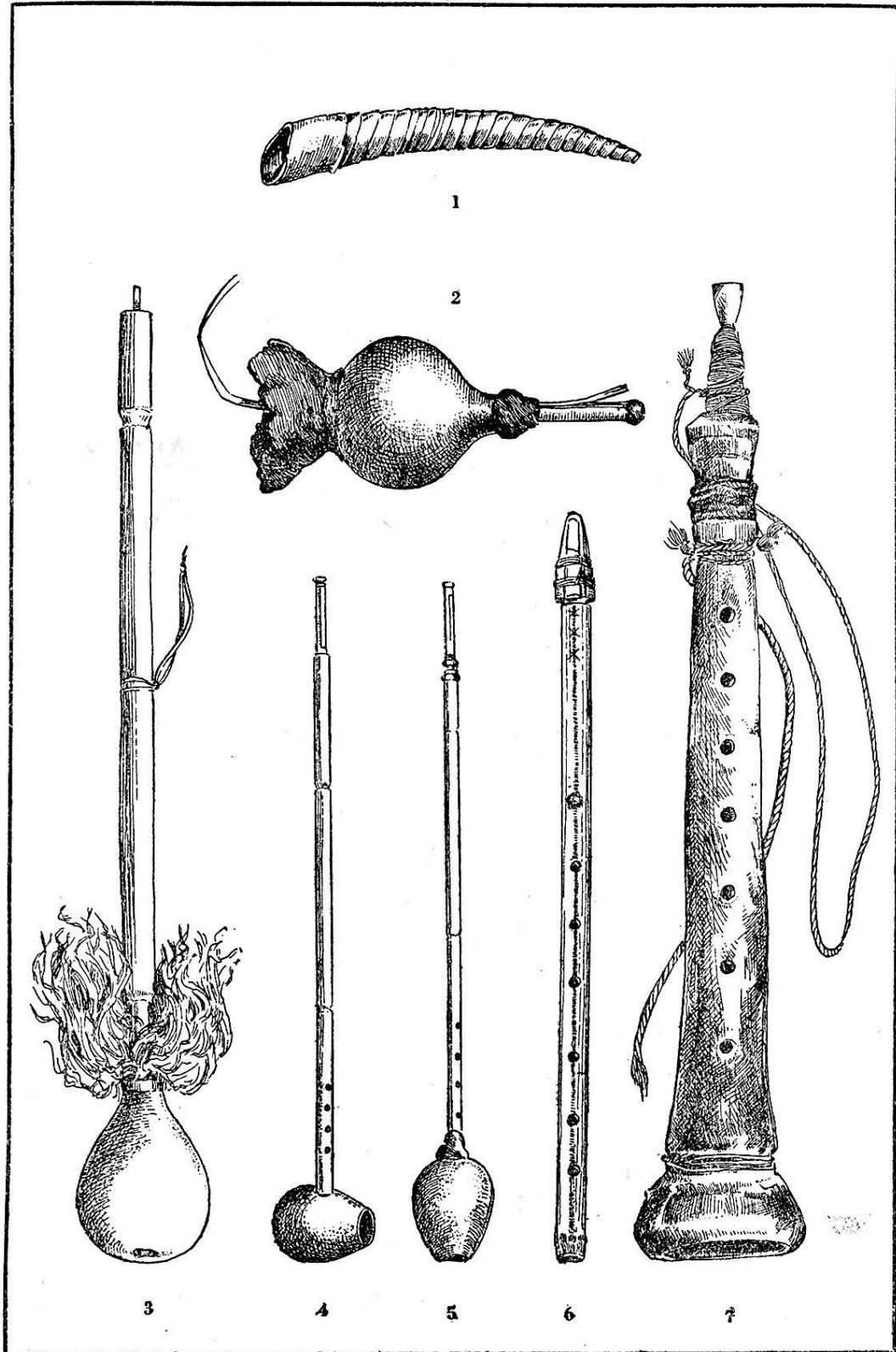
Fig. 3. Clarinete Toré, de los Palikur (KGI [ibíd., pág. 259, fig. 121]).

Figs. 4 y 5. Clarinetes de los Guajiro (KGI [ibíd., pág. 260, fig. 1214 a-b]).

Fig. 6. Clarinete de tipo europeo, Perú (INM⁶⁴).

Fig. 7. Oboe de tipo europeo, Perú (INM⁶⁵).

CUADRO 10



Aerófonos

FLAUTAS

I. FLAUTAS LIBRES^{a 66}

Trompo zumbador
Cáscaras zumbadoras^b
Dardo sonoro^c

II. FLAUTAS DE SOPLO^d

A. FLAUTAS SIN AERODUCTO^e

Globulares⁶⁷ sin agujeros

Silbato⁶⁸ de cápsulas frutales
Silbato de caracol
Silbato de cráneos de animales
Silbato de madera

Traveseras sin agujeros

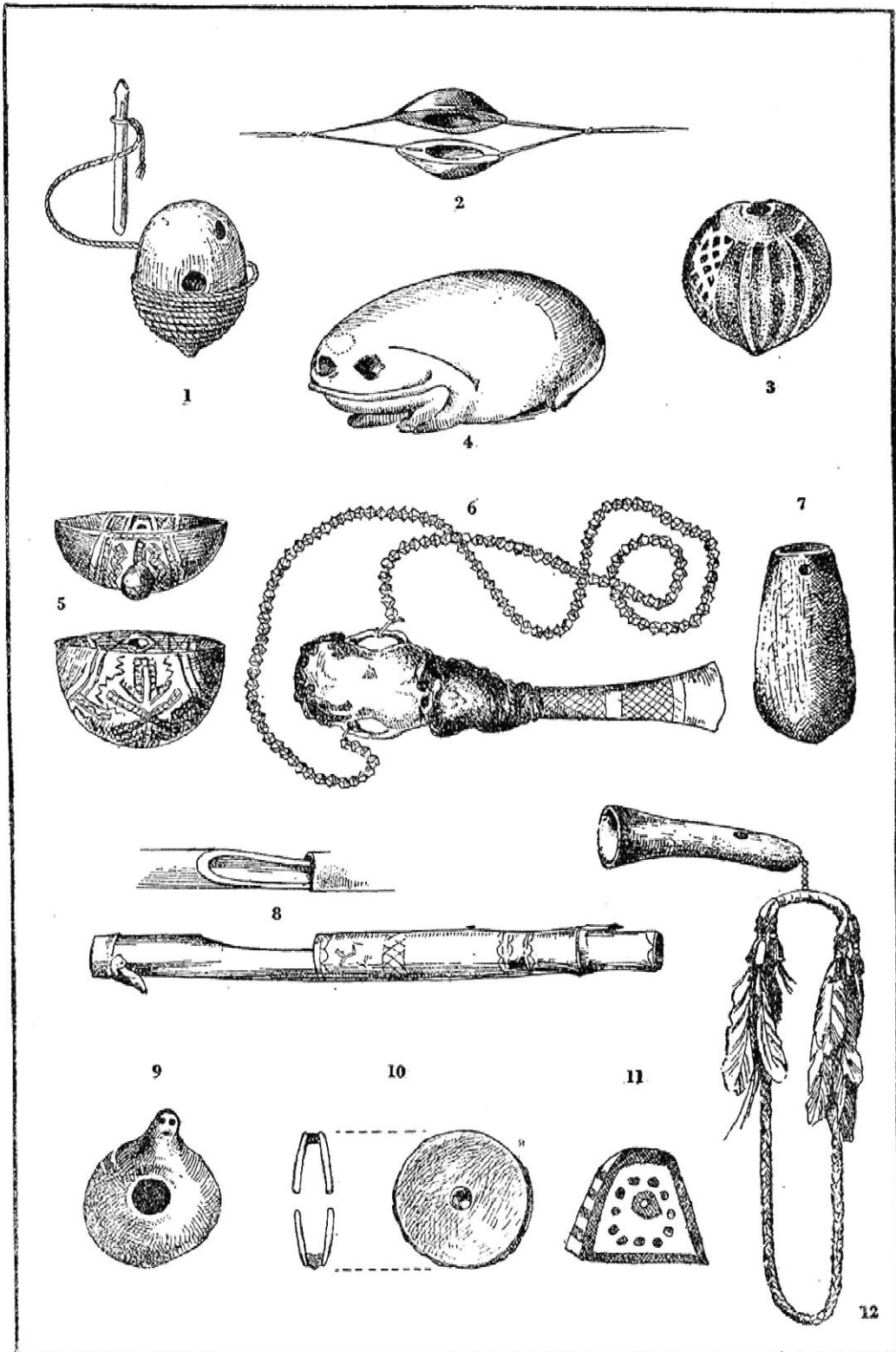
Flautas *hand-stop*^f
La flauta *timbiræ*
Flautas cerradas simples^h
El seréreⁱ
El silbato *canellai*
Silbato bucales^k

- a) El filo choca contra el aire por el movimiento de la flauta misma.
- b) Dos cápsulas agujereadas, en un hilo, rotan y zumban.
- c) Un dardo con una nuez hueca añadida.
- d) El aire, soplado, choca contra el filo.
- e) Los labios producen el soplo en forma de cinta que choca contra el filo.
- f) Se sopla en el pequeño agujero; el agujero grande se obtura con toda la mano (Fig. 7).
- g) Varía la altura del sonido moviendo un dedo en la abertura del extremo (Fig. 11).
- h) Véase nuestra descripción de la Pifilka.
- i) Véase el capítulo que dedicamos al Serére.
- j) Dos discos de valvas o calabaza, con agujero, se pegan con resina. Uno de los agujeros se aplica a los labios.
- k) Un cuerpo trapezoidal semihueco, abierto en la base. Se introduce en la boca hasta que los agujeritos de ambas paredes quedan adentro.

CUADRO 11

- Fig. 1. Trompo zumbador Apinayé, Brasil (KGI [1935: 267, fig. 127]).
Fig. 2. Cápsulas zumbadoras de los indios Tukano, Brasil (TK-G [1910-11, t. I: 274, abb 53a]).
Fig. 3. Silbato de cápsula frutal, Huanyam (KGI [ibíd., pág. 271, fig. 131]).
Fig. 4. Silbato globular zoomorfo de piedra. Tiene abajo el orificio receptor. Catamarca Argentina, ME, (IAT [1946: 29, fig. 9]).
Fig. 5. Silbato de madera de los Wai wai, Guayanas (KGI [ibíd., pág. 275, fig. 136]).
Fig. 6. Flauta de un cráneo de armadillo, prolongado con un hueso de pájaro. Indios Cuna, Panamá (KGI [ibíd., pág. 273]).
Fig. 7. Silbato de concreto, Missouri, EE.UU. (TW [1898: 579, fig. 217]).
Fig. 8. Flauta *hand-stop*, Palikur (KGI [ibíd., pág. 278, fig. a y b]).
Fig. 9. Silbato de arcilla negra, Ecuador (D'H [1925: pl. XXIX, 1]).
Fig. 10. Silbato Canella, Brasil (KGI [ibíd., pág. 284, fig. 146]).
Fig. 11. Silbato bucal de los Palikur (KGI [ibíd., pág. 284, fig. 147]).
Fig. 12. Flauta *timbira* de los indios Apinayé, Brasil (KGI [ibíd., pág. 280, fig. 142]).

CUADRO 11



Aerófonos

I. FLAUTAS DE SOPLO (cont.)

A. FLAUTAS SIN AERODUCTO [cont.]

Globulares⁶⁹ con agujeros ^a

Silbatos de cápsulas frutales
Flautas de caracol
Silbatos de arcilla
Silbatos de madera

Traveseras con agujeros ^b

□ Con agujero lateral □
Con agujero en el tabique ^c

Longitudinales con agujeros ^d

Simples ^e
Con muesca o Quenas

- A los fines de la clasificación, no importa si las flautas se soplan con la boca o con la nariz. Entre las globulares de cápsulas hay algunas nasales.
- En general, las flautas traveseras tienen el orificio receptor en la pared del tubo y se colocan horizontalmente, su eje en cruz con la nariz.
- También hay flautas nasales entre las traveseras. Las que tienen el orificio receptor en el nudo o tabique terminal, se colocan ya horizontal, ya oblicuamente.
- El instrumento se aplica a la boca de punta, el tubo hacia delante.
- El borde del corte terminal, a veces afilado, recibe el sople.

CUADRO 12

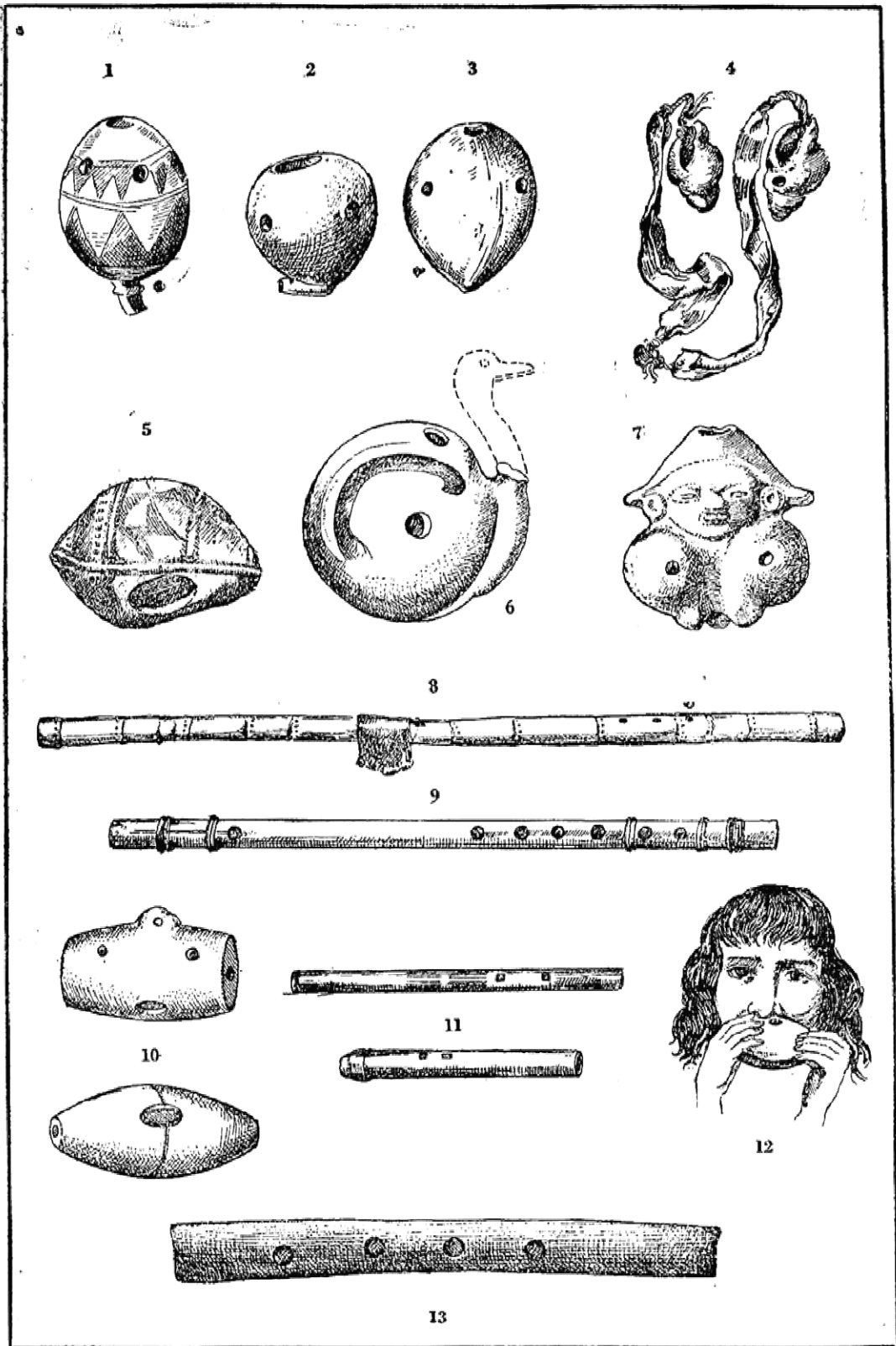
- Figs. 1, 2 y 3. Silbatos globulares de cápsulas frutales: 1 y 2, de los indios Goajiro (KGI [1935: 267, fig. 148 a y b]); 3, de los Schirianá [EvH 1923: pl. 65, fig. 3⁷⁰].
Fig. 4. Flautas de caracol, Chancay, Perú (KGI [ibíd., pág. 267]).
Fig. 5, 6 y 7. Silbatos globulares de arcilla: 5, del Ecuador (D'H [1925: pl. XXIX, 8]); 6, Diaguaita, Argentina, (IAT [1946: 29, fig. 11]); 7, de Honduras (KGI [ibíd., pág. 292, fig. 157, a]).
Fig. 8. Flauta travesera de los indios Yuma, EE.UU (FD [1932: pl. 110]).
Fig. 9. Flauta travesera de los indios peruanos, colonial (INM⁷¹).
Fig. 10. Flautas traveseras con agujeros, Perú (KGI [ibíd., pág. 297, fig. 160]).
Fig. 11. Flautas traveseras (nasales) con el orificio en el tabique, de los indios Botocudos, Brasil (KGI [ibíd., pág. 304, fig. 165]).
Fig. 12. Indio de la Sierra del Norte, Brasil, tocando una flauta nasal [*hait-tetaçú* □]. Los dedos medios obturan los dos agujeros (ER-P □ 1917: lám. s/n° frente a p. 154 □).
Fig. 13. Flauta longitudinal con agujeros, simple, de hueso, California (TW [1898: 579, fig. 210]).

CUADRO 13

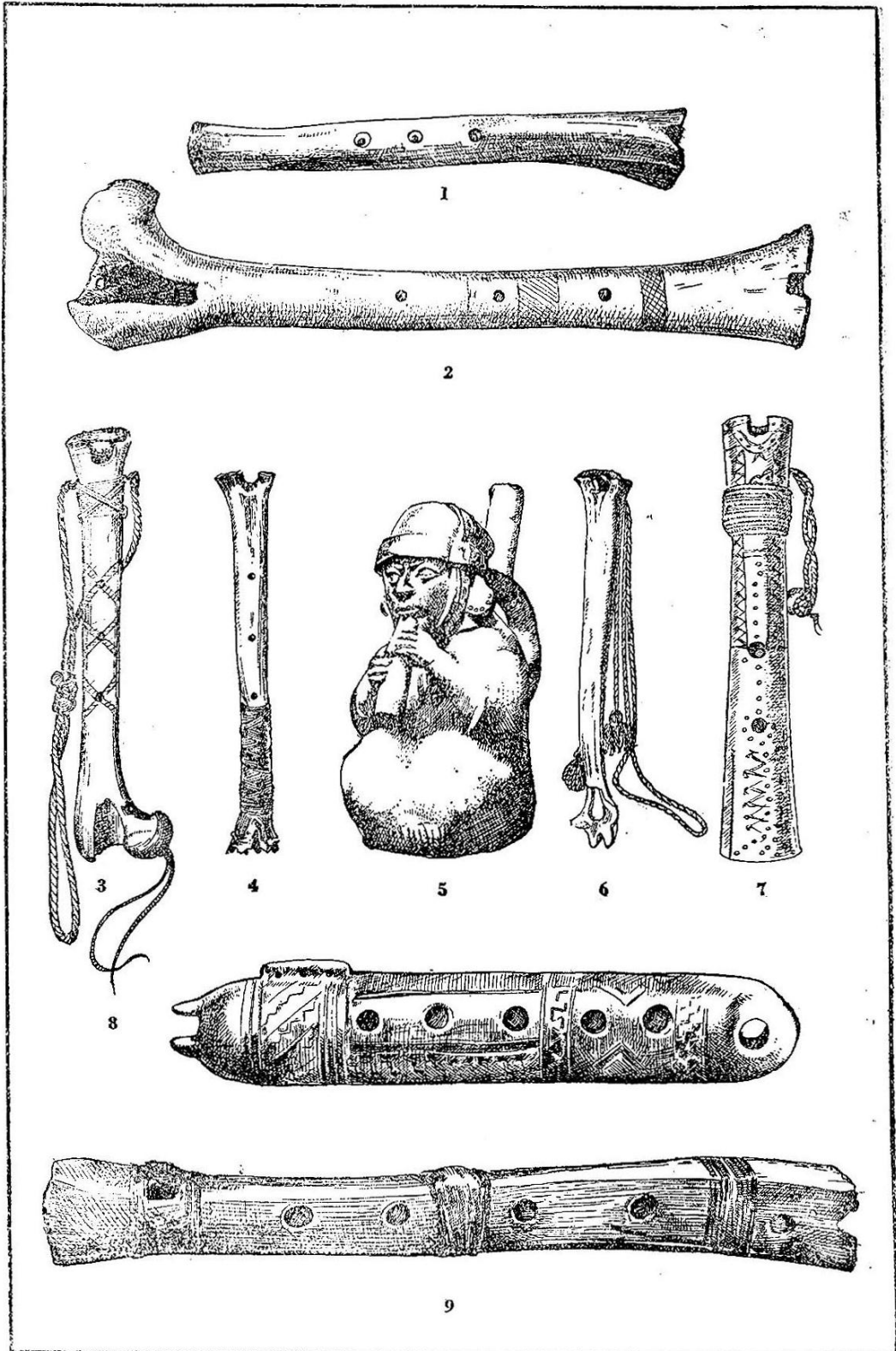
Quenas

- Fig. 1. De hueso (arqueológica), Cuzco Perú (INM⁷²).
Fig. 2. De hueso, Guayana británica (TW [ibíd., pág. 650, fig. 309]).
Fig. 3. De hueso de jaguar, indios Patamona, Guayana (KGI [ibíd., pág. 218, fig. 182 a]).
Figs. 4 y 6. De hueso de ciervo, Yekuaná, y de hueso de jaguar, Taulipang. Guayanas [EvH 1923: pl. 66, figs. 5 y 6⁷³].
Fig. 5. Vaso de arcilla en que se ve a un quenista, Trujillo, Perú (D'H [ibíd., pl. XXV, 6]).
Fi. 7. De hueso, Indios Yuracare, Bolivia (KGI [ibíd., pág. 320, fig. 183]).
Fig. 8. De arcilla negra, Perú (KGI [ibíd., pág. 322]).
Fig. 9. De hueso de llama, Nazca, Perú (D'H [ibíd., pl. XXIV, 15]).

CUADRO 12



CUADRO 13



Aerófonos

II. FLAUTAS DE SOPLO (cont.)

B. FLAUTAS CON AERODUCTO^a

Con desviador^b

Sin agujeros

El silbato mataco^c

Silbatos con reguladores en la abertura del sonido^d

Con agujeros

El silbato mataco^e

El silbato uapees^f

Silbatos con reguladores en la abertura del sonido

Flautas con tapón^g

- a) Un canal lleva el aire desde el orificio receptor hasta el borde afilado.
- b) Un cono o taco de resina u otra materia desvía el aire soplado hacia el filo. Véanse los dibujos 4, 5 y 6.
- c) Nombre genérico que da Izikowitz a las flautas en que el desviador está en la mitad o hacia el extremo del tubo.
- d) Dos laminillas semicierran la abertura del sonido; una regula la salida, y la otra constituye el filo mismo (fig. 10).
- e) Como el silbato mataco, pero con agujeros.
- f) Un pequeño canal, perforado en el tabique natural oblicuamente, dirige el aire hacia el filo.
- g) Véase nuestro capítulo sobre los Flageolets y la figura 7.

CUADRO 14

Fig. 1. Silbato 'mataco' de los Parikuta, (KGI [1935: 333, fig. 191, b]).

Fig. 2. Silbato 'mataco' hallado en una caverna prehistórica de Baja California. Parte de un tabique natural, a la altura del agujero, sirve como desviador. (TW [1898: pág. 609, fig. 255]).

Fig. 3. Doble silbato con desviadores, [Brasil](#)⁷⁴.

Figs. 4, 5 y 6. Corte de flautas con [desviador](#)⁷⁵.

Fig. 7. Corte de flauta con [tapón](#)⁷⁶.

Fig. 8. Doble silbato 'mataco' de los Desana (KGI [ibíd., pág. 335, fig. 194]).

Fig. 9. Triple silbato de los Parikuta (KGI [ibíd., pág. 335, fig. 195]).

Fig. 10. Flageolet con reguladores en la abertura del sonido. Indios PiroTapuya (KGI [ibíd., pág. 338, fig. 199, b]).

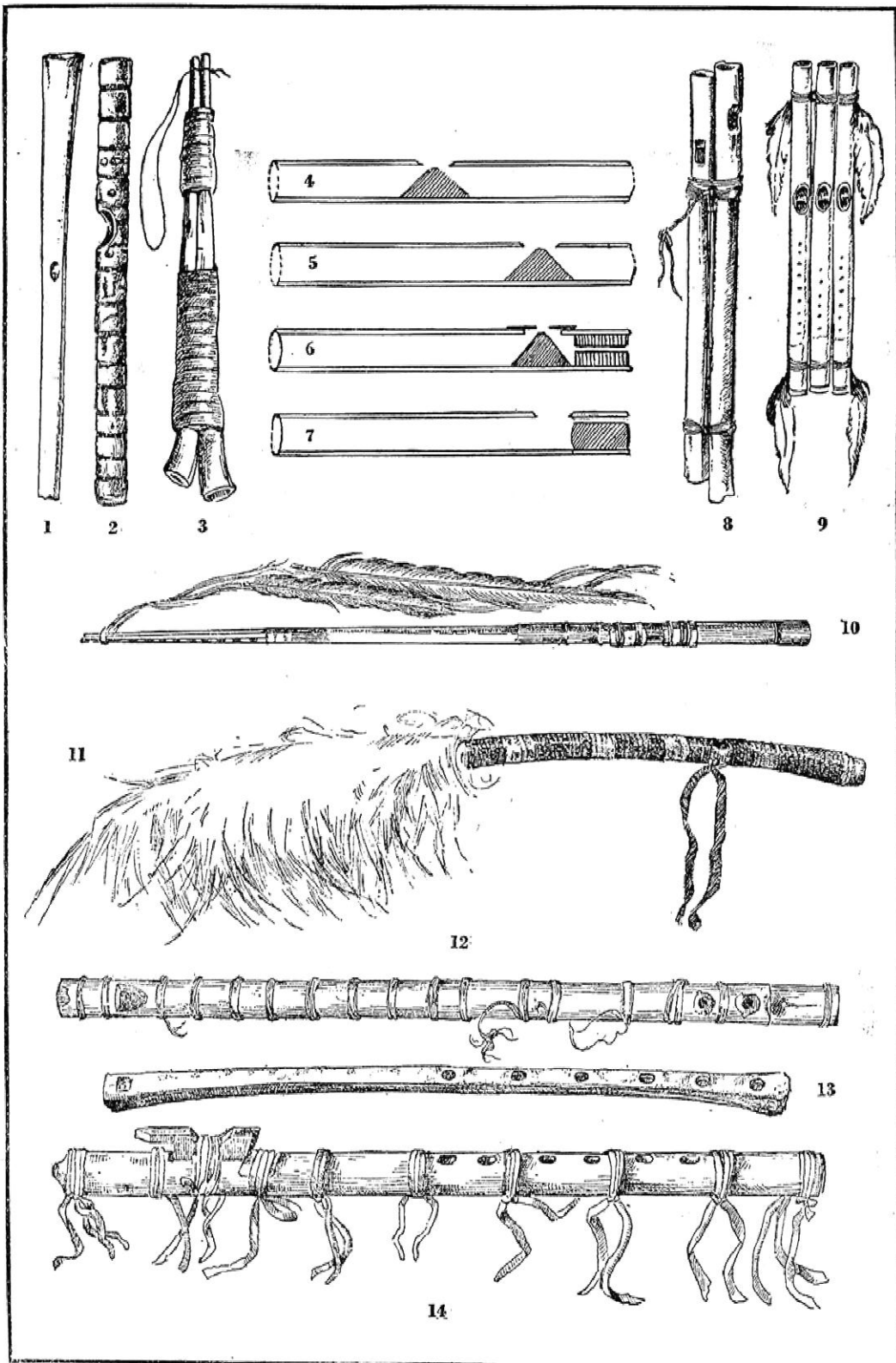
Fig. 11. Flageolet de los indios Tetón, Sioux, EE.UU (FD [1918: pl. 18]).

Fig. 12. Flageolet de Sonora, México (TW [ibíd., pág. 610, fig. 256]).

Fig. 13. Flageolet de hueso (flauta tucumana; véase nuestro capítulo), usado por algunos músicos criollos en la zona del Tucumán ([INM](#))⁷⁷.

Fig. 14. Flageolet de los indios Kiowa, EE.UU (TW [ibíd., pág. 575, fig. 215]).

CUADRO 14



Aerófonos

II. FLAUTAS DE SOPLO (cont.)

B. FLAUTAS CON AERODUCTO

Con aeroducto añadido^a

Resonadores- silbatos^b

De caña y cápsulas frutales

De materiales amorfos

Silbato doble, tapa bucal^c

Cántaros silbatos

Flautas con aeroducto añadido

La flauta 'azteca'^d

De soplo lateral o *Axflute*^e

- a) Un tubo se añade para conducir el aire hasta el filo de la cámara. En los de arcilla, metal, etc., el aeroducto se moldea en el mismo material de la cámara o resonador.
- b) El tubo conduce el aire a un resonador más o menos globular.
- c) La boca cubre el cono o vértice (fig. 4) y por las comisuras de los labios pasa el aire a los dos orificios receptores.
- d) El aeroducto corre oblicuamente sujeto por una masa de resina.
- e) El aeroducto forma ángulo recto con el eje del tubo.

CUADRO 15

Fig. 1. Resonador-silbato de cápsula frutal con aeroducto de caña. Indios Apinayé, Chaco (KGI [1935: 358, fig. 223, a]).

Fig. 2. Resonador-silbato de arcilla, Perú ([INM](#)⁷⁸).

Fig. 3. Resonador-silbato (la cola del ave es el aeroducto). Provincia de Chiriquí, Panamá (TW [1898: pág. 631, fig. 285]).

Fig. 4. Silbato doble con tapa bucal (véase arriba la nota c). Tiene dos cámaras independientes (KGI [1935: *ibíd.*, pág. 368]). Aquí no discutiremos la existencia del aeroducto.

Fig. 5. Resonador-silbato, de Costa Rica [*ibíd.*, pág. 616, fig. 263].

Fig. 6. Silbato de arcilla en que se representan dos águilas. México [*ibíd.*, pág. 595, fig. 240].

Fig. 7. Cántaro-silbato de Costa Rica [*ibíd.*, pág. 622, fig. 271].

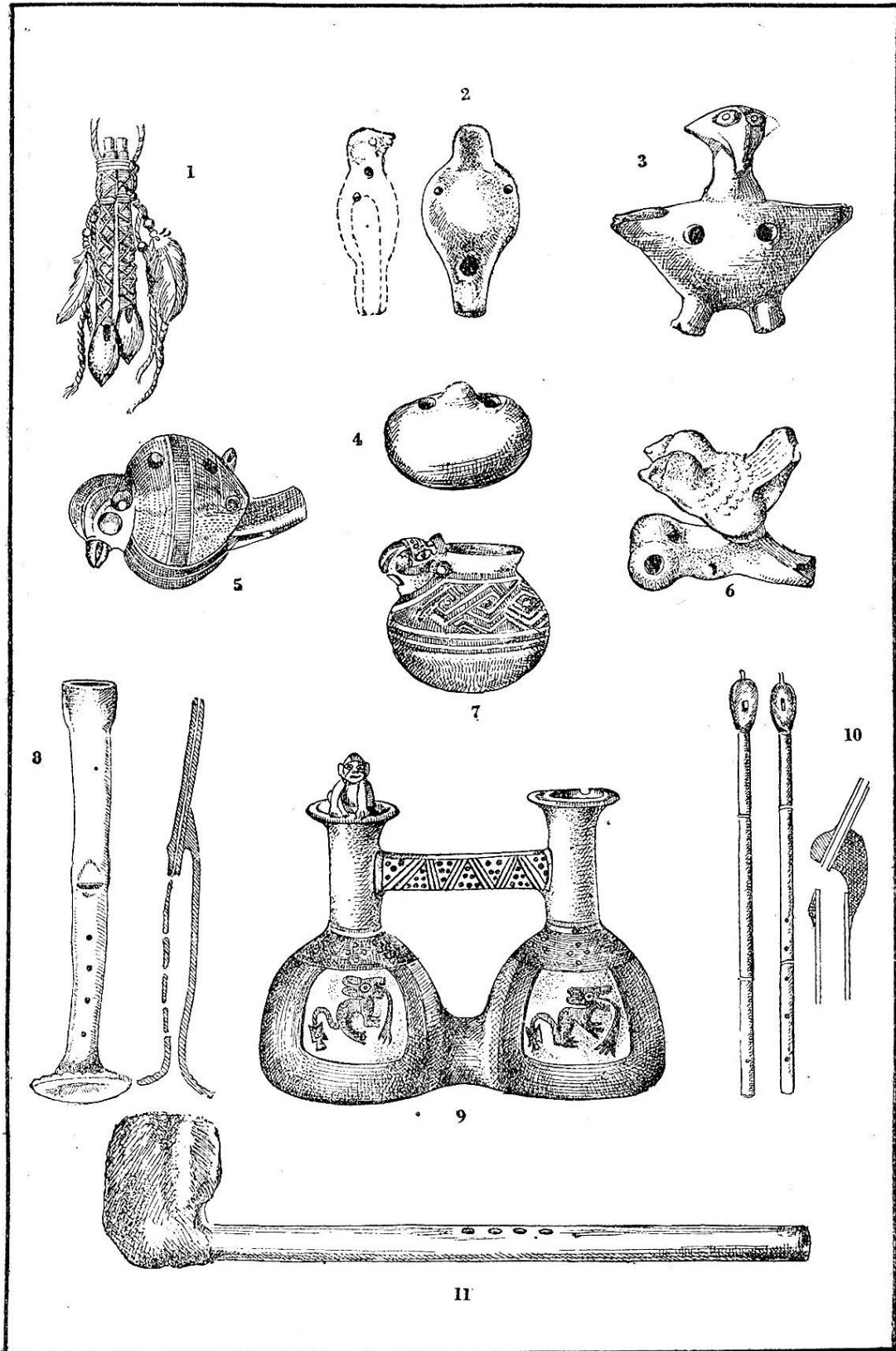
Fig. 8. Flauta mexicana de arcilla con aeroducto añadido, tipo flauta 'azteca' (KGI [*ibíd.*, pág. 374]).

Fig. 9. Cántaro-silbato doble, Perú [*ibíd.*, pág. 658, fig. 317].

Fig. 10. Flautas 'aztecas' de los Ijca (KGI [*ibíd.*, pág. 373, fig. 241]).

Fig. 11. Flauta de soplo lateral o *Axflute* (KGI [*ibíd.*, pág. 375]).

CUADRO 15



Aerófonos

II. FLAUTAS DE SOPLO

C. FLAUTA DE PAN^a

De arcilla

De madera

De piedra

De metal

De caña

- a) En los sistemas generales, la Flauta de Pan aparece en más o menos lejanas subdivisiones simplemente como 'juego' de flautas longitudinales simples. Izikowitz les atribuye género propio, dentro de las flautas, en armonía con la importancia que estas flautas tienen en Sudamérica, única parte del continente en que se encuentran. (Véase el párrafo que dedicamos a su dispersión en el correspondiente capítulo).

CUADRO 16

Fig. 1. Flauta de Pan de arcilla, Nazca, Perú (D'H [1925: pl. XVII, 3]).

Fig. 2. Flauta de Pan de piedra que se halló en una tumba peruana (ChM).

Fig. 3. Flauta de Pan de madera exhumada en la región de los Diaguitas, Salta, Argentina (IAT [1946: 33]).

Fig. 4. Flauta de Pan de caña de los Wai-wai, Guayanas (KGI [1935 384, fig. 251]).

Fig. 5. Parte (corpórea) de un 'ídolo-tinaja', exhumado en Tucumán, Argentina. Museo Etnográfico (Cf. IAT □ ibíd., págs. 34-35 □).

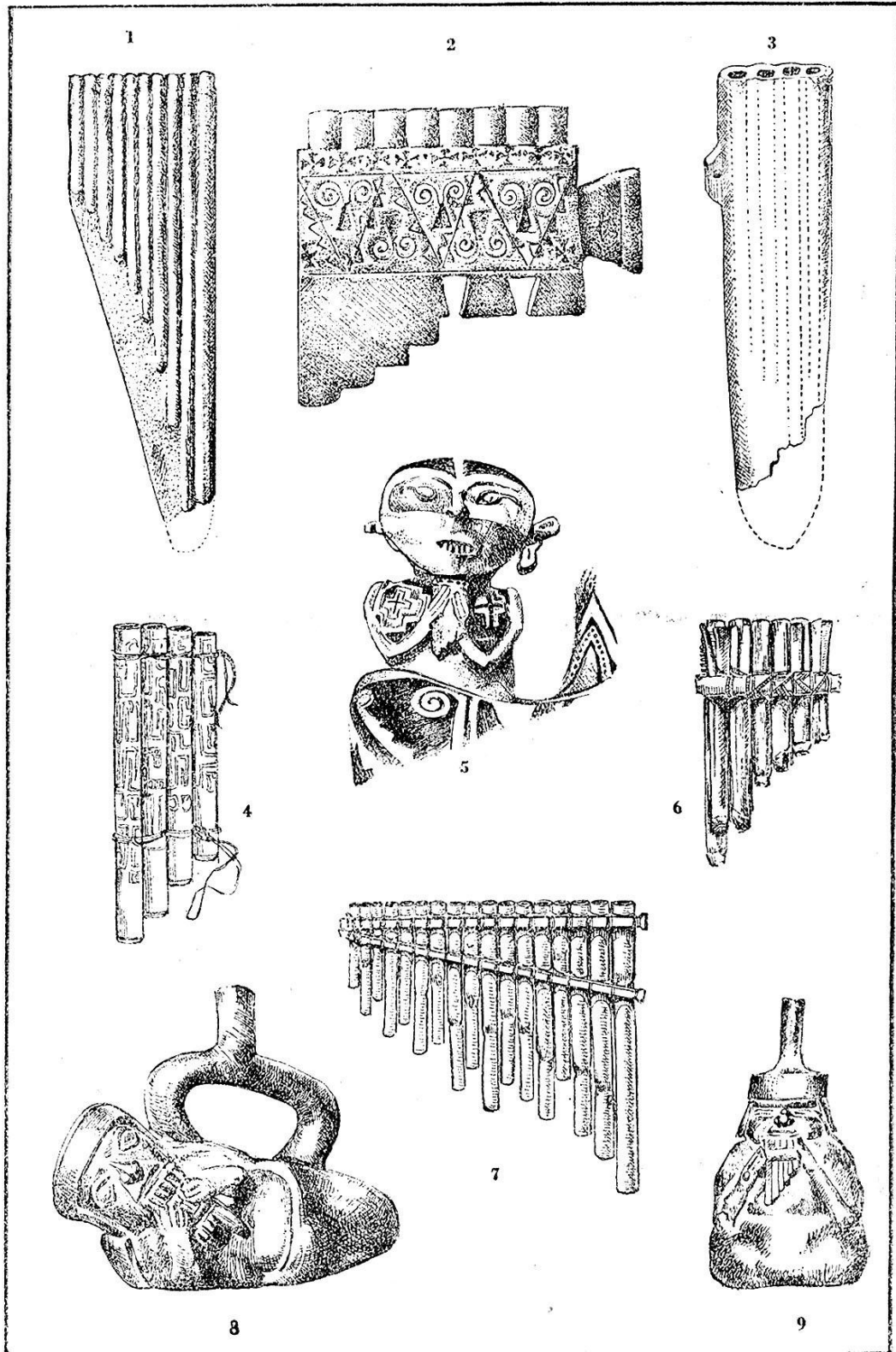
Fig. 6. Flauta de Pan con refuerzos de caña en cada tubo, Chipaya, Bolivia ([INM⁷⁹](#)).

Fig. 7. Flauta de Pan de caña, 17 tubos, Ecuador ([INM⁸⁰](#)).

Fig. 8. Vaso antropomorfo de arcilla negra en que se representa un músico con su flauta de Pan, Perú (D'H [ibíd., pl. XXI, 5]).

Fig. 9. Vaso en que se ve otro músico con su flauta, Valle de Chicama, Perú (D'H [ibíd., pl. XXI, 4]).

CUADRO 16



CAPÍTULO III

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ABORÍGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA

AREAS DE DISPERSIÓN



* (Nota de los Eds.) Las gobernaciones de Formosa, Neuquén y Río Negro fueron provincializadas, en 1955.

1

IDIÓFONOS

El cuerpo del instrumento, que es a un tiempo rígido y elástico, se pone en vibración y produce el sonido o el ruido. La materia vibra por golpe, punteo, frotación y soplo.

LA MARACA

La voz maraca, aplicada primitivamente por los Caribe a sus sonajeros, se ha generalizado en la bibliografía organológica para designar un instrumento cuyo cuerpo –un recipiente– encierra partículas de diversos materiales. Estas partículas producen característico ruido al chocar, por sacudimiento, contra las paredes que las aprisionan, y así cumple el instrumento su función.

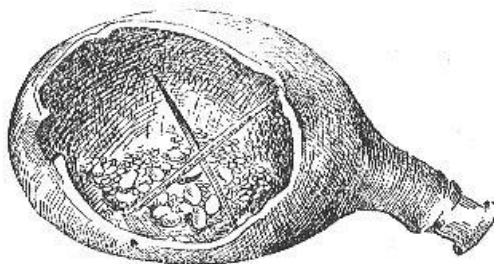
La variante Guaraní que oí en el Chaco paraguayo es *mbaracá*, y la parcialidad Angaité de la misma zona lo llamaba *caiguá* (porongo).

Instrumento primitivo, elemental, es antiquísimo. Precolombino, naturalmente, y común hasta entre los aborígenes de más remoto arraigo en América.

CLASIFICACIÓN. Pertenece la Maraca a la categoría de los instrumentos cuyo cuerpo mismo, castigado por diversos medios, vibra y produce el sonido o el ruido. En este caso, el golpe que conmueve al cuerpo es indirecto, pues el ejecutante sacude el instrumento y chocan en su interior las partículas. Es, entonces, un idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, de tipo vaso o recipiente (Hornbostel y Sachs, [1914: 588]). Cabe notar, sin embargo, que la Maraca no es sola y precisamente un idiófono de sacudimiento, en forma de vaso, porque buena parte del ruido se produce por entrechoque de las [partículas](#)⁸¹, y el recipiente obra, además, como resonador.

Schaeffner colocaría la Maraca entre los instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes, y en el grupo de los que presentan un cuerpo sólido inextensible, de cáscaras [1936: 374]

DISPERSIÓN. En la Argentina se encuentra hoy la Maraca entre los aborígenes de las provincias de Formosa y Chaco y del noroeste de la provincia de Salta. Las poseen los Toba, los Pilagá, los Mataco, los Chorotí, los Ashlushlay, etc. Es conocida, al sur, entre los Araucanos de Chile, con el nombre de *huada*, y considero probable que la hayan usado los Araucanos de la Argentina, pero no la hallé entre los últimos grupos que aún sobreviven en la provincia de Neuquén. Arqueológicamente se conoce en la zona de los Diaguita (ver cuadro 3, n° 3). Fuera de nuestro país se encuentra en numerosas tribus del Sur, Centro y Norteamérica. Hay gran variedad de tipos.



Maraca chaqueña (abierta)

Un modelo de Maraca más cuidadosamente construido, descendiente directo de las primitivas, figura hoy en la batería de las orquestas populares urbanas.

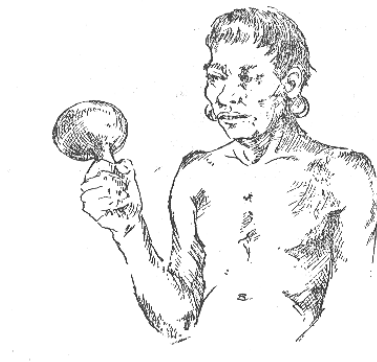
CONSTRUCCIÓN. Es la Maraca –la de los indios argentinos– un instrumento prácticamente natural. Está hecho. Se trata, en principio, de una calabaza seca, sueltas adentro las semillas endurecidas. La industria humana modifica el hallazgo en diversos grados. Los sonajeros chaqueños son, en efecto, calabazas naturales, en forma de pera, a las cuales han dejado el cabo tan largo cuanto es necesario para tomarlas.

Abre el aborigen un pequeño agujero en el botón del fondo o en el extremo del cabo, extrae las semillas y los restos de la pulpa seca e introduce luego en su lugar piedrecitas y dos o más clases de semillitas duras. Después obtura el agujero con cera (a veces reforzada con especies de botones) o con un tapón de madera reajustado con tela.

Largas y fuertes espinas atraviesan el hueco de la calabaza para robustecer la resistencia de las paredes o para dispersar las partículas, esto es, para evitar que se desplacen en masa. La especie de calabaza preferida en el Chaco es la *Lagenaria*.

EJECUCIÓN. El instrumentista abraza el cabo con la mano derecha, doblado el codo, el recipiente hacia arriba a la altura del pecho y, moviendo principalmente la muñeca, agita o sacude el instrumento en dos tiempos: primero, hacia el hombro; segundo, hacia delante. En las dos direcciones el desplazamiento cesa con brusquedad. La fórmula del ruido que se produce es, por lo tanto, doble: con el primer tiempo o movimiento, las partículas chocan contra la pared ‘posterior’ del recipiente y, antes de que caigan al fondo por gravitación, el segundo movimiento las lanza hacia la pared ‘anterior’.

El primer golpe de las partículas es más débil que el segundo, porque, en rigor, no es sino preparatorio: precipita las semillas contra la pared posterior para que, reunidas contra esa superficie, crucen con rapidez y fuerza hasta la pared anterior. El segundo golpe, entonces, es más fuerte. Podríamos hablar de un alzar y un dar, de *arsis* y *thesis* o, simplemente, de un tiempo débil y un tiempo fuerte o acentuado. Pero en ningún caso el ruido es del todo seco y neto. Se trata de un complejo de ruidos, pues las partículas interiores chocan entre sí y contra la pared de la calabaza.



Tocador de Maraca

Hay instrumentistas que, mediante complejos, hábiles y bien calculados movimientos, obtienen repiques de las partículas contra una o las dos paredes. El rebote de cara a cara – algo así como un juego de tenis dentro de una copa– es elemental; la técnica superior tiende, en cierto modo, a dejar la masa de partículas en el aire, dentro del recipiente, y a castigarlas con las paredes. El arte de manejar la Maraca varía considerablemente según la tribu.

OCASIÓN. La Maraca es instrumento acompañante del canto 'lírico' y del canto para danza. No existe el 'solo de Maraca', salvo, acaso, en algún pasaje de ceremonia hechiceril. Este sonajero, pues, interviene cuando canta el indio y cuando baila la tribu, y el indio canta con frecuencia, y la tribu baila, generalmente, todas las noches de luna, y también cuando no hay luna... Añadamos que el sonajero no es indispensable para la danza.

RITMOS. No se puede hablar de música, tratándose de la Maraca, sino de rítmica. Las fórmulas que produce no varían a lo largo de una canción, esto es, que se sostiene de principio al fin; pero en manos distintas, y aún en las del mismo ejecutante, el instrumento da diversas fórmulas.

Tengo en las colecciones fonográficas del Museo Argentino de Ciencias [Naturales](#)⁸², decenas de cantos de Matacos argentinos, en gran parte con acompañamiento de [sonajeros](#)⁸³, y en el Chaco paraguayo grabamos un par de centenares de canciones de Sanapaná, Guaná, Angaité, Toba, Lengua, etc., los más con percusión de [Maraca](#)⁸⁴.

Doy a continuación algunas de las fórmulas que oigo en esos discos:

1) 1306. M.M. ♩ = 118 2) 1308. M M ♩ = 96




3) 1316. M M ♩ = 62 4) 1307. M M ♩ = 98




5) 1331. M M ♩ = 112



Por la índole del instrumento, su producto es básicamente binario. La nota inicial del pie es siempre acentuada. Hay generalmente *anacrusis*, porque generalmente el movimiento inicial es hacia arriba-atrás, preparatorio. Al rebotar, las partículas dan diversas fórmulas de golpes secundarios, a veces iguales, en su debilidad, al segundo golpe del pie binario.

Esta es la Maraca, sonajero de calabaza, común entre los aborígenes del nordeste argentino.

- 0 -

EL SONAJERO DE UÑAS

Hay una clase de primitivos instrumentos musicales que consiste en la reunión de un cierto número de cáscaras, huesos, valvas, uñas de animales, etc., huecos, en forma de campana o simplemente sonoros, mediante ataduras de cualquier material, en tiras o hileras, sartas, ristras o racimos. Agitado o sacudido el instrumento, chocan las 'campanitas' unas contra otras y el ruido se produce.

En el nordeste de la Argentina hay varias tribus que poseen un instrumento de esa familia: el sonajero de uñas. No se ha generalizado un nombre técnico. Oí a los indios

Angaité, del Chaco paraguayo, el nombre de *popiiok*. Los Choroti, según Karsten, lo llaman *kábuis* [citado por Izikowitz, 1934: 37].

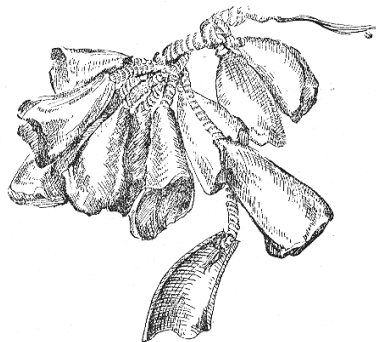
CLASIFICACIÓN. En cuanto se pone en vibración la masa o cuerpo del instrumento –en este caso sus partes reunidas– y no cuerdas o membranas, este sonajero es un idiófono, un idiófono de golpe indirecto, que produce su ruido por sacudimiento de la ristra, racimo o hilera (von Hornbostel y Sachs [1914: 565]).

Para Schaeffner, sería, como el sonajero de calabaza, un instrumento de cuerpo sólido vibrante, inextensible, de cáscaras. [1936: 374].

DISPERSIÓN. En la Argentina se halla el sonajero de uñas entre los Toba, los Pilagá, los Mataco, los Choroti y los Ashlulshay (Chaco, Formosa y el nordeste de Salta). Fuera del país, en la parte del Paraguay, centro y norte de Brasil, y en la América del norte. Según Sachs e Izikowitz, es elemento de las culturas más primitivas.

CONSTRUCCIÓN. Los elementos básicos del instrumento están dados: uñas de tapir, de pecarí o de otro animal no muy grande. Adquirí en el Chaco ejemplares hechos con uñas de cerdo y de [avestruz](#)⁸⁵. Estas uñas, vacías, son como campanitas; para convertirlas en instrumento no hay más que reunir las en racimos o hileras. Para esto se hace una perforación en el vértice y se introduce por el agujero un filamento (hilo, cordón) de cualquier material, anudado sobre sí mismo, de modo que el nudo no pase por el agujero y quede la uña pendiente boca abajo.

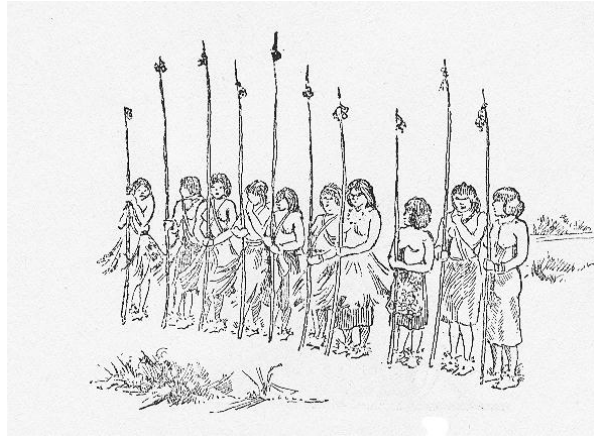
Si se quiere la forma de racimo, se unen los cabos de los hilos. Las puntas, más o menos trenzadas, suelen formar un aro a manera de asa para tomarlo o sujetarlo. Los hilos que suspenden a las uñas enhebran a veces pequeñas cuentas, o se entorchan con otro hilo; de este modo la ‘campanita’ queda fija en el extremo. Si se quiere asegurarlos en hilera, los cabos se fijan a una trenza mayor.



Sonajero de uñas, chaquense

EJECUCIÓN. Las [pezuñas](#)⁸⁶, suspendidas por su hilo juntas en racimo o hilera, suenan al entrechocar cuando se agita o sacude el manajo entero. Puede sacudirse simplemente con la mano o, indirectamente, al mover el miembro en que se ha fijado.

Pero en los ejemplares de las tribus argentinas, el racimo de uñas se ajusta al extremo superior de un bastón de caña o madera de dos o tres metros de largo, que se sostiene apoyado sobre el piso en posición vertical. Las uñas entrechocan cuando las mujeres que manejan el instrumento levantan el bastón unos centímetros y lo sueltan enseguida para que golpee el extremo inferior contra el [suelo](#)⁸⁷. Véase la ronda indígena de la lámina I⁸⁸.



Ejecutantes de sonajero de uñas, Maccá

OCASIÓN. Aunque este instrumento puede ser empleado en diversas oportunidades, es indudable que tiene asignada una función específica en las ceremonias con que se festeja la conversión de la niña en mujer. Dice Izikowitz: “*Among the Choriti Indians in Chaco the jingle rattle is used at certain ceremonies which are celebrated on the occasion of a girl’s first menstruation*” [1935: 37]. Y a Enrique Palavecino, nuestro explorador del Chaco, le aseguraron que “[...] los indios Ashlushlay lo usan en fiestas de iniciación de muchachas” [Palavecino: 1933: 567⁸⁹]. En el Paraguay pudimos averiguar que los Maccá emplean este sonajero en dicha ceremonia. Mujeres de la tribu, alineadas de frente, cantan adecuada melodía en tanto mueve cada una el alto bastón en cuyo extremo se fijan las uñas. Los Angaité del Chaco paraguayo me confirmaron que este sonajero es instrumento femenino; pero allí se emplea ocasionalmente en la danza común, y no tuve noticias de que lo reservaran para las ceremonias de iniciación.

En el Paraguay pudimos averiguar que los Maccá emplean este sonajero en dicha ceremonia. Mujeres de la tribu, alineadas de frente, cantan adecuada melodía en tanto mueve cada una el alto bastón en cuyo extremo se fijan las uñas. Los Angaité del Chaco paraguayo me confirmaron que este sonajero es instrumento femenino; pero allí se emplea ocasionalmente en la danza común, y no tuve noticias de que lo reservaran para las ceremonias de iniciación.

R. Karsten dice que los indios Choroti atribuyen a su sonajero de uñas de ciervo “...misterioso poder para influir sobre los espíritus...”, y que este poder debe ser explicado por el hecho de que, “...para los Choriti, el ciervo es un animal endemoniado”. Añade que “[...] es el único instrumento mágico que usan las mujeres de dicha tribu y que nunca lo manejan los hombres. La danza empieza con la primera luna nueva después de la aparición de los signos de la pubertad [...]” [citado por Izikowitz, íd.].

No puedo dejar de recomendar al estudioso las magníficas páginas [34-48] que Izikowitz dedica al uso de este instrumento.

RITMOS. El sonajero de uñas acentúa el compás de la danza. Por eso, y por la técnica de ejecución, se comprende que su fórmula sea una serie regular de golpes fuertes entre el rumoreo de las uñas que se rozan.

2

MEMBRANÓFONOS

Cueros o membranas, muy estirados, se ponen en vibración y producen el sonido o el ruido. Las membranas vibran por golpe, punteo de una cuerda que trasmite sus vibraciones al cuero, frotación, etcétera.

LA CAJA⁹⁰

Huankar o *batum-tinya*, o simplemente *tinya*, llaman en quichua a estos membranófonos. En aymara, *huancara*. Yo no he oído en la Argentina nada más que los nombres españoles de Caja y Tambor.

CLASIFICACIÓN. La Caja criolla –en cuanto su sonido se origina en membranas tensas– es un membranófono y pertenece al grupo más común de su categoría: al de los que suenan por golpe directo de un percutor movido por el ejecutante, o de la mano misma, a veces.

Hornbostel y Sachs distinguen en él tres clases, y según la forma de la caja: semiesféricos o forma de [plato](#)⁹¹, tubulares y de marco [1914: 570-71]. Estos tambores criollos no presentan nunca la caja semiesférica –típica del *kultrum* araucano–, y en cuanto a las formas de tubo o de marco, de ambas existen, porque tenemos toda clase de alturas en torno al límite divisorio. (Sabido es que se considera marco la altura de la caja igual o inferior al radio del cuero; más, es tubo [íbid, pág. 570]. El tipo que se encuentra en la Argentina del centro y del oeste tiene dos parches o membranas y es, generalmente, de marco.

Según el sistema de Schaeffner, las Cajas americanas son instrumentos a base de cuerpos sólidos vibrantes, extensibles, membrana tensa [1934: 376].

DISPERSIÓN. Los tambores de membrana han tenido escasa difusión y aceptación en América precolombina. Un tipo rudimentario en que la membrana cubre la boca de un recipiente con agua (el tambor de agua) [ver *Katakí*, pág.100], se conoce en el Matto Grosso, en el Chaco y en la [Patagonia](#)⁹². A enorme distancia, se encuentra, además, en el extremo oriental de la América del Norte. Otro tipo, cilíndrico con una faz abierta y la otra cerrada por la membrana, se halla entre los Chiriguano, seguramente por antigua influencia peruana, en opinión de Izikowitz [1935: 183], y entre las clases populares de Chile. Este tipo parece haber sido precolombino en América Central y en el norte de Sudamérica. R. y M. d'Harcourt no lo vieron en el Perú moderno; yo encontré allí únicamente los de estructura europea.

En cuanto al tambor de dos membranas, tipo a que pertenecen nuestras Cajas, no parece definitivamente probada su existencia en el Perú precolombino; pero fuera de toda duda, el gran uso y amplia dispersión andina de las Cajas criollas se explica por el antecedente de los tambores aborígenes.

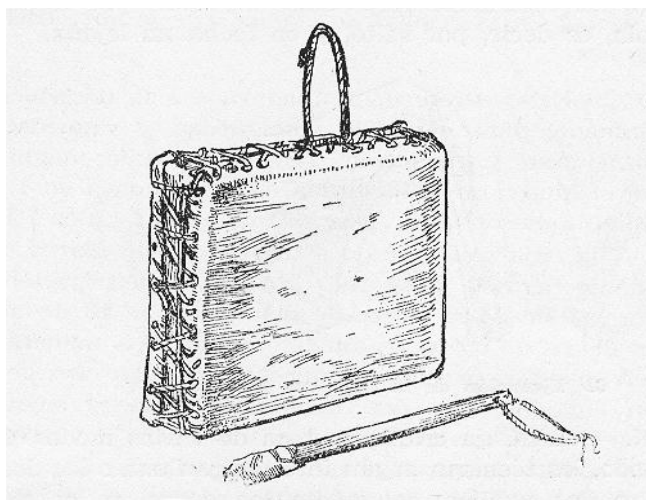
CONSTRUCCIÓN. Preferimos ajustarnos a la descripción de un ejemplar determinado, para evitar la ambigüedad y vaguedad de tempranas generalizaciones; y elegiremos para el caso la magnífica pieza que adquirí para el Museo en la Quebrada de Humahuaca en 1931, y que conservamos con el número M [19](#)⁹³. Véase su foto en la lámina IV (arriba).

El cuerpo –‘la caja’, en sentido estricto– es un marco de madera boliviana localmente llamada *yakis-palo* (*yaquis* es deturpación de *yacu*, agua; palo de agua) de 33-35 ctms. de diámetro por 13 de alto. Todos saben cómo dos discos de cuero se ajustan al marco a manera de fondo y tapa, por decir así. Los parches de nuestro ejemplar son de cuero de cordero y, bien curtidos, han sido extendidos y luego sujetos por el borde a un anillo fino de madera que el mismo cuero envuelve. Grandes puntadas de hilo común aseguran la piel a su anillo.

Ahora, los parches tensos en el anillo, se aplican al marco, pero nada los fija directamente a la madera: un piolín abraza el anillo de un parche y luego el del otro; así, alternando, marcha en zigzag hasta completar la vuelta al marco. Ocho presillas toman, cada una, dos hilos, y al correrse y ceñirlos, tiran del anillo y dan graduable tensión a los parches. Estas presillas reciben en Jujuy el nombre de apretaderas. Por supuesto, no estamos describiendo nada extraño o desconocido; todos esos elementos son idénticos a los del Tambor militar. Pero hay entre esas Cajas y el Tambor militar una diferencia importante: el Tambor tiene, además, dos aros superiores que aprietan los anillos de madera en que se aferran los parches, y los cordones zigzag sujetan, no los anillos como en las Cajas, sino los aros.

Nuestra Caja tiene un filamento de cerdas de cola de caballo trenzadas que pasa rozando la superficie del parche posterior. Esta cuerda tiene importancia: la llaman *charlera* y su objeto es recibir el castigo del parche en vibración, con lo que se aumenta y particulariza la sonoridad. Es recurso de los Tambores modernos. Una manija de cuero en la parte que la manija misma define como anterior, y un palillo llamado *huajtana* (del verbo quichua *huajtay* = pegar) sujeto a la manija por una cinta, completan el instrumento.

En nuestro Museo se conservan diversas Cajas del norte y del oeste argentinos, que es donde se usan hasta hoy; y son varios, aunque pequeños, los detalles en que difieren de la jujeña descrita. En muchos casos, el cuerpo es de hojalata, pues han aprovechado los envases cilíndricos de mercaderías precedentes de los centros industriales. Véanse [en el Apéndice II-Fotos] las Cajas de las láminas B y C. El tamaño, entonces, varía de acuerdo con el envase disponible.



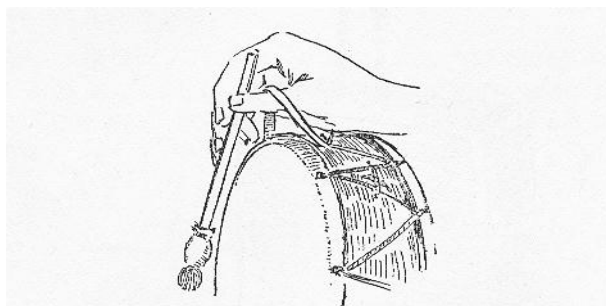
Caja rectangular de dos parches, Tucumán

En otras Cajas, el cuerpo es un tronco ahuecado (véase la lámina IV, abajo). En algunas, el sistema de correhuelas que ajusta y estira los parches se reduce a la cuerda en zigzag, sin las apretaderas o presillas, esto es, ligaduras W, como se llaman. Véanse las Cajas de las láminas B (abajo), IV (abajo) y C (abajo). En otras se añaden las presillas, con lo que reciben el nombre de ligaduras Y. Véanse las Cajas de láminas IV (arriba) y III; más claro en detalle, en el Bombo de la lámina II. En los ejemplares de mayor tamaño, a veces casi tan grandes como los Tambores militares reglamentarios, en los tubulares, y en otros que por su diámetro son verdaderos Bombos, se ha adoptado el aro que aprieta el anillo del parche. Véanse las piezas de las láminas II (arriba) y III. Con esto desaparece la diferencia principal entre las Cajas criollas y los modelos europeos modernos. En el Perú y en Bolivia se ven membranófonos grandes sin aro, y pequeñas Cajas con él.

Merecen recuerdo especial las Cajas cuadradas que halló la señora Isabel Aretz en el ingenio Santa Rosa, departamento de Monteros, provincia de Tucumán [Aretz-Thiele, 1946: 87-88]. Se trata de ejemplares exactamente iguales a los que Alfred Metraux encontró en manos de los Chipaya, en Bolivia [Izikowitz, 1932: 265 y 267], y semejantes también a los de Purulla, de Guatemala, y a los de algunos aborígenes norteamericanos [Izikowitz, 1935: 176-77].

Los de Tucumán son construidos en el lugar por músicos criollos.

Por el momento, me parece aventurado pensar en una capa arcaica común, por lo menos si se tratara de incluir en ella las Cajas cuadradas de Tucumán. Tal vez este islote haya sido alcanzado por dispersión en forma de parábola, es decir, por salto, y en fecha no lejana.



Ejecución de la Caja con una mano

EJECUCIÓN. La Caja criolla se toca de varios modos. Hay que distinguir, ante todo, las técnicas, según intervengan una o las dos manos, se empleen uno o dos platillos, solamente los dedos, o los dedos con un palillo.

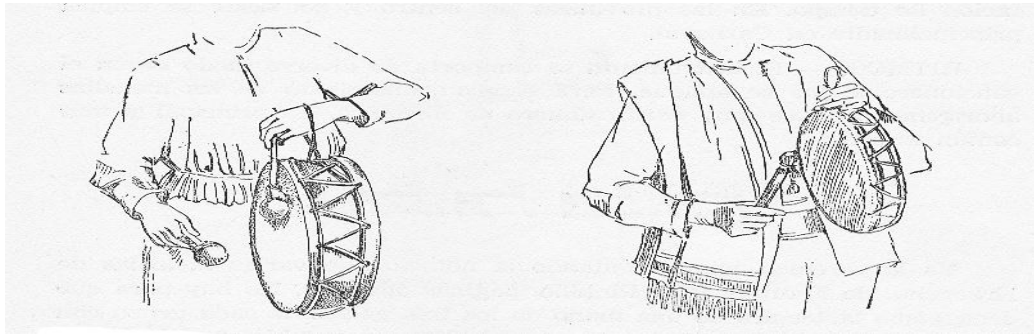
La técnica de una mano predomina hacia el extremo del noroeste. El dedo pulgar de la mano derecha pasa por la manija y suspende el instrumento a la altura del codo.

Los dedos índice y medio ayudan al mismo pulgar en la sujeción y movimiento del palillo (la figura 6 ilustra el detalle). Queda la mano izquierda libre. Libre de la Caja, al menos, pues esta técnica permite al ejecutante manejar un segundo instrumento. Cuando hablemos de la Flautilla y del Erkencho, veremos cómo el tocador se acompaña a sí mismo. Estos dos aerófonos sólo requieren el empleo de la mano izquierda; la Caja ocupa la derecha. El músico, pues, produce la melodía y obtiene la percusión acompañante a un tiempo mismo.

La dispersión de este procedimiento es grande en Sudamérica. Su empleo fue observado en el Ecuador ya hacia 1735 por don Antonio de Ulloa. Al describir las costumbres de los indios de Quito, dice [Ulloa](#)⁹⁴ que alguno de los aborígenes “[...] toca con una mano un Tamborilillo, y con la otra una Flautilla a su usanza...” [Estala, 1795-1801, tomo XIII: 261].

Lo curioso del caso es que estos hombres-orquesta existieron también en la España del descubrimiento; y tocaban parecidos instrumentos de semejante manera. Todavía en 1679, María Catalina Gemela Aulnay, en viaje por España, ve cómo “Un hombre toca simultáneamente una especie de pífano y el tamboril...” [1892: 2⁹⁵]. De modo que no se puede afirmar la autoctonía del [procedimiento](#)⁹⁶.

La técnica de las dos manos, rara en el noroeste, tórnase más frecuente a medida que nos desplazamos hacia el sur, y es exclusiva en Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba, Catamarca, La Rioja y San Juan. Ausentes, aquí, los aerófonos para una mano, la Caja recobra las dos del ejecutante en la función de acompañar su propio canto o a otros instrumentistas.



**Ejecución con ambas manos,
dos palillos, La Rioja.**

**Ejecución con ambas manos,
un palillo, Santiago del Estero.**

Una de las manos –la derecha o la izquierda– suspende el instrumento y maneja un palillo; la otra se mueve libremente con el segundo palillo. La suspensión, semejante a la del norte, varía en detalles: unas veces, la manija pasa por sobre la mano o, mejor, la mano se introduce en la manija hasta cerca de la muñeca; otras, los dedos anular y meñique enlazan y aprietan la manija. Existe también la suspensión de la Caja mediante una correa que pasa por el cuello.

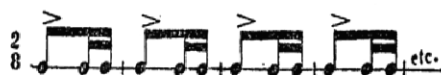
Si hemos de atenernos a las tradiciones orales, la técnica de las dos manos invade el norte desde el oeste central. Esto coincide con el avance general hacia el norte de todo lo criollo meridional, pero no obstaculiza una débil expansión de lo indígena en dirección inversa.

Otra técnica de ambas manos consiste en la suspensión de la Caja con una, mientras la otra bate el parche. En todos los casos el instrumento se mantiene en alto, la mano que lo suspende a la altura del pecho.

El empleo de las manos sin palillos parece ocasional. Los dedos de una, o los de las dos, percuten la membrana en reemplazo de uno o de los dos platillos.

OCASIÓN. La Caja jujeña, acompañante del *Erkencho* y de la Flautilla, se toca únicamente en verano; es decir, desde la fiesta de Todos los Santos hasta Carnaval. Donde acompaña al canto, no tiene limitación de tiempo. En las provincias del centro y del oeste se emplea principalmente en Carnaval.

RITMOS. El instrumento se comporta de diverso modo según el cancionero a que se aplique. Para el acompañamiento de las melodías aborígenes produce muy corto número de fórmulas. La principal y más común es ésta:



Ya la veremos complementando la notación de varias melodías de *Erkencho*, de Flautilla y de *Pinkillo*, páginas adelante. No hay para qué decir como la técnica de una mano da los tres golpes de cada grupo con el mazo único; si intervienen los dos palillos, en cambio, podría haber distintas formas de alternancia. Yo he observado una sola; no se si

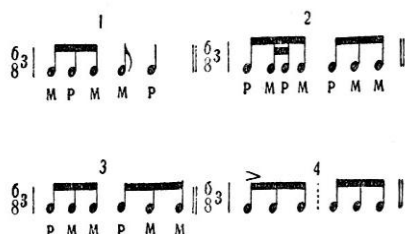
habrá más. La mano que suspende la Caja descarga solamente el último de los tres golpes de cada grupo; la otra, percute los dos primeros.

Más raras, según la melodía, son las fórmulas que dan series de corcheas o corcheas y negras, como en el ejemplo del Bombo en la Melodía número 50.

Para el acompañamiento de las danzas criollas es muy otro el estilo y el repertorio de las fórmulas. Estos bailes se producen siempre a base de pies ternarios. La Caja produce, para ellos, series de tres percusiones; en términos gráficos, compases de seis por ocho (ternarios), si tomamos la corchea como unidad; tres más tres golpes por compás.

Suele dar el ejecutante distinto 'color' a ciertos golpes. Para eso castiga el parche, unas veces con la suave cabeza del mazo, otras con el duro palillo y, para mayor contraste, el palillo golpea, no en plena membrana, sino en el borde. Debe entenderse que el ejecutante adopta una fórmula de palo-mazo y la repite siempre en las danzas de la misma especie.

Doy aquí muestras de algunas fórmulas usuales. La letra M significa que el golpe se da con el mazo; la P, que se emplea el palo:



La primera y la segunda acompañan la Cueca; la tercera sirve para el Gato, la Chacarera y muchas otras. Estas fórmulas no son exclusivas de la Caja, ni mucho menos; se dan también en el Bombo, instrumento preferido, en general, para la percusión, en las orquestas criollas. La cuarta fórmula se emplea en el acompañamiento de cierta especie de Vidalas. Se omite, a veces, el golpe central. Corrientemente un mazo sólo produce las tres percusiones.

- 0 -

EL TAMBOR Y EL BOMBO

Es muy poco lo que tenemos que anotar sobre estos membranófonos. Generalmente, todo en ellos es europeo moderno, excepto el material.

La Caja, que acabamos de describir, recibe popularmente también el nombre de Tambor en algunas provincias del Oeste⁹⁷. El verdadero Tambor, en cambio, suele llamarse 'Bombo mediano', y el Bombo recibe su propio nombre español.

CLASIFICACIÓN. Todo lo dicho con respecto a la Caja vale para el Tambor y para el Bombo.

DISPERSIÓN. Estos dos instrumentos se encuentran hoy en las provincias andinas, desde Jujuy hasta La Rioja, y en Tucumán y Santiago del Estero.

CONSTRUCCIÓN. Se sigue casi hasta en los menores detalles la construcción de los modelos urbanos, pero se emplean los materiales locales. En Bolivia y en el Perú suele

faltar el aro. La caja de bronce, corriente en el Tambor ciudadano, se desconoce en la campaña; en algunos casos el constructor aprovecha el cilindro de recipientes de hojalata. Lo usual, tanto para el Tambor como para el Bombo, es la caja de madera, que generalmente se hace con un tronco de muy regular forma cilíndrica al cual se excava el interior hasta dejar las paredes convenientemente adelgazadas.

Para los parches se utilizan cueros de oveja, cabra, etc., y el largo de la caja cilíndrica, en el Tambor, oscila entre el común de los urbanos y el doble, y en el Bombo es más o menos el corriente.

El aspecto de estos membranófonos rurales, si se compara con el de los ciudadanos, es rústico; pero no, generalmente, desprolija su construcción. La lámina III muestra dos hermosos ejemplares salteños, y en la II, izquierda, puede verse un Bombo construido en Chicligasta, Tucumán, hacia 1910, de madera de *pacará*, cueros de cabra y aros de sauce, cuyo propietario, dueño de una carnicería de campaña, lo utilizaba al atardecer para anunciar a sus clientes que carnearía al día siguiente por la mañana. Este Bombo, en su curiosa función de tambor de señales, se oía, según mis informes, a más de quince kilómetros de distancia.

EJECUCIÓN. El tambor, propiamente dicho, no se usa mucho; el Bombo, en cambio —aparte la referida función ‘telegráfica’, restos de un procedimiento no muy difundido—, interviene con gran frecuencia en las orquestas folklóricas. Sobre la técnica de su ejecución y las fórmulas que en ellos se obtienen hemos hablado al tratar de la [Caja](#)⁹⁸. Se usan los tres más o menos del mismo modo, excepto, es claro, la manera de tomarlos. El ejecutante, sentado, apoya el cilindro del Tambor o del Bombo sobre las piernas; la mano derecha suelta, la izquierda sobre la caja, ambas sobre el parche derecho, mueven los palillos o mazos. En marcha, utilizan un portabombo rústico de cuero.

El Bombo comunica a la ‘orquesta’ y a la fiesta una animación indescriptible. A gran distancia se oye el repiqueteo intenso y cálido de estos membranófonos. La danza tiende con él su línea avanzada de puntos en la noche.

- o -

EL KULTRUN

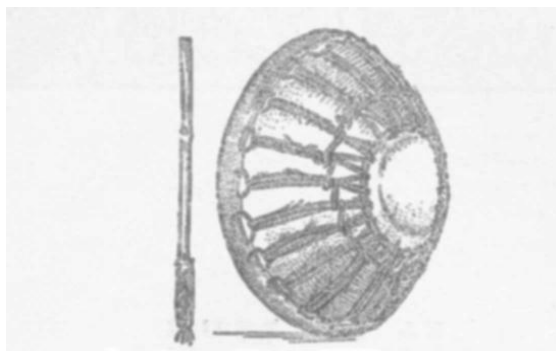
El Kultrun es el timbal de los araucanos. Algunos autores escriben *cultbum*, *cuntrum*, *rali*, *cultrun* y, con referencia a ejemplares de mayor tamaño, *caquel cultrun*. Es el instrumento de las machis o hechiceras araucanas y, henchido de influencia mágica, interviene en las ceremonias y ritos propiciatorios.

CLASIFICACIÓN. Dotado de piel o membrana vibrante, el Kultrun es un membranófono. Provisto de un palillo o mazo que el ejecutante descarga sobre la piel tensa, es un membranófono de golpe directo y, por cuanto la forma del resonador se asemeja a una fuente, entra en la categoría de los semiesféricos o forma-plato. Finalmente, el Kultrun no aparece asociado con otros de su especie, integrado un instrumento, sino independiente (von Hornbostel y Sachs [1914: 570]).

Para Schaeffner, dentro de la clase de instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes, pertenece al grupo de los de cuerpo sólido susceptible de tensión, y al género de los de membranas tensas [1934: 376].

DISPERSIÓN. En la Argentina, el Kultrun se encuentra, raramente ya, entre los araucanos de la gobernación de Neuquén^x. Ignoro si lo poseen todavía los dispersos grupos que sobreviven en la inmediata zona de la gobernación del Río Negro^y. Fuera de nuestro país, lo hallamos en el habitat de los araucanos chilenos (principalmente entre los paralelos 38° y 40°, desde la cordillera hasta la costa).

Aunque los elementos de Kultrun –membrana y recipiente– aparecen en todas partes, no se encuentra en otro lugar de América instrumento de análogas características.



Kultrun araucano. Fondo del recipiente

CONSTRUCCIÓN. En posesión de un gran trozo de madera, el aborigen talla una fuente, es decir, un recipiente en forma de media naranja. La pared tiene un par de centímetros de espesor, tal vez algo más en el fondo, y el alisamiento es cuidadoso.



Araucana tocando el Kultrun sobre el brazo

También suele hacerse el recipiente con la mitad de una calabaza esférica de tamaño grande. La boca mide unos 40 ó 45 centímetros de diámetro, y la altura oscila entre 15 y 20. Un trozo de cuero de caballo u oveja, bien curtido, cierra la boca del recipiente y se extiende sobre la pared exterior de la pared, tres, cuatro, seis centímetros y, a veces, algo más.

Un hilo de cáñamo perfora el borde del cuero cada tres centímetros más o menos, y un costillar completo de trencillas de crin va desde ese hilo de cáñamo hasta un aro de cuero duro que está aplicado a la base o asiento de la fuente. Esta descripción, demasiado laboriosa, se esclarece sin más que observar el dibujo que [reproducimos](#)⁹⁹. Antes de cerrar

^x (Nota de los Eds.) Provincia desde 1995.

^y (Nota de los Eds.) Idem nota anterior.

el recipiente con el cuero, el constructor coloca adentro un puñado de piedrecitas destinadas, según parece, a producir ruido por entrechoque y contra la pared, si se sacude el instrumento; pero no he visto que los araucanos



Araucana tocando el Kultrun en el suelo

sacudieran el Kultrun, e ignoro hasta qué punto tienen las piedrecitas utilización práctica [generalizada](#)¹⁰⁰. La superficie del cuero que cubre la boca presenta líneas ornamentales hechas con alguna sustancia colorante. En fin, el Kultrun se toca con uno o dos palillos de 35 ó 40 centímetros. Puede hacerse el palillo con la parte delgada de un tallo de colihue; su extremo suele estar envuelto en tela y recubierto con lana entretejida. Se usa también, a manera de mazo, un calabacín de forma alargada.

EJECUCIÓN. Instrumento manuable, puede tomarse de varias maneras. En alto, de pie la hechicera, descansa la base del Kultrun sobre el brazo izquierdo, sujeto el instrumento con los dedos que se entremeten por las trencillas del costillar. La mano derecha maneja el percutor. En tierra, simplemente colocado en el suelo, sentada la ejecutante, suele tocarse con dos [palillos](#)¹⁰¹.

OCASIÓN. El Kultrun es el instrumento de la hechicera y, manejado por ella, interviene en los ritos o ceremonias colectivos y acompaña sus cantos medicinales, sus conjuros, etc.

RITMOS. La percusión del Kultrun, en las ceremonias, refuerza el canto o los conjuntos de voces e instrumentos. Damos a continuación algunas de las fórmulas que produce, de acuerdo con las grabaciones que obtuvimos en la Argentina y Chile durante nuestro viaje de [1941-42](#)¹⁰².



- A. Sirve de base a un toque de corneta en el *nguillatun* o rito agrario, ceremonia propiciatoria de los araucanos.
- B. Acompaña el canto de la machi joven.
- C. Apoya, en un tramo del *nguillatun*, el canto de llamada a los *choique* (danzantes disfrazados de pájaros) y deriva hacia la fórmula siguiente cuando los *choique* danzan.
- D. Dramática, lúgubre percusión, acompaña la voz de la machi cuando, en sus faenas medicinales, aleja a los malos espíritus del cuerpo del enfermo.

Estas tres últimas, de Chile, que damos para complementar la información de este párrafo, fueron grabadas por la señora Isabel Aretz, durante nuestra mencionada excursión.

El empleo de dos palillos da, muchas veces, distinta coloración a cada golpe. La notación, con sus esqueletos rítmicos, no puede dar idea del efecto sonoro.

- 0 -

EL KATAKÍ (TAMBOR DE AGUA)

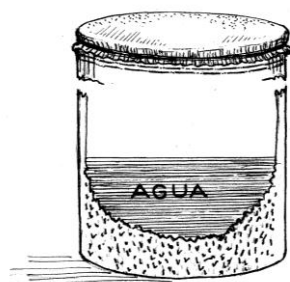
Katakí es el nombre que dan los indios Toba al instrumento que en la bibliografía etnográfica suele llamarse 'tambor de agua'. Y este nombre sintetiza la característica del instrumento: la caja o tubo, que es de una pieza, recibe cierta cantidad de agua. Cada tribu da a su tambor un nombre en su idioma o dialecto. Nosotros hemos escogido uno, *katakí*, porque no tenemos equivalente específico en castellano y porque, en mi opinión, suena deliciosamente.

CLASIFICACIÓN. El 'tambor de agua', ante todo, es 'tambor' porque la altura de su cuerpo es mayor que el radio del [cuero](#)¹⁰³. Suena por las vibraciones de su membrana tensa, con lo que está dicho que se trata de un membranófono; membranófono de un cuero, en este caso. El extremo inferior del cuerpo o tubo está cerrado. La membrana

recibe el golpe de un percutor de mano; de manera que el tambor pertenece a los membranófonos de golpe directo.

DISPERSIÓN. Esta especie de tambor se encuentra principalmente en América. Lo tienen varias tribus de los Estados Unidos y, en Sudamérica, se ha visto en manos de los Bororó, Lengua, Ashlushlay, Mataco, Payaguá, Choroti, Guaicurú, Toba y, en el sur, entre los Tehuelche. Fuera del continente se ha indicado su presencia en aldeas de Hotetotes, [Sudáfrica](#)¹⁰⁴. Nosotros lo hemos visto en grupos Toba de Formosa, y al ejemplar que obtuvimos entonces nos referimos aquí.

CONSTRUCCIÓN. El Katakí se hace con escogida sección de un tronco de palmera. El ejemplar que adquirimos en Laguna Blanca, [Formosa](#)¹⁰⁵, mide 27,5 centímetros de alto y 26 de diámetro. El trozo es tubular, parejo, y la madera ha sido cuidadosamente alisada. Se ha excavado la pulpa y angostado la pared hasta darle un par de centímetros de espesor, y el borde superior se ha reducido progresivamente hasta 1 cm. A 2 cms. del borde, en la parte exterior, se ha hecho una canaleta de 1 cm. de ancho y un par de milímetros de profundidad para recibir la presión del hilo que asegurará el cuero, y 1 cm. más abajo de esa hendidura, un par de líneas incisas, irregulares e incompletas, sin duda de carácter ornamental.



Membrana y corte vertical del Katakí

La cavidad interna es regular. A unos 14 ó 15 centímetros del borde superior la pared empieza a ensancharse o, mejor, la excavación de la pulpa se va reduciendo gradualmente hasta cerrar en forma de U, muy irregular, a unos 6 cms. de la base. Toda esta parte del fondo en U, que es leñosa y porosa, aparece revocada con barro.

Se vierte agua en el fondo hasta superar la U, es decir, hasta unos 13 cms. del borde superior. El agua –aparte las innumerables implicaciones mágicas que tiene, ya muy olvidadas– influye en la sonoridad. Reduce la parte aérea de la cavidad, pero, seguramente, absorbe vibraciones y da al sonido un timbre. Una membrana trabajada en cuero de *guasú* o de ñandú cierra la boca, y su reborde se ajusta a la hendidura con dos o más vueltas de hilo; y una varilla común, de unos 25 cms., no trabajada, es el palillo de la percusión. Se le llama *pon*, en mataco.

Complemento del tambor mismo es un segundo trozo de [palma](#)¹⁰⁶, más o menos como la mitad del tambor, cuyo solo objeto es el de servir de base al instrumento a fin de que la membrana quede a nivel adecuado para la acción percutora del indio sentado.

EJECUCIÓN. Colocado el instrumento sobre la complementaria base de palma, el ejecutante se sienta de modo que el tambor quede muy cerca, y la membrana a la altura de sus rodillas; toma el palillo con la mano derecha y golpea el parche como diremos.

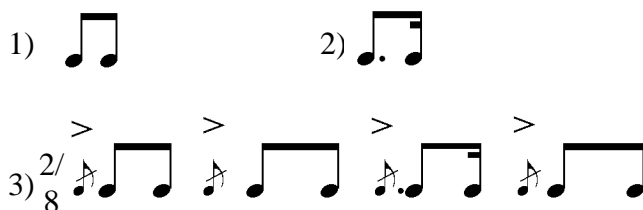
Según la oportunidad, y si la oportunidad se presta, el ejecutante puede tocar horas o días sin descanso. Julio Alberto Nogochiri, de Laguna Blanca, Formosa, Argentina, nos declaró haber tocado su Katakí dos noches y un día consecutivos.



Ejecutante de Katakí (tambor de agua)

OCASIÓN. El Katakí es instrumento de todo tiempo. Se luce especialmente en las grandes fiestas, como, por ejemplo, la de fin de año. En el lugar mencionado –seguramente en otros–, se reúnen unas setenta familias (más de cuatrocientos aborígenes), comen carne de oveja con no mucho vino, a veces con galleta, y bailan su danza antigua, el *nmi*. Sus canciones líricas se denominan *enagán*.

RÍTMICA. El katakí es instrumento ‘solista’. No acompaña a otros e ignoramos si apoya las voces. Su repertorio de pies rítmicos y su serie son insignificantes:



La fórmula de pie 1) es la general y común; la 2), suele aparecer a veces, aislada, no en serie. Los pies, percutidos largamente en forma continua, constituyen todo el rendimiento del tambor de agua. La característica de la serie sonora 3), tiene su originalidad: el palillo se apoya en el cuero con vivo golpe antes de hacer los dos golpes del pie que, aunque menos acentuados, no dejan de ser los principales.

No hay duda de que la reiteración de la fórmula por decenas de horas continuas produce en los indígenas efectos especiales.

3

CORDÓFONOS

Una o más cuerdas estiradas entre puntos fijos, se ponen en vibración y producen el sonido. Son cordófonos simples cuando el resonador puede separarse del portacuerdas, y cordófonos compuestos cuando la caja de resonancia es inseparable del mástil portacuerdas. Las cuerdas vibran por punteo, fricción, golpe, etc.

EL ARCO MUSICAL

El Arco musical, primario instrumento de cuerdas, ha llamado la atención de los investigadores y merecido monografías y estudios. Desde su concepción es instrumento 'solista', y uno de los instrumentos que inician al hombre en las delicias de la música para sí mismo. La debilidad de su sonido lo hace inapto para integrar conjuntos e incluso para la audición [social](#)¹⁰⁷.

CLASIFICACIÓN. El Arco musical pertenece a la gran familia de las cítaras o cordófonos simples –cuerdas en un porta-cuerdas que puede ser resonador–, y se nos presenta como uno de los instrumentos más rudimentarios. Es un cordófono del grupo de las “cítaras de palos” [Hornbostel y Sachs, 1914: 575]. Los arcos musicales se caracterizan por su porta-cuerdas, que es flexible y corvo. Pueden tener una o pocas cuerdas desprendidas de la corteza del mismo arco, excepto en los extremos, que las retienen, o bien una o más cuerdas de otro material (tendones, tripa, cuero, crines, filamentos vegetales, etc.) atadas a las puntas. El arco puede ser de rama, caña corva, hueso de costilla, etc.

DISPERSIÓN. Los Arcos musicales son conocidos en los tres continentes antiguos y en América y Oceanía. En Europa sobrevive en lugares de Lituania, Prusia, Italia, Holanda; en África, por zonas del centro y el sur, en la Isla de Madagascar y en Chagos; en Asia, en la China y en Indonesia; en Oceanía, en algunas islas desde Nueva Guinea hasta Hawai, y entre muchas tribus de las tres Américas. En nuestra América del Sur se conoce o conoció en todas las repúblicas, y en cuanto a la Argentina, lo tienen hasta hoy los Choroti, los Chulupí, los Pilagá, y los Toba, lo tuvieron los Araucano y perteneció a los extintos Tehuelche, hasta más ver. Se consultará con provecho una monografía de Lauro Ayestarán (1953) que incluye un mapa y cuadros en que se indican los lugares y se discriminan los tipos de arcos musicales en América, África y Oceanía. El autor refuerza e impone la tesis de que el arco de boca se encuentra en la costa americana del Pacífico y en Oceanía, mientras el arco de resonador de calabaza está principalmente en la costa americana del Atlántico, donde hubo intensa esclavitud, y en el África [ibíd., pág. 27-28]. Queda sugerida una doble procedencia que nosotros aceptamos.

CONSTRUCCIÓN. Quien recuerde el arco del indio cazador tiene la imagen de los Arcos musicales más sencillos: los del Chaco argentino. Son arcos de caza en miniatura. Todo el cuerpo del instrumento consiste en una rama curva de 30 ó 40 cms., a veces partida longitudinalmente por la mitad, rústica, con su corteza, o pelada y alisada, chata; con o sin cuello en los extremos para atar la cuerda. Y la cuerda, –un haz de cerdas– sujeta a los extremos de la rama, como único elemento para la vibración.

En los arcos chaqueños esta cuerda vibra por la frotación de un segundo arco con cuerda, igual al anterior o más chico, que se aplica al arco primero –cuerda contra cuerda– como en los violines [modernos](#)¹⁰⁸. Precisamente el arco del violín desciende de aquella ramita corva, y aunque ahora es recto, sigue llamándose 'arco' en homenaje a su remoto antepasado.

EJECUCIÓN. Los Arcos musicales pueden tener en, o adherido, o aplicado al portacuerdas, alguna cavidad o recipiente para la amplificación del sonido. Los arcos de los aborígenes argentinos carecen de resonador. El ejecutante aplica el arco a los dientes para que la cavidad bucal obre como caja de resonancia. Técnicamente, la boca no se considera como resonador (Hornbostel y Sachs, íd.), aunque resuena, y los arcos que aprovechan su

cavidad se llaman 'arcos de boca'. Se obtienen sonidos de distinta altura apoyando en la cuerda uno u otro dedo de la mano izquierda, como en el violín o, mejor, como en los sonidos armónicos del violín. Ignoramos si existe en el Chaco la frotación o el golpe con un palillo. En nuestra Patagonia, además del arco frotador, se conocía la frotación con una varilla (que podía ser un hueso) [Lehmann Nitsche 1908: 922-32].



Ejecutante de arco musical

Todo lo antedicho tiene suficiente ilustración en el cuadro n° 7 (pág. 65)

OCASIÓN. El Arco musical chaqueño es instrumento de todo tiempo, y las ocasiones de su uso son las de los momentos de ocio [personal](#)¹⁰⁹.

MÚSICA. La música del Arco musical es débil –como se ha dicho– y modesta. El arco se apoya contra los dientes o se aprieta con ellos y, más o menos colocado como el [violín](#)¹¹⁰ su cuerda recibe la frotación del segundo arco. En nuestro viaje al [Chaco](#)¹¹¹ hemos examinado y obtenido varios Arcos [musicales](#)¹¹², pero no se nos presentó la ocasión de grabar música. No deja de ser curiosa la supervivencia de la construcción y el olvido de la [ejecución](#)¹¹³. Varias veces, en cambio, registramos melodías ejecutadas en cítaras de palo pertenecientes a la vecina familia de los 'palos musicales' –es decir, de portacuerdas no flexible, sino rígido– con resonador, como [veremos](#)¹¹⁴: El antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche grabó a comienzos del siglo una melodía de arco musical patagónico. La reproducimos aquí [ibíd, pág. 936, ej. 51], no sólo como muestra, sino también por su rareza y por su valor histórico.

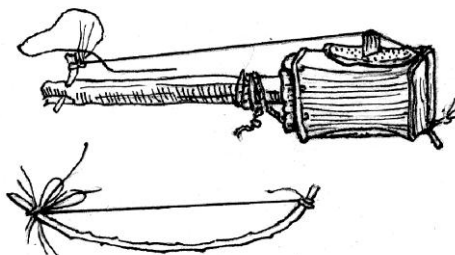


- 0 -

LAÚDES RÚSTICOS

La adopción de elementos europeos y la aplicación o la talla de un cuerpo resonador a los arcos o a los palos musicales produce en el Chaco argentino –y en otros diversos lugares– una interesante especie de Laúdes rústicos híbridos. La rama o el palo son ahora

gruesos y adquieren la categoría de mangos porque el constructor talla un ensanchamiento súbito destinado a funcionar como caja de resonancia o, mucho más corto, como tapón de boca de una caja de resonancia extraña. Es decir, que la parte ancha, cilíndrica, del palo es lo suficientemente larga como para constituir todo el cuerpo de resonancia, y el excavamiento de la masa convierte la masa en caja, por cierto rústica. En el otro caso, la parte ancha es corta y se comporta como tapón de la boca de una lata de aceite o de comestibles (figura 8 del cuadro n° 7, pág. 65) y, ya en función de la caja, una cuerda, levantada por un puente y sujeta en el extremo del mango a una clavija [europea](#)¹¹⁵ completa el laúd o violín rústico del Chaco.



Violín rústico de los indios Maccá.

Hay otras maneras de fijar el resonador al mango. En la ilustración se ve una especie de plancha bajo el puente; es –creemos que ocasional compostura– una suela de zapatilla de goma. De este tipo, que procede del Chaco [paraguayo](#)¹¹⁶, hay diversos modelos en el Chaco argentino.

- 0 -

EL CHARANGO

El Charango es una guitarrilla criolla especialmente difundida en Bolivia y en el Perú.

Charango no es voz indígena. Los filólogos tendrán menudo entretenimiento, sin duda, con sus muchas –al parecer– variantes: charanga, banda militar; charanguero, tosco, rústico; changarra (por metátesis), cencerro; el guatemalismo *charranga*, guitarra, y *changango*, también guitarra, en la región del Plata, en el siglo XIX. En fin, el cubanismo *charango*, significa cosa pequeña. ¿Y *chango*, muchacho, del noroeste argentino? Ahí queda eso; y vamos a lo nuestro.

CLASIFICACIÓN. El Charango es un cordófono, instrumento en que las cuerdas comunican su vibración al aire. El único cordófono criollo –si no consideramos, como es natural, la guitarra española, el arpa, las bandurrias, los mandolines, etc., de factura ciudadana, y el violín europeo– de fabricación rústica. Indígena, único también, sería el arco musical de la Patagonia y del Chaco; en otras regiones parece que no es precolombino.

Recibe también el nombre de “*charrango*” en Chile (Temuco y zonas vecinas) un curioso palo musical indígena y criollo. Lo he visto sólo una vez, y no durante la ejecución, en una ruca o rancho araucano. No tengo los datos necesarios para dedicarle el correspondiente capítulo. Consiste en un par de ‘cuerdas’ de alambre que se fijan por los extremos con clavos a uno de los palos verticales que soportan el techo de la ruca. Dos

botellas, una arriba y otra abajo, colocadas entre el palo y las cuerdas, desempeñan las funciones de ´puente`, estiran las cuerdas y las separan del palo. Las cuerdas se hacen vibrar por raspadura de un par de aros unidos y entorchados con alambre, en que el ejecutante introduce la mano. No hay afinación. La superficie irregular del entorchado raspa todas las cuerdas a un tiempo y el sentido del ruido que produce es rítmico. Don Miguel Anabalón Mora, filólogo chileno que ha vivido mucho tiempo entre los araucanos, me informa que el charrango suele tener, una, dos o tres cuerdas; que los criollos chilenos acompañan con él las melodías de las armónicas de boca o las de una pequeña flauta travesera de cicuta que tiene de tres a cinco agujeros, y que los araucanos lo emplean también para acompañar los sonidos de la Trutruka, pero que, en este caso, el charrango es portátil, es decir, que las cuerdas no se clavan en el palo de la ruca, que está fijo al suelo, sino en una [tabla](#)¹¹⁷. No puedo decir nada más, por ahora. Da otros datos Carlos Isamitt [1938: 310-11].

Dentro de la gran categoría de los cordófonos, el Charango a que nos referimos en este capítulo pertenece, no al grupo de los simples (cajas sin mango o portacuerdas, con resonador separable), sino al de los compuestos, en que el portacuerdas y la caja no se pueden separar sin destruir el instrumento. Dentro del grupo de los cordófonos compuestos, el Charango se incorpora a la numerosa familia de los laúdes (en que el plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa), y en nueva subdivisión, figura entre los laúdes con mango, mango añadido como cuello al cuerpo resonador, y aun busca su propia especie con los instrumentos en la que la caja tiene forma de ´cáscara¹¹⁸ como el mandolín, la tiorba, la balalaika, etc. [H-S, 1914: 579]. El fondo de la caja es, en realidad, la única característica del Charango que le da fisonomía criolla.

Para Schaeffner, se trataría de un instrumento a base de cuerpos sólidos vibrantes, susceptibles de tensión, no de membranas, sino de cuerdas [1936: 376].

Bien mirado, el Charango representa una antigua especie europea situada entre la Guitarra y el Mandolín modernos. Estos dos instrumentos europeos, si dejamos de lado las dimensiones, se diferencian especialmente en la forma de la caja de resonancia y en algún detalle secundario. El Charango se acerca al Mandolín por las cuerdas dobles, el abovedamiento de la caja y el tamaño, y a la Guitarra, por el clavijero, por la tapa en forma de 8 y la consecuente entalladura del cuerpo resonador, y por la sujeción de las cuerdas a un puente encolado sobre la tapa. (Algunos Charangos, finos, sin embargo, adoptan cordales semejantes a los del Mandolín). En líneas generales, la construcción del Charango sigue la evolución de las formas guitarrescas. Se entiende que no habiendo sido la Guitarra del siglo XVIII como la actual, tampoco pudo serlo el Charango. Los instrumentos de material perecedero se alejan constantemente, en detalles, al menos, de la concepción primitiva.

DISPERSIÓN. En la República Argentina sólo se encuentra en el extremo del noroeste, y en circunstancias que no permiten atribuirle gran antigüedad local. Consta documentalmente su presencia en Jujuy a fines del siglo XIX. El doctor Luis Brackebusch, cuenta que pasó una mala noche de 1882, en Pampicorral, a causa de los gritos y “[...] de la música todavía más primitiva de la bandurria (especie de guitarra chica hecha de la cáscara de un quirquincho)” [1883: 211]. Yo he hallado el Charango en Jujuy casi siempre en manos de los bolivianos.

En el Altiplano es más viejo. Algunos viajeros lo vieron a mediados del siglo XIX. La mención más antigua que conozco se encuentra en la respuesta que a un cuestionario real dio, en 1814, cierto canónigo residente en Tupiza, Bolivia. José Torre Revello me envió del Archivo de Indias copia de ese documento, y en él leo que los indios “[...] usan con igual afición de guitarrillos mui fuios, que por acá llaman charangos, pero –agrega el canónigo– los instrumentos de cuerda no son los primitivos, sino los de viento [...]”.

Así es. En Perú y Bolivia, el uso del charango me pareció menos común entre los indígenas que entre los músicos criollos de las poblaciones menores.

Este instrumento viene, con seguridad, del siglo anterior, del XVIII. No es inverosímil aquella tradición peruana, corriente desde 1782, en que Ricardo Palma, su redactor moderno, asegura que “Los huamanquinos han sido y son los más [famosos](#)¹¹⁹ *charanguistas* del Perú. No hay uno que no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumento llamado *charanga*” [2000, tomo III, pág. 123]. Bueno; si no todos, muchos habría.

Insisto en que la vieja Argentina desconoce el charango. No lo mencionan los documentos antiguos; no lo representa la iconografía; apenas algún tradicionalista dice que lo usaban los carreteros que bajaban de Tucumán a Buenos Aires, ya en tiempos de la República. Hoy se encuentra en Jujuy y zonas inmediatas, pero casi siempre en poder de los emigrantes bolivianos, como he dicho.

Tipos análogos al Charango se hallan en buena parte de América española. Muy semejante es la *jaranita* mexicana, que Rubén M. Campos describe así: “La jaranita es un instrumento netamente mexicano. Es una guitarrita del tamaño de una cuarta parte de la guitarra, tiene cinco cuerdas dobles, y en algunas regiones tiene la prima hacia arriba, es decir, donde está la quinta cuerda. Su afinación y su pulsación son diversas de la guitarra [...] y el rasgueo jacarandoso” [1930: 146]

En Bolivia, el caparazón de armadillo suele aplicarse a las guitarras pequeñas, y hay guitarrillas casi del tamaño de los Charangos. Véase la lámina L [en Apéndice II -Fotos]

CONSTRUCCIÓN. Excepto el caparazón, nuestro Charango es, como forma, una verdadera guitarra española de tamaño reducido. Clavijero, clavijas, mango o brazo, cejuela, trastes, puente, tapa, boca o tarraja, etc., son absolutamente como sus sinónimos de la Guitarra. Faltan, apenas, el posa-cuerdas anexo al puente, y, en los más rústicos, el sobrepunto o lista de madera dura en que se afirman las divisiones metálicas de los trastes. La boca es, generalmente, redonda; a veces se la reemplaza por dos aberturas semejantes a las ‘efes’ del violín, pero más cortas y anchas. Con esto queda dicho que el Charango se construye como la Guitarra, si se exceptúa lo que atañe a la caja de resonancia. En esto, precisamente, estriba la característica de este instrumento.

La caja del Charango se hace con un caparazón de armadillo. El constructor aplica el caparazón a un molde de madera cuyo lomo sigue el movimiento curvo de la futura caja (el movimiento curvo longitudinal, el que va del mango a la base), y para obtener las curvas de la cintura, ciñe la parte central con un piolín. Seco el caparazón en el molde, rígido el borde en forma de ocho, se aplica y pega con cola espesa a la tapa armónica. La tapa tiene, en el interior, una costilla única que refuerza la cintura, de lado a lado, a la altura del borde inferior de la boca, o a medio, o a un centímetro más abajo. La cáscara de la cabeza del armadillo se pega sobre el taco o ensanche con que la parte posterior del mango se afirma a la caja. Véase la Lámina J [en Apéndice II -Fotos] primera vista, parecería que la adopción de la cáscara del tatú tiende a simplificar la complicada construcción de los aros laterales de la caja guitarrasca. Si los constructores obedecen tradicionalmente a los mismos principios de lógica, se opone a tal idea este hecho curiosísimo: imitan con madera la forma del caparazón, y se toman con eso mucho más trabajo que con la directa construcción de la forma guitarra. La Lámina K [id.] muestra la complejidad de estas imitaciones. Más sencillas, aunque también laboriosas, son las cajas hechas con una sola pieza de madera, bien delineado el lomo, con su talle, bien excavado el hueco resonador. En estos casos, también el mango se talla en la pieza única (Lámina VII).

El largo de un Charango común es de unos 50 centímetros o poco más (mango y caja). El mango, hasta el comienzo de la tapa, tiene unos 30-34 cms.; la caja, en cambio, varía mucho. A un mango del largo antedicho, los constructores le aplican cajas que tienen, las mayores, hasta 20 centímetros, y las menores, unos 15. Hay, en general, una notable desproporción entre el tamaño de la caja y el del mango, y esta desproporción se acentúa en el caso de las cajas más pequeñas.

La tapa sigue el movimiento en ocho propio de la guitarra moderna, esto es, la parte superior más angosta que la inferior. Algunos ejemplares tienen una cuerda para suspender el instrumento al cuello (Lámina VII).

El Charango tiene, generalmente, cinco órdenes^z de cuerdas, y los órdenes son dobles. Excepcionalmente, el orden de las primas es triple. En este caso, la undécima clavija se coloca entre las dos hileras. Las cuerdas antiguas eran de tripa; modernamente, suelen emplearse las de metal.

La construcción del Charango se confía, principalmente, a los *luthiers* profesionales de los centros más poblados, pero no es muy raro el caso del músico campesino que los hace, muy rústicos, para su propio regalo.

AFINACIÓN. La característica más original del Charango es su afinación. Si tomamos el ejemplar común de cinco pares de cuerdas, podemos observar la siguiente afinación:



Dos detalles nos resultan extraños: primero, los órdenes, punteados al aire, no siguen una marcha cualquiera del grave al agudo, como en todos los modernos instrumentos de cuerda; segundo, en el tercer orden, las cuerdas no están afinadas a la misma altura, sino a la octava.

(La prima se acuerda con la prima de la guitarra, [mi](#)⁵).¹²⁰

La marcha ascendente irregular es, en efecto, rara en nuestros días; pero, sin duda alguna, se conocieron en Europa, hacia 1600, especies de guitarra con tal anomalía. El Padre Marín Mersenne, que publicó en 1636 su *Harmonie universelle*, nos da noticia de un tipo de guitarra de cinco órdenes dobles [*Proposition XIV:95*], como el Charango, acordados así (según vemos en modernas reproducciones del original francés):



Como puede observarse, el movimiento general de la afinación de esa antigua Guitarra europea y el de nuestro Charango son iguales: del quinto al cuarto orden, ascenso; el tercero toma una nota más grave, y hay después nuevo ascenso hasta el orden de las primas. En cuanto a los intervalos, sólo difieren aquellos en que participan las terceras y las primas.

Es interesante notar que los órdenes del Charango, al aire, dan una escala pentatónica defectiva, esto es, con un grado menos. Quienes en seguida pretendan relacionar esta afinación con la pentatonía del Perú aborígen, padecerán contrariedad al saber que aquella Guitarra europea antigua también da una escala pentatónica, y sin defecto alguno:

^z No es lo mismo decir cinco 'órdenes' que cinco 'cuerdas'. Cinco órdenes equivale a cinco 'clases' de cuerdas distintas, pues cada orden puede tener una cuerda (orden sencillo), dos cuerdas (orden doble) y hasta tres (orden triple).



La nota blanca entre paréntesis representa el sonido que le falta a esa afinación para completar la escala pentatónica, y los números son los de los órdenes, del agudo al grave. La guitarra europea antigua produce el modo pentatónico B; el Charango produce el modo pentatónico D. como curiosidad añado que el modo B es el más usado en Perú y Bolivia, y el D —precisamente el del charango— es el más raro.

Seguramente, estas afinaciones no tienen nada que ver con la pentatonía, aunque el instrumento pueda servir a la música pentatónica, como ocurre hoy en el Altiplano. El temple de los instrumentos cuyo mango permite el acortamiento del largo vibrante de la cuerda, nunca reproduce la escala, pues cada cuerda debe dar dos, tres o cuatro grados diatónicos de la serie. Mucho más verosímil es que el fino calibre (diámetro, grosor) de las cuerdas no permita una afinación demasiado grave, y así, las cuartas y quintas se estirarían hasta la octava aguda. Si llevamos al registro grave los dos últimos órdenes de esa guitarra europea antigua, tendremos una afinación típica por cuartas y terceras y, algo más sugestivo, el mismo temple clásico de la Guitarra española de cinco órdenes (sin sexta-la-resol-si-mi). Y si hacemos idéntica operación con los dos últimos órdenes del Charango, daremos otra vez con una afinación común de cuartas y terceras con la sola excepción del salto de quinta entre segunda y prima que, entre paréntesis, no es consecuencia del cambio de octava que propongo. Por otra parte, el salto de quinta se encuentra en el temple de muchos instrumentos, como el mandolín, del cual pudo haberlo tomado el Charango. Es importante notar que las antiguas cuerdas de este instrumento, hechas de tripa, tenían, como se ve hasta hoy, el mismo calibre, y que, en consecuencia, habría sido imposible afinar los dos últimos pares una octava más abajo. Según esto, la afinación que origina el orden pentatónico puede explicarse por una simple cuestión de material, tanto en la guitarrilla europea como en la criolla.

Los constructores de las ciudades más importantes, productores de Charangos finos, arman el encordado con materiales de otros instrumentos. Recurren, generalmente, para la prima, a la prima de la bandurria; para la segunda, a la segunda del mandolín; para la tercera (grave), a la tercera de este mismo instrumento; para la tercera (aguda), a la prima de la bandurria; para la cuarta, a la prima del mandolín, y para la quinta, a la prima (de acero) de la guitarra. Ahora que tienen a su disposición cuerdas comerciales de todos los calibres, siguen respetando la afinación tradicional. Los Charangos comunes y los rústicos conservan las antiguas cuerdas de tripa, todas del mismo grosor.

Si la afinación del Charango, en fin, no procede directamente de alguna especie de guitarra europea desaparecida semejante a la que nos describió Mersenne, será una reincidencia criolla en la misma solución que en cualquier parte puede imponerse al ejecutante por la imposibilidad de afinar las últimas cuerdas en la octava grave. En realidad, no parece cosa tan difícil obtener cuerdas gruesas; pero es el caso, cien veces comprobado, que una vez establecidos una forma, una técnica, un procedimiento, etc., subsiguen arraigo y perduración sin modificaciones, aun desaparecidas las circunstancias genitoras. Que lo diga la imitación en madera del caparazón, más trabajosa que cualquier caja armónica.

EJECUCIÓN. El ejecutante coloca el instrumento sobre el pecho, prieto bajo el antebrazo derecho. El cordón pasa por el hombro, y la mano izquierda, en el mango,

colabora en la suspensión. O, mejor, sentado el hombre, pone la parte inferior de la caja en la juntura de las piernas.



Ejecutante de Charango, de pie



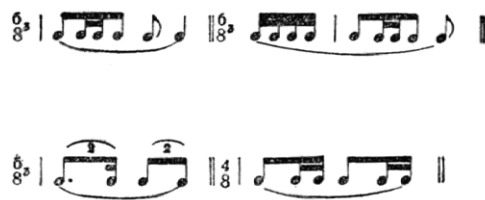
Ejecutante de Charango, sentado

Creo que, antiguamente, el rasgueo era la única técnica de pulsación para el Charango; ahora no es raro el punteo. Es decir que, de instrumento exclusivamente acompañante, ha llegado a ser, además, melódico y, en manos muy hábiles, melódico-armónico.

OCASIÓN. Solo o en conjuntos, el Charango se emplea sin limitación temporal.

MÚSICA. El charango alcanza su mayor eficacia mediante el rasgueo y como acompañante 'acórdico'. Fijo el antebrazo que aprieta la caja, suelta la muñeca, muévase la mano, y un solo dedo, el índice, desciende hasta rozar blandamente las cuerdas en cruz, es decir, de arriba abajo y a la inversa, a la altura del borde superior de la boca o poco más arriba, cerca de la línea en que nace el mango. Pueden intervenir más dedos en el roce.

Pocas fórmulas rítmicas sirven para el acompañamiento de todos los bailes. Ejemplos:



Las dos primeras para la Cueca, la tercera (dosillos) para el Bailecito, y la cuarta para el Huaino (danza). En cuanto a la dirección del roce, la mano sube al pulsar las notas precedidas de una semicorchea sola, y baja en las demás. Cuando hay varias semicorcheas baja en las impares. En seguida daremos los acordes que se rasguean. El sonido que se extrae del Charango, varía en calidad, naturalmente, según el gusto y habilidad del ejecutante. Suave, es musicalmente muy original y simpático; mucho más voluminoso de lo que podría esperarse del tamaño y características del instrumento. El rasgueo, como es sabido, presupone el acorde. Nuestro Charango da varios, suficientemente caracterizados. De acuerdo con las exigencias del repertorio melódico que debe acompañar, produce el Charango, con cierta facilidad, una sonora serie de cinco acordes; forzando posiciones y sacrificando la sonoridad, da una segunda serie, en distinta tonalidad, apenas satisfactoria, y aun se podrían obtener otras mediante mayores sacrificios.

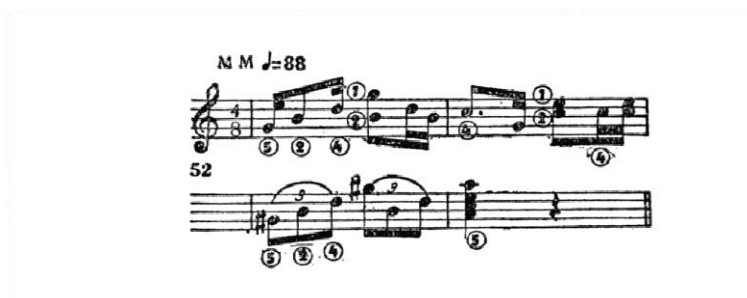
Una serie, la primera, la más clara, es sumamente popular. Está compuesta por la subdominante, la dominante y la tónica del mayor, y por la dominante y la tónica del menor. Aunque le falta la subdominante del menor puede dar completa satisfacción a casi todas las melodías criollas de Ecuador, Perú, Bolivia, y norte argentino; le basta con los dos acordes de tónica para acompañar las melodías pentatónicas puras.

He aquí la serie de cinco acordes más común (Damos los acordes en forma de arpeggio para individualizar la intervención de cada cuerda):



Fa mayor, Sol mayor, Do mayor, Mi menor, La menor. Con ellos da especial color a Huainos y Cachuas, a Cuecas y a Bailecitos. Úsanse también arpegiados.

Ni rara ni frecuente, la técnica del punteo se aplica al Charango en la producción de melodías. Creo que esta gracia del instrumento no es antigua; ni es tampoco, en general, melódica pura. Además de la línea, suele producir alguna nota consonante, y aun acordes con que el músico refuerza el canto. Doy a continuación un preludio punteado que oí a un charanguista de Jujuy:



Corrientemente, sobre todo si se trata de danzas, el instrumentista llena los silencios de fin de frase con los rasgueos o arpegios del acompañamiento correspondiente.

Todas las partes, en fin, todas las minucias de construcción del Charango, excepto el fondo de la caja, son europeas. Y en cuanto al caparazón mismo, si bien desconocemos inmediatos antecedentes españoles, todos saben que el empleo de cáscaras diversas, vegetales o animales, fue recurso bien conocido en la antigüedad y lo es todavía entre muchos pueblos naturales.

- 0 -

LA GUITARRA

La Guitarra es un instrumento popular, pero no folklórico. En reciente libro mío ensayé la distinción de ambos conceptos (Vega, 1944: 29-30). Para que algo sea verdaderamente folklórico, es necesario que no sea también urbano. La guitarra que utilizan las clases rurales de la Argentina, responde, exactamente, al modelo que expenden las casas de comercio de las ciudades, y las fábricas urbanas mismas satisfacen hoy, en gran parte, las necesidades de la campaña.

En el interior, aun en pueblos no muy grandes, hubo siempre fabricantes de guitarras. Quedan pocos, ahora. Seguramente no han podido competir con las fábricas de las ciudades; además, la guitarra decae en el interior.

CLASIFICACIÓN. La Guitarra se clasifica como el Charango. Es un cordófono compuesto (portacuerdas y caja inseparables) y pertenece a la familia de los laúdes, con mango añadido a la caja. Se diferencia del Charango en que su cuerpo resonador no tiene forma de cáscara.

CONSTRUCCIÓN. Los detalles sobre la construcción de la guitarra rebasan los límites de este trabajo. No hay novedades, por otra parte. La Argentina siguió siempre a

España tanto en la artesanía como en la adopción y evolución de los modelos. Por mucho tiempo, la mayor parte de los instrumentos vinieron de la Madre Patria. En los últimos lustros los fabricantes y *luthiers* locales, compiten con los españoles y los sustituyen. Hoy no llegan a España sino pocos instrumentos de famosos artífices.

OCASIÓN. Acompañando al canto, la guitarra desempeñó, por larguísimas décadas, en el ambiente aristocrático de provincias la función del piano. Canto y guitarra constituían la orquesta de salón, y en tal menester compartió con el arpa las preferencias de los salones. Sólo cuando las clases cultas la reemplazaron por el pianoforte, la campaña aventajó a las ciudades en la utilización de la guitarra.

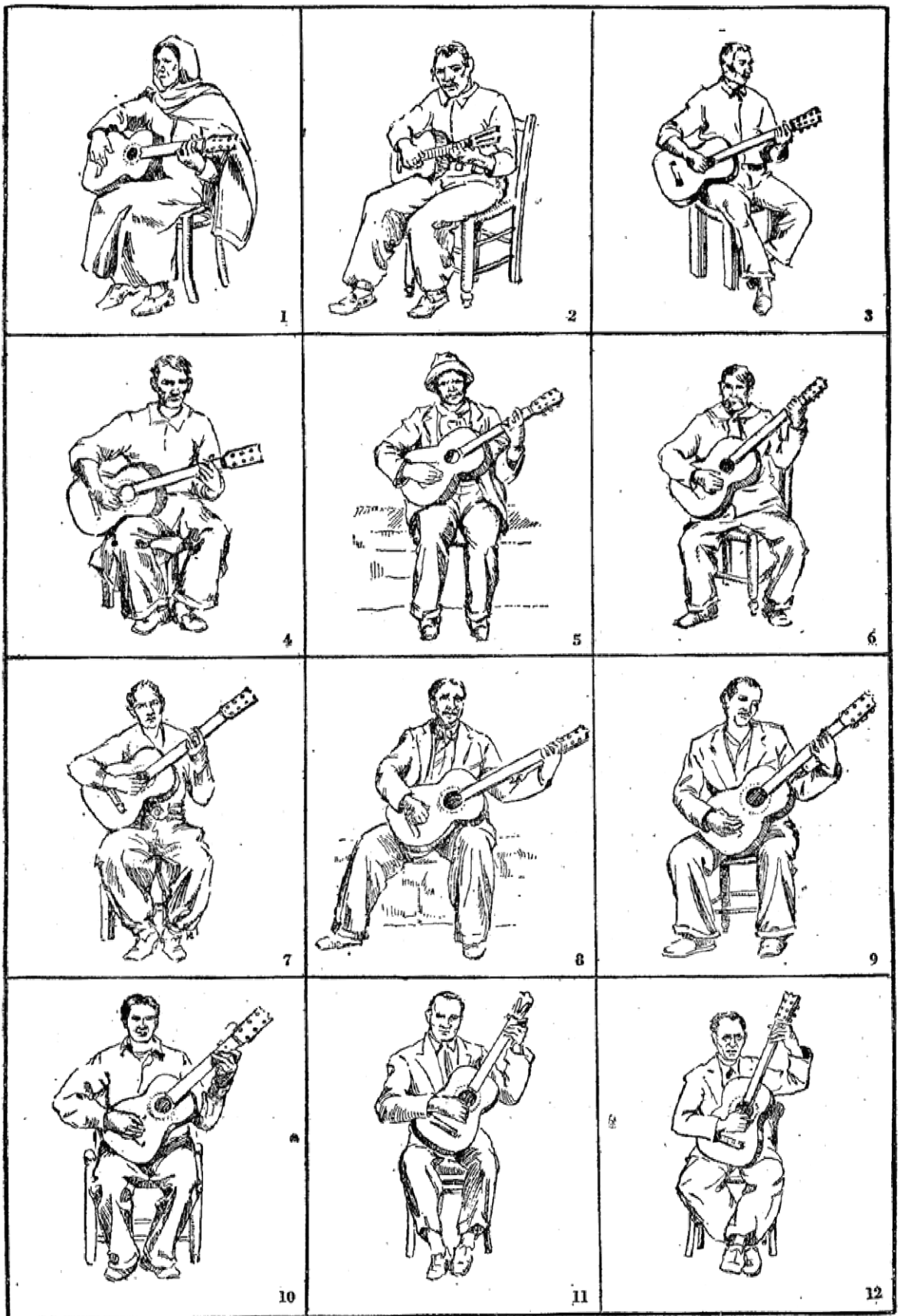
Con su técnica de rasgueo para el acompañamiento, la guitarra se difunde en América después de 1600. Tiene entonces sólo cinco cuerdas, y con las cinco perdura hasta 1800. La Guitarra de seis cuerdas sustituye después a la de cinco tan completamente, que ni en la campaña ni en las ciudades ni en los museos he visto nunca una guitarra de cinco [cuerdas](#).¹²¹ Esto se debe, en primer lugar, a la precaria vida del instrumento, y en segundo lugar, a que el artesano provincial y el fabricante urbano adoptaron en seguida el modelo de seis cuerdas.

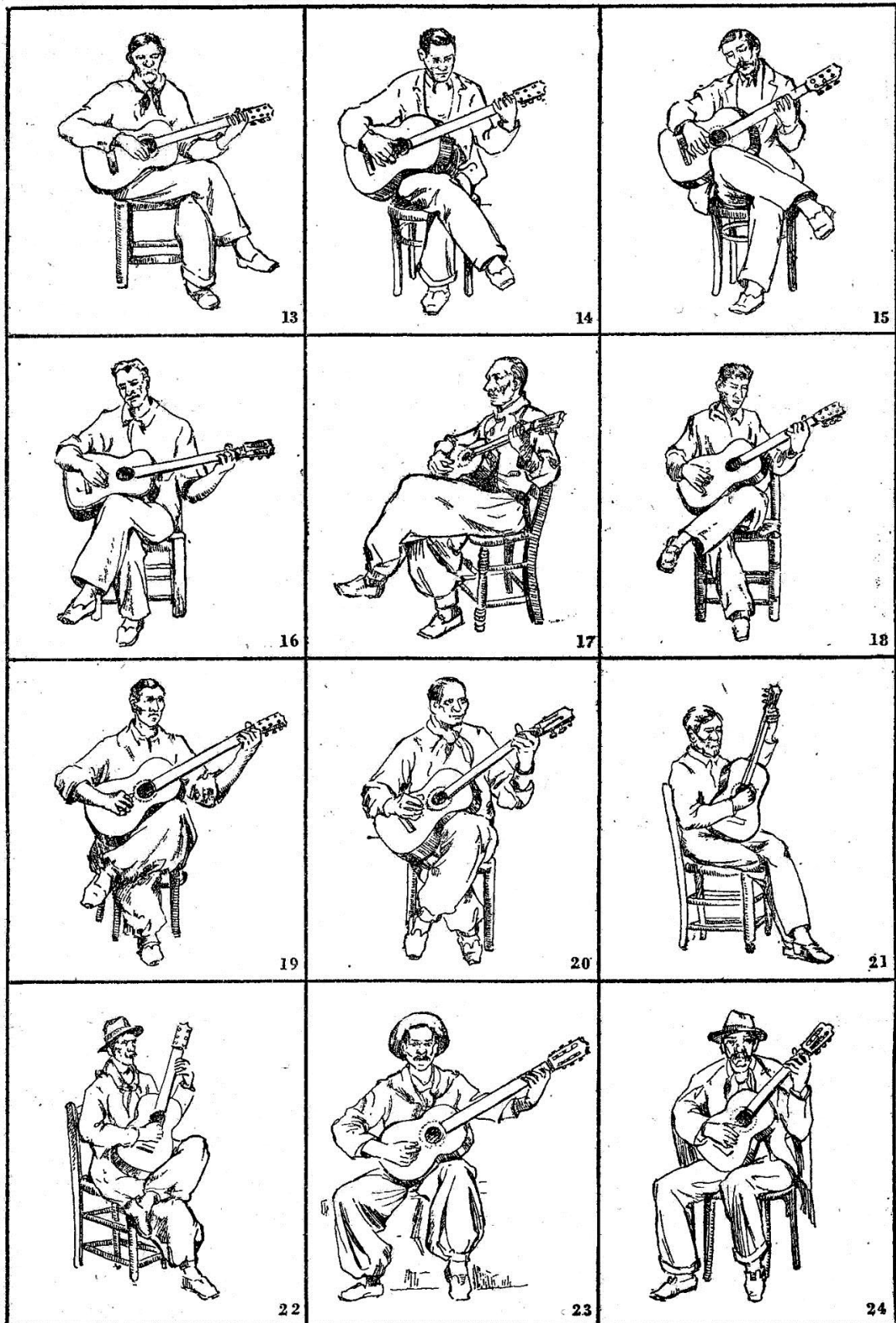
En fin, actualmente resulta cada vez más difícil encontrar una guitarra en la [campaña](#).¹²²

EJECUCIÓN. Pero si las formas anteriores de la guitarra no han perdurado, sobreviven en cambio, tanto en los salones del interior como en la campaña, diversas posiciones del instrumento y de las manos semejantes a las europeas cultas antiguas. Se excluye, es claro, el caso de los artistas que conocen la técnica moderna.

En cuanto a las manos, la izquierda del ejecutante rural toma el mástil a la altura de la primera posición (trastes 1º a 4º) y contribuye así al sostén del instrumento. El pulgar suele aparecer por su lado para pisar las bordonas. La mano derecha pulsa debajo de la boca o tarraja y a veces apoyan sobre la tapa uno o más dedos. En el rasgueo, la derecha no tiene punto fijo; según el ejecutante.

En lo referente a la posición del instrumento, son numerosas las variantes usuales. Durante mis viajes, tuve la precaución de tomar fotografías a los ejecutantes, y así puedo ofrecer ahora dos cuadros con una veintena de posiciones que mi colaboradora gráfica tomó fielmente de dichas fotografías.





Posiciones de los guitarristas criollos (I) (II)

En esos dibujos pueden verse tres grupos de posiciones, según la colocación de las piernas: 1º, las dos piernas bajas, números 1 a 12; 2º, la derecha sobre la izquierda, números 13 a 15; 3º, la izquierda sobre la derecha, números 16 a 22. Además, ambas piernas bajas, pero con la izquierda levantada sobre la punta del pie, sin o con apoyo en el talón, números 23 y 24. En estas últimas, sobre todo en la 23, probablemente actúan influencias modernas.

La serie 1-4 se caracteriza por la colocación de la curva cóncava del aro inferior sobre la pierna derecha, y el eje del mango aparece totalmente horizontal o ligeramente oblicuo. En la serie 5-7, la curva convexa mayor apoya sobre la pierna derecha, y el eje apunta cada vez más alto. En la serie 8-12, la misma curva convexa del aro cae en la juntura de las piernas, y el mango está, desde la posición casi horizontal hasta la posición casi vertical.

La serie 13-15 muestra la curva cóncava sobre la pierna derecha, que monta en la izquierda, y el mástil asciende. En las siguientes, 16-22, la concavidad apoya en la izquierda, que está sobre la derecha, y el mango va desde casi horizontal hasta casi vertical. En la figura 23 la pierna izquierda se levanta como pidiendo un objeto de apoyo en el suelo, y en la 24 el talón toca realmente la pata de la silla. El banquillo moderno para el pie izquierdo no existe en la campaña, pero a veces los ejecutantes obtienen esta comodidad utilizando travesaños de sillas, etc. Debo añadir que un mismo guitarrero suele adoptar más de una de las posiciones que reproduzco.

AFINACIÓN. Ahora tenemos que detenernos en un detalle sumamente interesante –verdaderamente folklórico– de la práctica guitarresca americana: las afinaciones rurales.

Todos sabemos que, en la Guitarra artística, hay obras que exigen la modificación de la altura normal de las cuerdas para mejor adecuación técnica a la tonalidad propuesta. Son todavía comunes, en el ambiente culto, el descenso de la sexta de mi a re, y algunas veces, además, el de la quinta de la a sol. Pues bien; en el ambiente rural, las combinaciones que se obtienen por modificación de las alturas se cuentan por decenas.

Desde mi primer viaje tuve el cuidado de anotar los temples provincianos. Hoy puedo ofrecer a la curiosidad urbana una riquísima colección de afinaciones, que es, por otra parte, la primera que se publica.

Yo creo que esta gran variedad de temples es producto de un vigoroso desenvolvimiento americano, especialmente argentino y, dentro de la Argentina, de especial importancia en las zonas del centro y del este. En ningún lugar del país se encuentra hoy la variedad y diversidad que nos ofrece el ambiente folklórico de Córdoba y San Luis. Sin duda, no fueron inferiores, antaño en las provincias del litoral, particularmente en la de Buenos Aires.

Las afinaciones especiales se originan en el propósito de conquistar dos ventajas: 1ª) mayor facilidad para hacer las posiciones con la mano izquierda; 2ª) mayor sonoridad del instrumento, en parte porque quedan más cuerdas al aire, en parte porque las otras son más precisamente pisadas.

Estos temples rurales tienen nombre, pero es imposible descubrir hoy que nombre correspondió con exclusividad a cada temple. La más completa confusión reina en materia de nomenclatura. Apenas se encuentran dos ejecutantes que den el mismo nombre a un mismo temple.

Es común, a la inversa, que un mismo nombre se aplique a diferentes afinaciones. Además, muchos de esos nombres me parecen formas deturpadas de voces que antaño tuvieron sentido claro. Cuando oigo el nombre de “falso”, no puedo dejar de recordar fa, sol, es decir, la denominación de dos notas musicales; cuando oigo el nombre “dos”, tengo que pensar en la nota do; cuando me dicen “en fas”, me acuerdo de fa. No quiero insistir sobre este punto; me limito a comunicar una impresión.

He recogido muchos temples a los cuales el ejecutante no sabía dar nombre. Los que recordaron los guitarreros van a continuación:

Por derecha (normal)	por medio tres
Por falso	por trasporte
Por falso y derecho	por música
Por falso bajo	por alemán
Por falso o igual	por tercera alta
Por falso medio dos	por baja sencilla
Por fa y sol	para sol mayor
Por fa y sol por temple alto	para sol menor
Por sol	para si menor
Por do	para mi
Por dos	temple del diablo
Por medio dos en fas	temple del diablo o por falso

Así, letra por letra, me fueron comunicados. Debo añadir que algunos de los que hacían las afinaciones que nombran notas –como “por do” o “para mi”– no tenían la menor idea teórica de la tonalidad mencionada. Eran rótulos sin sentido, para ellos, y muchas veces ni siquiera coincidían con los acordes que obtenían.

Para su consideración, divido los temples populares en cinco grupos, según modifiquen la altura de una, dos, tres, cuatro o cinco cuerdas. Doy, precediendo al primero, el temple normal de la guitarra artística, y en el último, la afinación de la pequeña guitarra llamada Tiple. Los números son los del catálogo del Museo Argentino de Ciencias [Naturales](#)¹²³. He incluido, para comparar, varios que tomé en Chile.

TEMPLE NORMAL. Para cinco cuerdas –de la primera a la quinta– la afinación normal se difunde a partir de 1600; con la sexta en mi, desde 1800. Todos los temples especiales de seis cuerdas, pues, son posteriores al año 1800. Esta afinación es la que predomina; el pueblo mismo la considera básica del instrumento, normal.

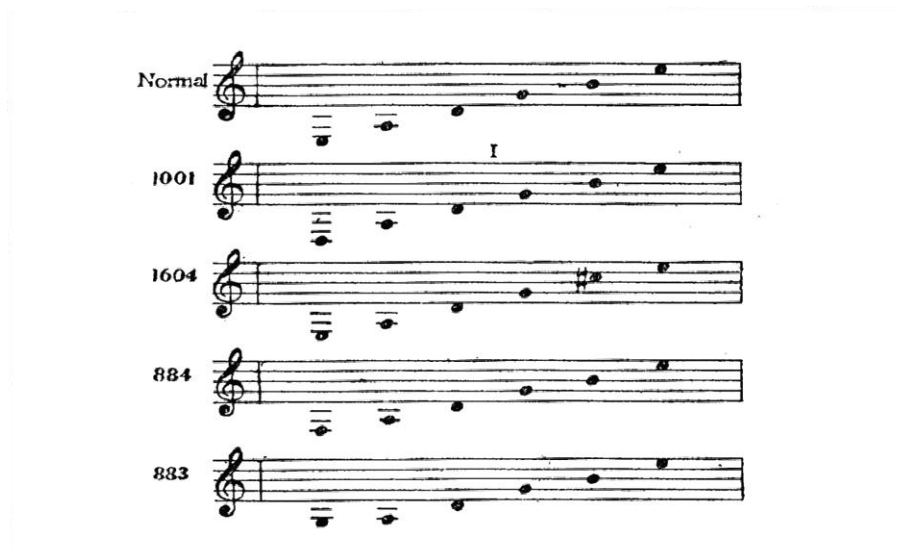
GRUPO I. El ejecutante modifica la altura normal de una de las cuerdas:

1001. Sexta en re. Usual también en la guitarra artística, da cómoda y llena tónica grave al tono de re. Procede de San Luis y el ejecutante lo llamaba “por falso y derecho”. Recogí el mismo dos veces en Córdoba (1811 y 1831).

1604. Segunda en do sostenido. En el tono de re mayor facilita el acorde de séptima de dominante (las tres primas y la quinta al aire). Lo tomé en Neuquén.

884. Sexta en fa. Da amplia tónica a este tono y evita una cejilla difícil. Lo tomé en Salta y en San Luis; el sanluisense lo llamaba “por falso”.

883. Sexta en sol. Fácil bajo fundamental para ese tono. Lo oí en Salta y en San Luis, aquí con el nombre de “fa y sol” (1108). No hay por qué buscarles coordinación lógica a los rótulos.



GRUPO II. Se modifican las alturas normales de dos cuerdas.

70. Sexta en re, tercera en fa sostenido. Me dijo el ejecutante que era para “si menor”, y aunque da facilidad a este modo, es evidente que proporciona mayor comodidad para el tono de re mayor y para su dominante. Lo recogí en Jujuy.

1022. Sexta en re, quinta en sol. Buena tónica para el sol, y su dominante también al aire. Lo tomé dos veces en San Luis (1161). El segundo lo llamaba “por falso”, lo mismo que al 884 que vimos antes.

2055. Cuarta en mi, tercera en la. Tomé esta afinación en la isla de Chiloé, República de Chile. Lo incluyo para comparar. Cómodo para la mayor o menor y para su dominante.

899. Quinta en si bemol, segunda en do. Facilita el relativo mayor del sol menor, en que estaba la melodía, pero no el sol menor mismo. ¿Es que no ví que subió la sexta a sol? Lo anoté en Salta. Es una de las afinaciones que convienen a las canciones bimodales.

183. Sexta en fa sostenido, tercera en fa sostenido. Cómodo para fa sostenido menor y para su relativo mayor. Como el anterior, sirve a las bimodales. Contra toda lógica, el ejecutante lo llamaba “temple de sol”. Lo recogí en San Juan.

1010. Sexta en sol, quinta en si. Para la tonalidad de mi menor. El acorde de tónica se da en primera inversión, pero es lleno el relativo mayor. Dominante del menor al aire. El guitarrero lo denominaba “fa y sol por temple alto”. Es de San Luis.

478. Sexta en sol, quinta en si bemol. Para bimodales. Fácil para sol menor y si bemol mayor. De Santiago del Estero.

1405. Sexta en sol, quinta en do. Útil para el tono de do, con su dominante también al aire. Lo tomé en San Juan, en San Luis y en Córdoba. El sanluisense lo llamaba “por do”, y el cordobés “por dos” (!).

II

70
1022
2055
899
183
1010
473
1405

Errata: En el temple 899 léase si bemol.

GRUPO III. El instrumentista modifica la altura de tres cuerdas.

1127. Sexta en re, quinta en sol, prima en re. Muy cómodo y lleno para sol mayor y para su dominante. Lo oí en San Luis, temple “por falso”; en Córdoba, temple “del diablo o por falso”, y en San Juan (1442), sin nombre.

III

1127
2043
2038
1016
1007
71
1818
377
1118
1014

2043. Tercera en fa, segunda en sol sostenido, prima en do. Ignoro las ventajas que comporta esta afinación. La anoté en Puerto Montt, Chile. Desde ahora podemos ver como en la República vecina las modificaciones afectan principalmente las cuerdas agudas.

2038. Quinta en sol, cuarta en do, segunda en do. Las cuatro primeras cuerdas al aire dan lleno acorde de do; pisando las dos primeras se obtiene el de dominante. También es chilena esta afinación; de Valdivia. La incluyo aquí para cotejos. La ejecutante le llamaba “por transporte”. Más adelante veremos otro temple chileno, el 2088, distinto pero con el mismo nombre. Como en la Argentina, se da en Chile la inconsecuencia de los rótulos.

1016. Quinta en si, cuarta en mi, tercera en sol sostenido. Todas las cuerdas al aire producen sonoro acorde de mi mayor; con poco se obtiene también el de dominante. Tres veces tomé esta afinación: dos en las sierras de Córdoba y los dos ejecutantes la llamaban “por música”; y una en San Luis con el rótulo “para mi”. Esta vez el nombre corresponde a la intención del temple.

1007. Quinta en si bemol, cuarta en mi, tercera en sol sostenido. No hallo sentido a esta afinación, y estoy seguro de haberla tomado bien. Tal vez el ejecutante –un anciano de cien años– se equivocó. A veces un temple que parece absurdo se aprovecha bien mediante raras posturas en la segunda o tercera posición. El anciano lo llamaba “por música”, y esto me induce a creer que es como el anterior de igual nombre, con la quinta en si natural.

71. Sexta en fa, quinta en si bemol, segunda en do. Para melodías bimodales. Se obtiene fácilmente el mayor si bemol y su dominante; la dominante del menor (re) y la tónica del menor (sol). Para hacer este acorde el ejecutante toma la tónica en la sexta con el pulgar, desde el lado contrario. Nombre: “para sol menor”. Bien. Lo anoté en Jujuy.

1818. Sexta en sol, quinta en si, prima en re. Todas las cuerdas al aire para sol mayor; pisando segunda y tercera se obtiene la dominante. Lo recogí cuatro veces: tres en Córdoba y una en San Luis. Nótese bien, las cuatro veces con nombre distinto: “por música”, “por falso medio dos”, “por alemán” y, el de San Luis, “por falso medio bajo”.

377. Sexta en sol, quinta en si bemol, segunda en do. Para bimodales. Cómodos sol menor, su dominante y el relativo mayor. Lo tomé una vez en Jujuy (66), otra en Tucumán y dos en Córdoba. Uno de los ejecutantes cordobeses lo llamó “por medio tres”.

1118. Sexta en sol, quinta en do, cuarta en mi. Facilita los acordes de do y sol. en San Luis, donde lo apunté, el guitarrero lo denominaba “por música”.

1014. Sexta en sol, quinta en sol, prima en re. Todas las cuerdas al aire dan el acorde de sol mayor. En estos casos obtienen los otros acordes de la tríada mediante una simple cejilla de pulgar en las divisiones quinta y séptima. Lo anoté dos veces en San Luis (1014 y 1134) y dos en Córdoba. Nombres: uno de los sanluisenses y uno de los cordobeses “por falso”; el otro de los cordobeses, “por falso o temple del diablo”.

GRUPO IV. el ejecutante modifica la altura normal de cuatro cuerdas.

233. Sexta en re, quinta en sol, segunda en re, prima en fa sostenido. Con sólo pisar la prima en la primera división se obtiene el acorde de sol sin tercera, es decir, que sirve para el mayor y para el menor; pisando la tercera en la segunda división se consigue sonora dominante. Lo tomé en Catamarca con el nombre de “por falso o igual”.

2061. Sexta en re, tercera en fa sostenido, segunda en la, prima en si. Temple sordo y extraño. Para re mayor. Pisando la prima en la tercera división da el acorde de tónica; pisando la tercera en la primera división y la prima en la segunda, se consigue el de dominante. Es un temple chileno; lo anoté en la isla de Chiloé. Nombre: “baja sencilla”.

2088. Sexta en re, tercera en la, segunda en re, prima en fa sostenido. Para re mayor; todas las cuerdas al aire. Pisando la prima en la primera división y la segunda en la segunda, se obtiene el acorde de dominante. También chileno. Lo apunté en Concepción; la ejecutante lo llamaba “por transporte”. El mismo nombre del temple 2038, que no es igual.

1459. Sexta en re, tercera en fa sostenido, segunda en la, prima en do sostenido. Fácil para la tonalidad de re mayor. Lo oí en San Juan. Además, lo tomé en Valdivia, Chile, donde lo llamaban “por tercera alta”.

A. Quinta en si, cuarta en mi, tercera en sol sostenido, prima en re sostenido. Cómodo para mi mayor. Lo anoté en Córdoba, y el ejecutante lo denominó “medio dos en fas”. La relación de este temple es exactamente igual a la del anterior. Por diferente plan de modificaciones se llega a los mismos intervallos. Sólo he visto dos casos de coincidencia.

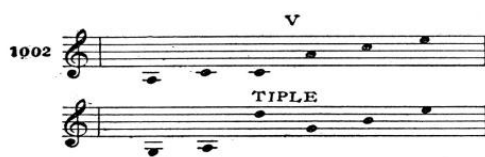
1817. Sexta en fa, quinta en do, cuarta en mi, segunda en do. Para fa mayor. Cinco cuerdas al aire dan la dominante; pisando tercera y prima se obtiene la tónica. Lo anoté en Córdoba. Nombre: “medio tres”. Este es el otro caso de coincidencia; dos más adelante veremos el temple letra B, que le corresponde.

1009. Sexta en sol, quinta en do, cuarta en do, segunda en do. Para la tonalidad de do sin dificultades. Lo tomé dos veces en San Luis y una vez en Córdoba. Los dos sanluisenses le llamaban “por medio tres”, y el cordobés, “temple del diablo”.

B. Quinta en si, cuarta en re sostenido, tercera en fa sostenido, prima en re sostenido. Para mi. La dominante con las cuerdas necesarias al aire. Lo anoté en Córdoba, sin nombre. La relación de esta afinación coincide con la del número 1817, que vimos antes.

GRUPO V. Se modifica la altura de cinco cuerdas.

1002. Sexta en la, quinta en do, cuarta en do, tercera en la, segunda en do. Para bimodales. Da el la menor con cinco cuerdas al aire –mejor, pisando la prima en la quinta división–; y con no mucha dificultad se obtiene el relativo mayor. Se consiguen con facilidad otros acordes. No estimo en mucho las ventajas de esta afinación. Procede de San Luis y el ejecutante le llamaba “temple del diablo”.



Temple del TIPLE. Todos recuerdan que el Tiple es una guitarra de menor tamaño. Rara vez se encuentra, y en muy pocas provincias [argentinas](#).¹²⁴ Tuve ocasión de ver y estudiar el Tiple en Córdoba. Su afinación, basada en la de la guitarra, lleva la sexta cuerda a sol, y la cuarta, re, a la octava superior. Las otras cuatro cuerdas conservan la altura normal.

[HISTORIA](#)¹²⁵. La importancia de la guitarra en la Argentina reclama tratamiento particular. No es un instrumentos folklórico –ya lo hemos dicho– porque la condición de folklórico significa una limitación de su uso a determinadas clases o grupos o ambientes generalmente campesinos, y la guitarra fue siempre instrumento de las cámaras reales, de la nobleza, de las clases burguesas y medias y de los grupos rurales. Por lo mismo que es un instrumento ‘general’ e internacional, no es folklórico sino ‘popular’, en el amplísimo sentido que esta voz tiene oficialmente y que nosotros preferimos para explicarnos mejor. Hay grandes *luthiers* que lo construyen para los artistas y –repetimos– grandes fábricas urbanas que lo producen en serie para todos los grupos de cualquier lugar y estrato social. En cambio son folklóricas sus afinaciones locales, sus técnicas y fórmulas de rasgueo, en fin, su sonoridad y sus efectos; es decir, que la guitarra es, en la Argentina, un instrumento español que funciona al modo argentino. Corresponde aquí una amplia información acerca de su historia, y nos parece oportuno añadir aquí un breve ensayo que escribimos en ocasión anterior con idéntico [motivo](#)¹²⁶.

La guitarra es el más bello y noble de los instrumentos nacionales. Nada comparable a la original eficacia de los cien rasgueos con que da tensión y fuego a la danza alegre; nada semejante a la ternura íntima con que canta la melodía de los estilos y los tristes antiguos; nada como la aptitud con que desenreda las complicadas e ingeniosas combinaciones de punteo acórdico (armonía rítmica) que el nativo solitario repite largamente hasta la embriaguez. En los ambientes rurales antiguos la guitarra fue el gran instrumento de la educación de la sensibilidad. En el aislado rancho de las llanuras, su sonoridad fue la única voz del espíritu.

La guitarra es el instrumento musical de elección en casi toda la República. En el alto noroeste el serrano lo reemplaza en parte y sin ventajas con el expresivo y sonoro charango, mientras confía a la quena enternecedora la melodía sin acompañamiento. En Santiago del Estero y en Corrientes, el arpa noble y apagada comparte o compartió sus funciones; en la segunda mitad del siglo XIX, el acordeón rudo y chillón inició la penetración de la etapa industrial –cantidad contra calidad– y la guitarra se replegó para consagrarse al servicio de los espíritus más delicados y exigentes. Agonizaba en la campaña cuando la vivificó el actual movimiento tradicionalista.

El origen de la guitarra es el origen de toda la gran familia a que pertenece. Esta familia del mango con cuerdas y un cuerpo hueco para resonador empieza muy probablemente cuando el palo curvo del arco musical adopta una calabaza para la resonancia. Ya están ahí todos los elementos –mango, caja, cuerdas– que sentirán posterior desarrollo. La vía de evolución que siguen estos cordófonos con mango es aproximadamente conocida en líneas generales: los pueblos históricos de la antigüedad (los chinos, los hindúes, los semito-musulmanes) reciben de los pueblos prehistóricos

cordófonos con mango de fondo abovedado o chato. Esta doble línea es la que engendra la familia de los laúdes (los mandolines, las tiorbas, etcétera) y las cítolas o bandurrias (vihuelas, guitarras y otros). Pero no es posible conocer con exactitud el detalle de los itinerarios que desembocaron en la guitarra de 1400 por entre multitud de formas distintas con nombres semejantes y multitud de nombres distintos para formas iguales (*kitra*, *kbitar*, *chítara*, cítara, *guiterre*, *guiterne*, guitarra, vihuela, etcétera). De todos modos, ya sabemos de qué se trata: las primitivas con mango fijo se desarrollan hasta lograr las formas y características que nos presentan los grupos instrumentales de la Edad Media tardía. A partir de entonces la historia de la guitarra puede seguirse de cerca.

Definitivamente, es necesario rechazar otras hipótesis que no merecen la atención que se les presta. Kathleen Schlesinger supone que –en dos palabras– la guitarra fue una lira a la cual se le agregó un mango para las [cuerdas](#)¹²⁷. Fácil de decir. No vamos a enumerar las muchas razones y hechos que se oponen a esta ocurrencia. En rigor, sólo puede admitirla quien ignore los grupos básicos de los cordófonos. Hay tres modos antiguos de asegurar las cuerdas arriba: un arco o un mástil acodado (arpa sin columna), dos mástiles con un travesaño (lira) y el simple clavijero en el extremo del mango (guitarra). Modernamente, la fantasía de los *luthiers* ha llegado al colmo de añadirle un mango a la lira, esto es, a duplicar el sostén de las cuerdas, algo así como ponerle caballos de tiro al automóvil. Pero eso no condujo a nada, ni tiene nada que ver con la remota evolución de la guitarra. Por otra parte, desde el momento en que se le añade un ‘mango’ a la lira es porque el mango existe desde antes, y como el mango no puede existir solo, es claro que ya estaba funcionando en las guitarras y en todos los instrumentos de la familia prehistórica de los cordófonos con mango. Por lo demás, no hay ni que pensar en esos dos mástiles de la lira que se convierten en caja de la manera más misteriosa, ni en muchos otros detalles de transformación que no pueden explicarse de ningún modo.

La forma de caja con talle y mango es muy anterior a la Era Cristiana, pero los antepasados directos de la guitarra no son claramente perceptibles hasta fines de la Edad Media.

En el año 1330 se anota en España y en castellano una primera mención de nombre que parece referirse a la pequeña guitarra antigua. Se encuentra la mención en los siguientes versos del conocido *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita: “Allí sale gritando la guitarra morisca [...] La guitarra latina con estos se aprisca” [Citado por Pujol, 1925: [2000](#)¹²⁸].

Eran dos guitarrillas poco más grandes que el charango, la morisca con el fondo abovedado, la latina (romana) con el fondo chato. Las dos eran orientales y llegaron a España en diferente época, una por Italia y la otra por el África. Por los mismos años del Arcipreste, el “Poema” de Alfonso XI nombra la “guitarra serranista” y nada más. Estos son documentos históricos en que figura el nombre del instrumento, pero mucho antes, no sabemos con qué nombre, las ilustraciones que hacia 1270 se hicieron para las Cantigas de Alfonso X, el Sabio, nos revelan un instrumento con caja entallada y cuatro cuerdas, usual en las cortes castellanas del siglo XIII. (Véase el dibujo). Desgraciadamente, por aquí tropezamos con el nombre de ‘vihuela’, que introducirá confusión durante varios siglos y nos acompañará hasta nuestros días como nombre postizo de la guitarra.

Lo concreto es que hacia 1400 hay en España una guitarra de fondo chato, caja entallada y cuatro cuerdas que se llama ‘guitarra’ y es la bisabuela de la guitarra española y argentina de que disfrutamos hasta hoy.



Detalles de las Cantigas 150 y 140¹²⁹

La genealogía de los instrumentos musicales nos enseña que obra a todo lo largo, con ejemplar constancia, una ambición consciente de crecimiento que abarca las dos direcciones principales: más sonidos, más volumen. En todo momento, puede contarse con una espontánea tendencia de los instrumentistas al aumento de cuerdas y volumen, pero lo general es que las mejoras se deban a las exigencias de nuevos movimientos artísticos o a la adecuación del instrumento a nuevas necesidades.

La importancia que alcanzó el rasgueo en la Argentina en el siglo XIX nos mueve a decir alguna cosa. Los instrumentos de esta familia –especialmente los del grupo de las vihuelas– se tocaban hacia 1250 de tres modos: con arco, con plectro (púa) y directamente con los dedos. Los dedos son el medio más antiguo, pero los dibujos occidentales más viejos representan a los ejecutantes con la púa en la mano. Para mí, es claro que cuando empiezan a generalizarse una armonía y una polifonía rudimentarias, es decir, cuando hay que añadir bajos o puntear cuerdas no inmediatas, la pulsación con los dedos es mucho más adecuada que el desplazamiento de la púa. Podríamos decir que, principalmente, la púa es para la melodía; el rasgueo a mano, para la armonía en acordes; y el punteo, para las voces simultáneas. Por lo demás, los dedos no eliminaron el uso de la púa, ni fueron eliminados por ella; ambos recursos se emplean hasta hoy.

En la encordadura antigua, las cuerdas podían ser dobles (como las del mandolín actual), y hasta triples. En la nomenclatura de la época, una cuerda, las dos, o las tres compañeras, se llamaban, indistintamente, ‘órdenes’:

cuerda orden
 cuerda }
 cuerda } orden

 cuerda }
 cuerda } orden
 cuerda }

Nosotros decimos siempre ‘cuerdas’ (sencillas, dobles o triples) para evitar [confusiones](#)¹³⁰.

La especie de guitarrilla entallada, con cuatro cuerdas, que aparece en las ilustraciones de las Cantigas de Rey Sabio, hacia 1270, permanece sin variaciones perceptibles hasta 1500. Es un instrumento bastante modesto. Sin duda, fue concebido para la melodía, como el mandolín de hoy, y se atrevió con algún pasaje a dos o más voces (polifonía), pero ya por esos tiempos venía desempeñando otra función especial: la de acompañamiento de la voz u otros instrumentos mediante rasgueos. Después de 1500, a lo largo del siglo XVI, inicia su carrera.

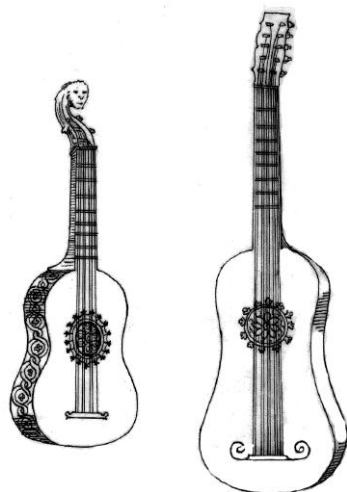
Aquí nos ilustrará la clásica obra de Juan Bermudo, sacerdote, cuya edición definitiva aparece en 1555, con el siguiente pórtico (modernizamos la ortografía y reducimos el texto): “Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales [...] Compuesto por el muy reverendo padre fray Bermudo [...] [1555](#)”¹³¹.

El reverendo había tocado el tema años antes, y, sin duda alguna, recogía usos instrumentales anteriores al año 1500. Distingue en su libro “la guitarra a los nuevos” y “la guitarra a lo viejos”, y aclara que esta última “más es para romances viejos y música golpeada que para música del [tiempo](#)”¹³².

Se confirma así que la guitarra anterior a 1500 bordoneaba o punteaba acordes para acompañar los romances viejos, y también servía para la “música golpeada”, es decir, que producía el acompañamiento rasgueado para danzas y para otros géneros de canciones. Además, queda claro que “la guitarra a los nuevos” era simplemente la que concertaba dos o más voces, esto es, la polifonía –que se generalizaba por entonces–. La guitarra es instrumento de armonía rasgueado mucho antes de ser polifónico. Estamos viendo que en esa época se cultivaban en la guitarra repertorios populares y, en un plano superior, composiciones artísticas de las que se tocan por música; todo esto, como hoy. Seguramente, la guitarra se extiende a las obras punteadas por influencia de la vihuela, especie de guitarra más grande, que merece gran respeto y favor.

Pero las cuatro cuerdas de la guitarra son pocas, tanto para el rasgueo como para la armonía de acordes punteados o la polifonía, de manera que no deben extrañar las primeras tentativas de añadirle una quinta cuerda. Precisamente, el mismo fray Bermudo recuerda en su obra de 1555 uno de esos ensayos:

“Guitarra hemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas. En este instrumento se puede poner la sobre dicha quinta cuerda para la música que anduviere en diez y siete puntos o en más. Fácilmente esta música se puede tañer en guitarra si le pone otra cuerda que esté sobre la prima un diatesaron.” [Bermudo, 1555: Libro 2, Cap. XXXII fol. XXVIII vuelta].



A la izquierda: guitarra de cuatro cuerdas, tres dobles y una sencilla. De este tipo era la vieja guitarra que enriqueció Espinel con la quinta cuerda. A la derecha: guitarra con las cinco cuerdas según Marin Mersenne (1636-1637) [Contreras, pág.. 59].

Se trata de una quinta cuerda, pero aguda, a intervalo de cuarta (*diatesaron*) sobre la más alta. Varios musicólogos europeos han citado este párrafo para invalidar la novedad de la quinta, que añadió después Vicente Espinel, pero nada oscurece su mérito, porque esa cuerda aguda, que desapareció en seguida, no es la quinta grave que agregó para siempre el músico andaluz, ni tiene su significación armónica. La guitarra a los nuevos (moderna, en 1555) tenía las cuatro cuerdas altas de la de hoy (re-sol-si-mi); a cuatro notas por cuerda, dieciséis “puntos” (notas). Por eso, fray Bermudo habla de una quinta cuerda, sobre la cual se puede hacer la nota la al aire (para melodías que tuvieran diecisiete notas o más). La necesidad de esta quinta sobre la prima es melódica, mientras que la de Espinel es el la grave para la armonía. En cuanto a la guitarra “a los viejos”, se afinaba la cuarta en do (do-sol-si-mi).

Hacia 1585-1590, el eminente músico y poeta Vicente Espinel le agregó la quinta baja, que estamos mencionando, en tales circunstancias y con tal acierto en la afinación, que el asentimiento general consagró la innovación. Es la quinta de nuestra guitarra actual, y el propósito de Espinel fue el de facilitar la realización de acordes más completos y numerosos para el acompañamiento. Es decir, que la quinta cuerda grave no se la añade por algo así como un simple crecimiento vegetativo; se le añade porque el ambiente está exigiendo más recursos para mayor plenitud de la armonía en acordes.

Lope de Vega hace decir a un personaje de *La Dorotea*, en la [séptima](#)¹³³ escena del primer acto:

“A peso de oro aviades vos de comprar un hombrón de hecho y de pelo en pecho, que la desapasionase de estos sonetos y de estas nuevas décimas o espinelas que se usan; perdonesele Dios a Vicente Espinel, que nos trujo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra con que ya se van olvidando los instrumentos nobles.” [Lope de Vega, 1948: 43].

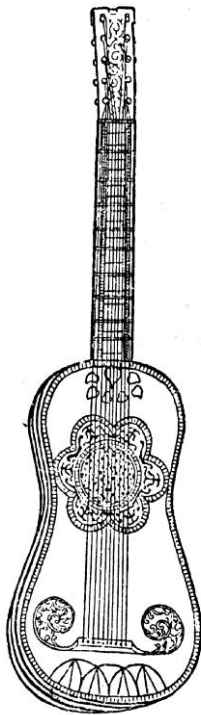
Pues ocurrió que la quinta cuerda dio inmensa popularidad a la guitarra, y la vihuela, más grande y señorial, aunque funcionaba en otro ambiente y en nivel superior, perdió adeptos a consecuencia de aquel éxito. Covarruvias, que hacia 1600 escribía su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), nos da interesante opinión en el artículo “Guitarra”:

“Instrumento muy conocido, y ejercitado muy en perjuicio de la buena música, que antes se tañía en la vigüela, instrumento de seis, y algunas veces más órdenes. Es la guitarra vigüela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas porque no tiene más que cinco cuerdas, y algunas solo son de cuatro órdenes.” [fol. 45v-46r]

Y en el artículo “Vigüela”, Covarruvias complementa el anterior:

“Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado y ha habido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música punteada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente a lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.” [fol. 209v]

Como se ve por la nota sobre la guitarra, la vieja de cuatro cuerdas siguió viviendo en decadencia tiempo adelante. La nueva, poco después de haber adquirido su quinta cuerda, se generalizó en España, y el doctor Juan Carlos Amat –que antes había publicado un tratadillo para la de cuatro cuerdas– le dedica en 1627, el primer tratado en serio, y la bautiza como “española”, en el extenso título de su libro: *Guitarra española / de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los / puntos naturales / y b, mollados, con / estilo maravilloso [...]* Y a la fin haze men / cion tambien la Guitarra de qua / tro ordenes [...]. Año 1627.



Hermoso ejemplar de una guitarra de cinco cuerdas dobles,
tipo que recibirá después la [sexta](#).¹³⁴

Rápidamente pasó la nueva guitarra española a varios países de Europa. Ya en 1606 Girolano Montesardo publicó su influyente obra *Nouva inventione d'Intavolatura per sonari li*

balletti sopra la chitarra Spagnola senza numeri e note, 1606, Bologna.” Lo siguieron diversos autores. Unos veinte años después el guitarrista Luis Briceño publicó en París su importante “*Método Mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis Briceño [...] MDCXXVII*. El italiano Foscarini dio a luz en 1629 sus cuatro libros: *I quattro Libri della Chitarra spagnuola*, y en 1630 Nicolao Doici de Velasco da en francés y en Nápoles su nuevo método cifrado que reeditará luego en [español](#)¹³⁵.

A esta altura el doctor Amat publica una nueva edición (1639), a la que siguen otras, y Doici de Velasco, entre otros, lanza la antedicha versión española en 1640. Lo interesante de ésta es que nos habla un poco de la guitarra de cuatro cuerdas y añade que “Espinel, a quien yo conocí en Madrid, le acrecentó la quinta, a la que llamamos prima, y por estas razones se llama justamente en Italia, guitarra española.” [Gallardo *et alt.*: 806]. Este párrafo ha presidido el error de quienes creen que Espinel añadió la prima. Como hemos visto, la guitarra de cuatro se afinaba re-sol-si-mi, las cuatro altas de hoy, y Espinel agregó la quinta (la). Es decir que la guitarra de cuatro, instrumento melódico como el mandolín o el violín, pasa a ser instrumento armónico.



Una edición del primer gran tratado de la guitarra española, obra del Dr. Juan Carlos Amat [Contreras, pág. 63].

Estos tratados documentan la aceptación pública de la guitarra española en Europa. La posible omisión de alguno no nos impide ver cómo la guitarra de cinco cuerdas atraviesa el siglo XVII y ya soberana en la segunda mitad, determina el olvido de su modesta progenitora de cuatro cuerdas. Los tratados no la mencionan ya. Fiorentino (1640), Granata (1659) y Corbett (1671) se limitan a la nueva (ya vieja) guitarra española. Un famoso tratado de esta época recuerda todavía a Vicente Espinel. Dice el pórtico: *Instrucción de música sobre la Guitarra Española; y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza / y Danzas de Rasgueado y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francés, y Inglés [...] Compuesto, por el licenciado Gaspar Sanz, Aragonés[...] En Zaragoza, Año 1674*. Dice el autor en el

folio III vuelto: “Los Italianos, Franceses y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra: la razón es, porque antiguamente no tenía nada Español, le acrecentó la quinta”... (Estos datos los tomó de Doici de Velazco).

En el siglo XVIII se produce un acontecimiento definitivo para la guitarra española: la sexta cuerda. Hechos de diverso carácter artístico que se producen en Madrid hacia las últimas décadas de ese siglo y trascienden en el orden internacional presuponen y configuran la existencia de un amplio movimiento guitarrístico que se funda materialmente en la añadidura de cuerdas y en sus consecuencias técnicas y estéticas.

En estrecha relación con tales manifestaciones se publica en España –singular suceso– en el solo año de 1799, cuatro métodos para guitarra, no de cinco, sino de seis cuerdas, y se dan referencias concretas a un “estilo nuevo”. Tres aparecen en Madrid y el otro cerca, en Salamanca; lo cual localiza la iniciación del movimiento. He aquí los cuatro:

1) *Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según estilo moderno* [...] por D. Juan Manuel García Rubio [...] 1799.

2) *Arte de tocar la guitarra española por música compuesto y ordenado por Don Fernando Ferandiere*. [...] Año de 1799.

A R T E
DE TOCAR LA GUITARRA
ESPAÑOLA
POR MÚSICA,
COMPUESTO Y ORDENADO
POR D. FERNANDO FERANDIERE,
Profesor de Música en esta Corte.



CON LICENCIA.

En Madrid, en la Imprenta de PANTALEON AZNARA,
Carrera de S. Gerónimo, donde se hallará.
Año de 1799.

Pórtico del método de Don Fernando Ferandiere.
[Contreras, pág.94]

3) *Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes* [...] Compuesta por D. Antonio Abreu. Año de 1799.

4) *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* [...] por el Capitán D. Federico Moretti. Año de MDCCXCIX.



Portada del método del Capitán Federico Moretti .
[Contreras, pág. 89]

Interesa saber que Moretti publicó en 1792 un folleto para guitarra de cinco cuerdas; hacia 1794 pasa a Madrid y publica su segundo método para guitarra de seis cuerdas. Se encontró en Madrid con un movimiento renovador, y escribe que en 1792, cuando publicó el folleto para cinco cuerdas, “[...] ni aún la de seis órdenes se conocía en [Italia](#)”¹³⁶. En rigor, la sexta cuerda es detalle externo y cuantitativo de un suceso estético, y debe insertarse en su contexto para valorar su importancia. La innovación abarca un conjunto de hechos: la vuelta a la técnica del punteado, ahora más amplia y rica; el abandono de la notación por cifra y la adopción de la escritura por música; la añadidura de cuerdas y la preferencia de la tripa como material; un nuevo repertorio de obras y la eliminación de los órdenes de cuerdas dobles. Como se ve, se trata de un complejo movimiento artístico y técnico, reiteradamente proclamado.

Ninguno de los cuatro tratadistas de 1799 se considera introductor de la sexta cuerda, del punteo, del nuevo estilo, etcétera. Hay, sin duda, un iniciador que pensó en añadir la sexta con afinación adecuada, que obtuvo la construcción de nuevos instrumentos, que creó para sus propias pruebas y usó un mecanismo digital y las obras en que se manifestaron sus novedades ante los iniciados y para sus discípulos; es decir, que la añadidura de la sexta cuerda debe haberse producido en Madrid unos quince o veinte años, antes, hacia 1799, ¿Quién presidió ese movimiento?

Un contemporáneo de los primeros discípulos, Mariano Soriano Fuentes y Piqueras (1817-1880), director de orquesta, compositor y autor de varios libros, entre ellos una *Historia de la música española* (1859) en varios volúmenes, nos va a dar la respuesta:

“El P. Basilio, religioso profesor de la orden del Cister y organista en el convento de Madrid a últimos del pasado siglo, adoptó la guitarra como su instrumento favorito, cuando dicho instrumento no tenía otras pretensiones que la de acompañar seguidillas y tiranas, canciones que formaban moda en el siglo XVIII. La guitarra antes del padre Basilio no tenía más que cinco órdenes, y se tocaba rasgueándola; él le puso siete y

estableció el método de tocarla punteada. Este genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista [...]” [Tomo IV, Cap. XXVII: 205].

En fin, no hubo un gran movimiento madrileño que incubaron el maestro, los cuatro grandes y muchos pequeños desde lejanos años hasta 1799 en que la cuádruple publicación de métodos le dio trascendencia general. El Padre Basilio añadió la sexta y la séptima cuerdas; y nosotros consideramos que, en buena lógica profesional, habrá mandado construir, además de su guitarra de cinco, una de seis y luego otra de siete. Es decir, pruebas escalonadas. Esto originó, ya entre sus primeros discípulos o émulos, una discrepancia que terminó medio siglo después con la consagración de la sexta. La guitarra, ya clásica, triunfó luego de añadiduras sucesivas hasta la de la cuerda oncená y fue adoptada en todo el mundo.

Esta guitarra conservó su antigua técnica del rasgueo popular, ahora más rico, y se exaltó en el orden artístico. Aguado, Sors, Coste y Giuliani la consagraron desde el primer momento. Tárrega, Llobet, Segovia, Pujol, Prat, Sainz de la Maza y muchos otros –entre los más grandes nuestra compatriota María Luisa Anido– le dieron la elevada jerarquía que se reconoce hoy en todas partes.

Cuando el aficionado moderno piensa en las andanzas de la guitarra en la Colonia no distingue tamaños, cuerdas o aplicación del instrumento. Los documentos que hemos examinado en las notas anteriores, nos revelan, por lo pronto, una guitarra pequeña, de cuatro cuerdas, para melodías, hasta 1600; una mediana de cinco cuerdas, para rasgueos, desde 1600 hasta 1800 –en números redondos para memorizar–, y una guitarra grande, con seis cuerdas, para rasgueos y para punteo con armonía y contrapunto, desde 1800 hasta nuestros días. Todo esto a grandes rasgos.

Puede ser que las primeras costas que alcanzaron los conquistadores desde 1492 hayan conocido la primitiva guitarra de cuatro cuerdas, pero tratándose de la Argentina, es lo más probable que las que pudieran haber llegado hayan sido desplazadas por la guitarra mediana de cinco cuerdas que se creó en España hacia 1585-1590 y se popularizó hacia 1600. Recuérdese que nuestra ciudad de Córdoba se funda en 1573, y Buenos Aires en 1580, y que –excepto Santiago del Estero– la mayor parte de las capitales del interior se instalan por esos años.

Hasta este momento no hemos podido hallar ni han aparecido documentos sobre el uso de la guitarra de cuatro cuerdas en Iberoamérica anteriores al año 1600. Sin duda, parece haber sido un instrumento secundario e insuficiente al lado de la vihuela –que era más completa para acompañamientos en acordes–. Pero muy poco después de ese año, ya la guitarra con sus cinco cuerdas y la fácil técnica de su rasgueo simple, empieza a mencionarse en los documentos coloniales.

El 23 de octubre de 1617 se inscribió en Lima en una importante compañía de comediantes una muchacha de doce años, Juana de San Roque, que intervendría como actriz y, además, –dice el contrato– “cantará en guitarra y harpa todas las letras y tonos que se le dieren y baylará lo que mexor pudiere”¹³⁷. Basta con pensar en que la niña tuvo un maestro de guitarra, para entender que el instrumento pasó a las Indias tan pronto como se popularizó en España.

La primera noticia histórica directa sobre esa guitarra en la Argentina es de 1608. Se encuentra el dato en un archivo de Córdoba que revisó el Padre Grenón y está en una lista de adquisiciones que se hicieron para el niño Nicolás García. Dice, simplemente: “una guitarra de ébano negro” [Grenón, 1929: 6]. Curiosamente, un niño y una niña son los primeros guitarristas conocidos hasta hoy. Tiempo después, allá por 1650, un cantor colonial, el Sargento Cubas, fue acusado de informalidad, pues, “inmediatamente acabados los Oficios divinos, se fue a una boda y en ella cantó a la guitarra” [ibíd., pág. 12]. Sin duda es otra vez la guitarra de cinco cuerdas que está gozando de gran aceptación en la Colonia.

A mayor abundamiento, en una rendición de cuentas de 1656 consta que se remataron “14 mazos y medio de cuerdas de guitarra” [ibíd., pág. 13¹³⁸]. También es de un archivo de Córdoba la interesante nota siguiente. Un general guitarrista llamado Gregorio Luna aclaró en su testamento de 1676 que “el teniente José Sánchez de Loria me es deudor de una guitarra grande, hecha en el Brasil. La cual la empresté al susodicho y no me la ha devuelto más aunque se la he pedido muchas veces.” [ibíd., pág. 15]. Queda documentado el fervor por el instrumento y su éxito en Sudamérica. Está funcionando una *lutherie* en el Brasil, y la importación no fue accidental.

Debió ser muy grande el prestigio de la guitarra acompañante. Tanto, que hasta fue prohibido su uso después de la Oración. Un párrafo, de 1690, es notable. Dice que: los pulperos “no consientan desde la Oración para adelante en ninguna manera ayga en dichas pulperías bulla de gente, corrillos, ni conversaciones y más con guitarra, ora sean negros, negras, indios, mulatos, mulatas, mestizos, mestizas y mozos españoles [ibíd., pág. 16].” Todo el mundo podía ser guitarrero.

Sin embargo, no se ha conservado en la Argentina ni una sola guitarra de cinco cuerdas¹³⁹, ni hay un solo dibujo antiguo que la represente, ni un documento que hable en concreto de esta guitarra que se colocó entre la antigua de cuatro y la moderna de seis; pero hay dos siglos (1600-1800) en que, superada la de cuatro y no creada la de seis, la guitarra de cinco cuerdas –grande o chica, mencionada o no– fue la gran guitarra del criollo colonial argentino y americano.

A partir de 1800 la guitarra de cinco cuerdas es superada a su vez por la de seis, y este agraciado y noble instrumento, generosamente recordado en documentos y dibujos, añade al suyo propio el nombre de “vihuela” y es, durante todo el siglo XIX, el compañero del argentino culto y del gaucho clásico. En el año 1823 el inglés Robert Proctor, que conoció nuestra campaña, escribió: “casi todos los paisanos de aquella tierra tocan ese instrumento” [Proctor, 1920; 20-21]; y Ventura Lynch confirmó en 1883: “Creo que no existirá un gaucho que no sepa por lo menos rascar un *gato*.” [Lynch, 1925; 14].

La guitarra, popular y universal, obra de fabricantes urbanos, no es un instrumento folklórico, como hemos dicho, pero el culto de que fue objeto en la campaña la añadió modos y recursos –afinaciones, maneras de rasguear, etcétera– que sí son folklóricos, producto de la larga y fervorosa consagración.

- 0 -

EL ARPA

El Arpa criolla procede directamente de la europea. Triunfante en los salones españoles en el primer siglo del descubrimiento, el Arpa llega a los salones americanos y en nuestras ciudades desempeña la importante función que le arrebatará después el pianoforte.

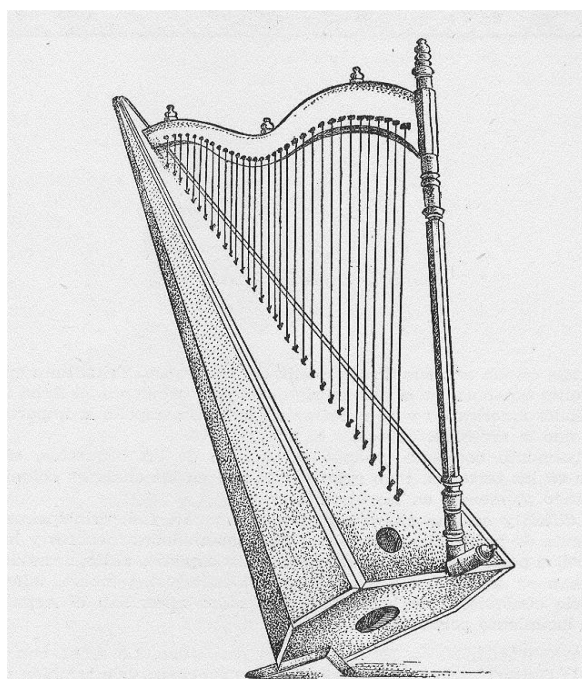
Instrumento completo, valioso como base en las orquestas, eficaz aun solo en las tertulias, tuvo gran aceptación en las ciudades coloniales del Pacífico y, menos, en las argentinas.

De difícil y costosa construcción y transporte, fue, principalmente, instrumento de profesionales urbanos; pero las ciudades menores y hasta las pequeñas poblaciones tuvieron también sus arpistas, si las necesidades justificaban su actuación. En la campaña, los arpistas tenían, además, otro oficio cualquiera; en los salones, las niñas aprendían el Arpa por gusto y lucimiento personal.

CLASIFICACIÓN. El Arpa es un cordófono. Lo dicho con respecto a la Guitarra sobre las principales agrupaciones, vale también para el Arpa. Ésta es un cordófono compuesto y su clase recibe el propio nombre de arpa. Y es un arpa de marco, porque, en efecto, forman un marco el mástil anterior y la consola en que se sujetan las cuerdas. En fin, el Arpa criolla no tiene aparato para modificar la afinación (pedales, etc.) y es diatónica [H-S, 1914: 580].

DISPERSIÓN. La gran zona argentina del Arpa fue el centro colonial del Tucumán, es decir, la provincia de Tucumán y las circunvecinas.

De Chile pasó a la región Cuyo; la capital del Paraguay la introdujo en el noreste

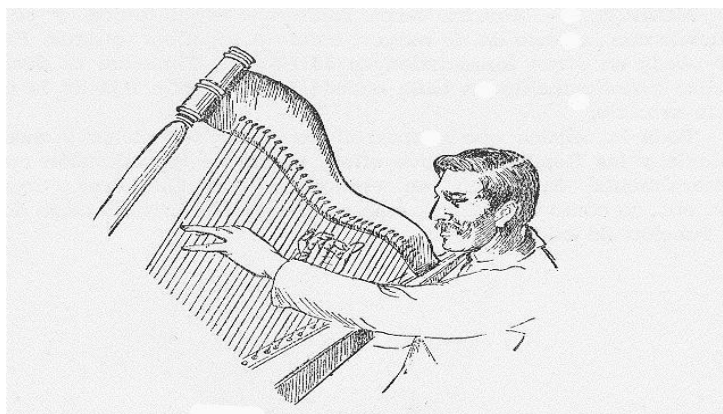


Arpa criolla, de Tucumán

y, ocasionalmente, se extendió también hasta el Plata. La ciudad de Buenos Aires nunca fue importante centro de arpistas; cuando nuestra aldea ascendió a la categoría de asiento virreinal, el pianoforte invadía el primer plano.

CONSTRUCCIÓN. El arpa es folklórica, en la Argentina, solamente en la zona del Tucumán (Salta, Santiago, Catamarca) y en [Corrientes](#)¹⁴⁰. Su estructura actual y tradicional es, casi exactamente, la del Arpa española de 1600. La caja algo más ancha, dos patas en lugar de las cuatro antiguas y algún otro pequeño detalle característico, no conforman variante apreciable en el conjunto; al contrario, con tantos constructores locales y en tantos años, asombra la pervivencia del antiguo modelo español.

Las Arpas criollas son anteriores a la invención del pedal (1720) y, fieles a la tradición, no lo adoptaron nunca. Los *luthiers* americanos siguen las antiguas normas de construcción y, mediante los conocidos recursos de carpintería, conforman independientemente las tres partes principales del Arpa: la caja, la consola y la columna o mástil. No puedo dar aquí, por razones comprensibles, detalles sobre la construcción del Arpa.



Ejecutante de Arpa

Damos en la página 134 el dibujo de un Arpa que obtuve en Huasa Pampa, departamento de Monteros, provincia de [Tucumán](#)¹⁴¹. Es un ejemplar típico de nuestro ambiente folklórico, pero —ya se sabe— varían en otras los detalles. En Bolivia hallé Arpas notablemente modificadas. Unas de tamaño apenas superior a la mitad del corriente, con largas patitas; otras con la caja en forma de laúd, “pecho de pato”, también pequeñas, etc. En el Paraguay difieren apenas de las tucumanas en que la caja es más angosta, en que faltan las bocas de la tapa y en otros detalles [secundarios](#)¹⁴². (Ver Lámina O en el Apéndice II -Fotos).

EJECUCIÓN. En la Argentina, el ejecutante, sentado, coloca las patas del Arpa delante de sus pies y deja caer el instrumento sobre sí mismo hasta que la parte superior de la caja apoya sobre su hombro derecho. La mano izquierda puntea las cuerdas del registro grave; la derecha actúa sobre las del registro agudo.

OCASIÓN. Como cualquier instrumento moderno de salón, su empleo carece de limitaciones.

MÚSICA. Nuestra Arpa folklórica es diatónica, y se afina de acuerdo con la serie de Do mayor, como la española antigua. Para ejecutar obras en otras tonalidades, se corrige la afinación, es decir, que se realiza prácticamente en cada cuerda la alteración fija de la clave y la de la sensible.

Toda la música que adoptaron las clases superiores y medias de la Colonia y las repúblicas, tuvo eficaz medio de reproducción en el Arpa. Generalmente, interviene en conjuntos con Guitarras, Cajas, Bombos, etc., y, como es natural, emplea con profusión toda clase de arpegios en función de adornos.

- 0 -

AERÓFONOS

El aire vibra en torno al instrumento o dentro de él, y esa vibración produce el sonido. En el primer caso se trata de aerófonos libres; en el segundo, de verdaderos instrumentos de sopro.

LA PIFILKA

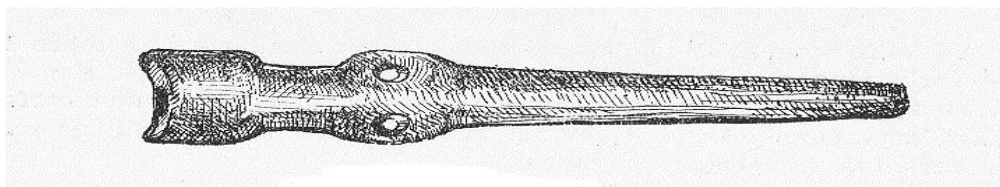
La Pifilka es un silbato de los araucanos. Suele escribirse su nombre de varias maneras: *pivilca*, *pivillca*, *pifëlka*, *pifilka*. Instrumento elemental, es, apenas, un cuerpo alargado de material macizo con una perforación longitudinal. Según Guevara, los araucanos hacían Pifilkas con las canillas de los prisioneros muertos [1898: 281¹⁴³].

CLASIFICACIÓN. La Pifilka es un aerófono de aquellos en que la corriente de aire choca contra un borde afilado; es decir, un aerófono de filo. Pertenece, pues, a la gran familia de las flautas. No tiene canal de insuflación; los labios se aplican directamente al borde, y es longitudinal, porque se sopla por un extremo y no en un agujero lateral. Es aislado porque no tiene sino un cuerpo, esto es, que no aparece unido con otros, en juego; y el tubo es cerrado en el extremo inferior. Carece de agujeros. Todos, cuando niños, hemos hecho sonar las llaves huecas (las llaves para abrir las cerraduras) soplando en el agujero; del mismo modo que una llave se maneja la [Pifilka](#)¹⁴⁴.

DISPERSIÓN. Instrumentos análogos a la Pifilka se encuentran en varias regiones de Sudamérica. La forma que estudiamos es exclusiva de los grupos Araucanos que sobreviven en Chile y en la Argentina (Neuquén y sudoeste de Río Negro). Estos silbatos proceden, según parece, del [Perú](#)¹⁴⁵, abstracción hecha de la materia con que se construyen en el sur.

CONSTRUCCIÓN. La Pifilka se hace tallando un trozo de madera de 20 a 30 cms. de largo. La parte inferior, cilíndrica, de un par de centímetros de diámetro, se ensancha hacia la mitad y, siempre ensanchándose, se aplana hacia el extremo superior. Sobre la mitad del tubo, el artífice talla dos orejas con sus correspondientes perforaciones destinadas al paso del cordón con que se suspende. Más detalles sobre la forma pueden verse en el dibujo que reproducimos. El tubo se perfora a lo largo, mediante un estoque incandescente, a profundidad que oscila desde la mitad hasta casi toda la extensión del cilindro. El agujero tiene algo más de un centímetro de diámetro.

Una Pifilka arqueológica que obtuvo Boman en Cautín ([Chile](#))¹⁴⁶, tiene un taco de lana, para tapar el agujero, asegurado a las perforaciones de las orejas por medio de un cordón. Este taco es, en otras, de madera. José Toribio Medina reproduce en su conocida obra dos Pifilkas antiguas, de piedra [1882: Ilustración 80 y 81]. Típica es la forma exterior de una de ellas, semejante a la de madera que hemos estudiado; la otra, procedente de una excavación, tubular, algo afinada en los extremos y con ancha boca, tiene una sola oreja perforada.



Pifilka araucana

- A. En los ejemplares del Museo Argentino de Ciencias Naturales que tenemos a la [vista](#)¹⁴⁷, faltan la cuerda de suspensión y el taco para obturar el agujero. El

filamento, hecho de material percedero, se ha perdido, tal vez, en algunos; otros casos no lo tuvieron. Aunque el Araucano prescinde hoy del cordón, no deja de hacer –curiosamente– las orejas perforadas. Las Pifilka modernas se caracterizan por un enorme pronunciamiento de las aletas y del ensanche [terminal](#)¹⁴⁸. Uno de los ejemplares que conservamos tiene, en vez de orejas, dos botones cilíndricos tallados en el cuerpo [mismo](#)¹⁴⁹.

EJECUCIÓN. Acudimos de nuevo al símil de la llave que hemos hecho sonar en la infancia. La Pifilka, pues, se toca, tomando el cuerpo del instrumento con una o con las dos manos, verticalmente, como quien lleva un cirio, y aplicando al labio inferior el borde del agujero. Con más precisión: la cabeza cae un poco sobre el instrumento o el instrumento se inclina hacia la boca. Los labios se cierran hasta dejar escapar, en forma de cinta, el soplo que choca contra el filo del borde.



Tocador de Pifilka

OCASIÓN. Ignoro si el uso de la Pifilka ha tenido limitaciones en tiempos pasados. Hoy aparece en los conjuntos instrumentales que forman los aborígenes para el *nguillatun*, o rito agrario, y para diversas ceremonias o fiestas.

MUSICA. La Pifilka, instrumento acompañante, no melódico, interviene más o menos como un ‘francotirador’. Su nota única se introduce en el curso del canto o del conjunto instrumental sin relación tonal con ellos. Muchas veces lanza su silbo a intervalos regulares y no siempre coincide con los acentos rítmicos principales, es decir, que puede marchar a contratiempo. Dos Pifilkas de distinta entonación, asociadas entre sí y al conjunto, suelen articular fórmulas como las que damos en esta página.

Chile 53. M.M. =166.



Por presión del soplo, da fácilmente la octava. Aparte de los armónicos superiores, la Pifilka de un agujero es un instrumento de un solo sonido. Como en todos los

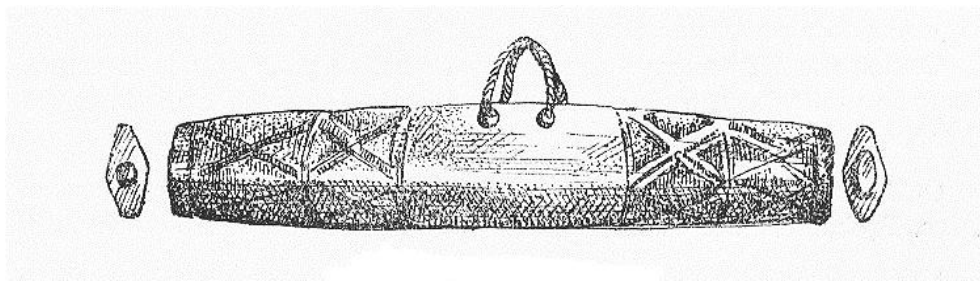
instrumentos de sopro, tenemos también aquí un margen de oscilación (según la colocación del tubo y la presión del sopro) que no cuenta musicalmente en la práctica.

PIFILKAS DOBLES. La Pifilka de dos perforaciones de distinta profundidad produce dos sonidos, naturalmente. Parece, la idea, resonancia de la que informa la Flauta de Pan y su ubicación es [fronteriza](#)¹⁵⁰. Las de tres o más agujeros entran francamente en la categoría de las Siringas, y las veremos en el capítulo del Siku.

- 0 -

EL SERÉRE

El nombre chiriguano de serére ha sido adoptado en nuestra materia para designar un silbato de forma especial que poseen dichos aborígenes y algunos otros del gran Chaco, incluso varios de nuestra gobernación de [Formosa](#)¹⁵¹.



Serére chaqueño

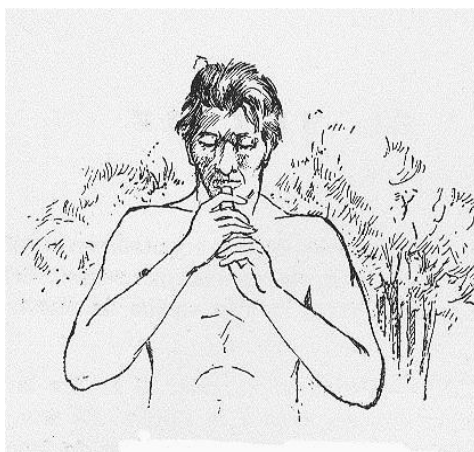
CLASIFICACIÓN. Podemos extender al Serére la discriminación que acabamos de hacer con respecto a la Pifilka. Es una flauta longitudinal. Se diferencia del silbato araucano en detalles de forma y en que la perforación atraviesa íntegramente el [cuerpo](#)¹⁵². Es abierto, por lo tanto. Como la Pifilka, parece imitación local de los silbatos peruanos [Izikowitz, 1935: [283](#)¹⁵³]

DISPERSIÓN. Hemos dicho que es un instrumento chaqueño. Aunque el principio de esta categoría de silbatos simples se produce en diversos tipos por muchos lugares del continente, la forma particular del Serére no sobrepasa los límites del gran Chaco. Los Chiriguanos del nordeste de Salta hacen ejemplares muy grandes y bien pulidos.

CONSTRUCCIÓN. El indio escoge un trozo de madera dura de unos 12 ó 13 centímetros por 3 de ancho y 1,5 de alto, y talla cuatro fases longitudinales angostando ligeramente el cuerpo hacia los extremos. El dibujo nos evita más prolija descripción.

Izikowitz dice que hay ejemplares hasta de 55 cms. [íd.: 283].

Con un hierro candente se perfora el cuerpo de extremo a extremo, el diámetro en disminución, y se hacen en los costados, hacia la mitad, dos pequeños agujeros por los cuales pasa el hilo de que se suspende. Después se adornan por incisión las superficies planas con cuidadosos y a veces complicados dibujos lineales.



Ejecutante de Serére

EJECUCIÓN. Solo uno de los dos agujeros terminales, el de mayor diámetro, adelgaza las paredes en su extremo hasta formar un filo adecuado para cortar el aire.

Contra ese filo lanza el ejecutante su soplo, una vez que la mano, colocando verticalmente el instrumento, aplica el extremo hacia la mitad del labio inferior. El dedo pulgar obtura el agujero de abajo.

OCASIÓN. Desconozco la oportunidad y tiempo en que se usa el Serére. Probablemente es instrumento para señales durante las [cacerías](#)¹⁵⁴.

MÚSICA. Este silbato produce dos notas análogas a las del registro agudo de la flauta moderna: una, la grave, se obtiene con el agujero inferior obturado; la otra (más o menos una sexta menor arriba), retirando el dedo obturador. Vistos los elementos, no es difícil imaginar la 'música' del Serére.

- 0 -

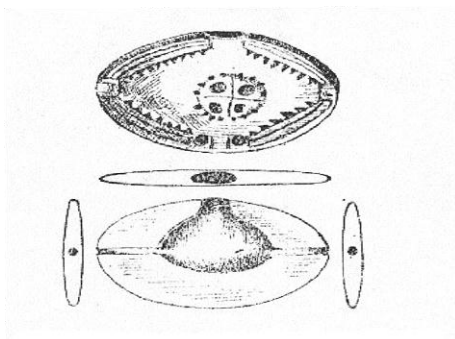
EL NASERÉ

Adopto la voz naseré, que, según Enrique Palavecino, aplican los indios Pilagá al silbato [1933: 579], para distinguir los pequeños esferoides chatos de madera que construyen y usan varios grupos aborígenes del Chaco. Este instrumento no ha recibido todavía nombre propio en la bibliografía de nuestra materia, y al darle éste no dejo de pensar en que acaso sea una simple variante del anterior ([Serére](#))¹⁵⁵.

CLASIFICACIÓN. El principio de categoría flautas es muy amplio. El término flauta tiene aquí una significación general, por sobre la acepción estricta que designa al cilindro con agujeros y llaves que recibe tal nombre en la orquesta moderna.

El Naseré es una flauta, porque la corriente de aire que produce el ejecutante choca contra un filo del recipiente y, desviada, vibra adentro. En segundo término es una flauta sin canal de insuflación, es decir, que el aire va de los labios al filo; y, en la subdivisión (longitudinales, traveseras y vasculares o de vasos), se adscribe a esta última aunque no sea, precisamente, un vaso. Izikowitz da a estos tipos el nombre de globulares, sin duda mejor, y nosotros, para el caso de Naseré, decimos esferoidal-achatado. La voz castellana ocarina podría aplicarse a todo este [grupo](#)¹⁵⁶.

DISPERSIÓN. El Naseré se encuentra entre los indígenas del gran Chaco, y se acepta la opinión de que les ha llegado desde el Perú, donde se fabricaban antiguamente con arcilla [Izikowitz, 1935: 293].



Naseré. Frente, corte y cantos

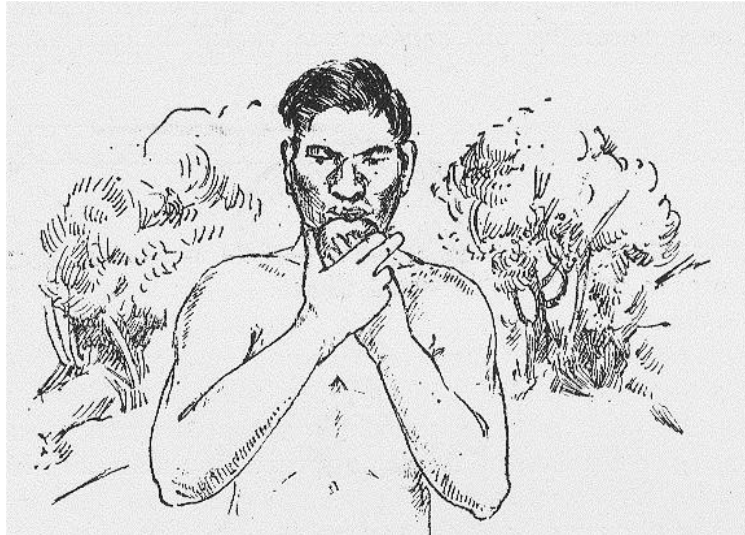
CONSTRUCCIÓN. Se cree que, al dar forma al Naseré, los indios han querido imitar, al principio, los silbatos de valvas [*loc. cit.*]. Es una especie de disco con el borde plano; un esferoide achatado. El dibujo da idea concreta de su forma.

El cuerpo es una pieza de madera dura de 5 ó 6 cms. de ancho por algo menos de alto y 75 mm. de espesor, con un agujero para el soplo en la parte que llamaremos superior, y dos más, uno a cada costado, para obturar.

El agujero superior tiene medio centímetro o poco más de diámetro y llega hasta el centro del cuerpo. Por esta abertura el constructor excava hacia los costados y obtiene así una cámara relativamente grande. En esa cámara desembocan los dos canales que vienen de los costados. En la parte inferior, sobre el borde mismo, se hacen dos nuevas perforaciones que, inmediatamente, doblan para salir por la cara 'anterior'; por ellas se pasa un cordón de largo suficiente como para colgar el instrumento al cuello de los ejecutantes.

Hemos dicho cara 'anterior', porque estos silbatos presentan, generalmente, en una de las caras, dibujos geométricos incisos o en bajo relieve más o menos complicados. Tengo a la vista ocho silbatos chaqueños de este tipo, que ingresaron al Museo en el año 1901¹⁵⁷. Todos tienen en el centro un círculo dentado en bajo relieve y un filete también dentado en el borde, y es lisa en todos la cara posterior. Uno de ellos presenta el círculo central cubierto con una fina lámina de hojalata, y en zigzag el filete del borde¹⁵⁸. Reproducciones publicadas por diversos autores nos muestran algunas variantes de estos adornos —casi siempre sobre la base de un círculo o estrella central y un filete— y también ejemplares no comunes. El cordón del que se suspende el instrumento, generalmente retorcido o trenzado y coloreado, suele ser objeto de primorosos trabajos.

EJECUCIÓN. El indio toma el instrumento con la mano izquierda; la faz adornada se apoya en los dedos índice y medio, mientras el pulgar se cierra sobre la cara lisa, a manera de tenaza. Esta mano toma la parte inferior del esferoide. La derecha se le superpone, y el índice y el pulgar obturan los agujeros laterales. Así, el borde del agujero superior se aplica hacia la mitad del labio inferior y el aire soplado vibra en la cámara.



Ejecutante de Naseré, chaqueño.

OCASIÓN. Los indígenas emplean este instrumento con fines de esparcimiento personal, en circunstancias propicias. Enrique Palavecino escribe que “Los usan principalmente como instrumento para señales durante la caza y la guerra;” [1933: 567¹⁵⁹].

MÚSICA. Todo parece indicar que del Naseré no puede obtenerse sino rudimentarios silbos. Nada de [eso](#)¹⁶⁰. Tuve oportunidad de grabar alguna melodía del Naseré a un grupo de indios chaqueños. La que reproduzco a continuación, versión de un joven [Maccá](#)¹⁶¹, da clara idea de las posibilidades máximas del instrumento.

En esta melodía la imprecisión rítmica es continua. Casi ningún valor de los anotados coincide exactamente con el del sonido original, pero son los más aproximados. Algunas altitudes son inseguras, a veces por falla digital, a veces por vacilación del soplo. El único mi, que aparece casi al final, debió ser re. Las notas iniciales fueron tomadas por el indio mediante un *portamento* que se obtiene destapando sucesivamente los dos agujeros laterales con gran rapidez. Muchas notas se mueven en *portamentos* mínimos que, por momentos, dan la sensación de ligaduras.

Ya porque lo determine la posición de los agujeros, ya porque haya alcanzado al ejecutante algún resto de influencia andina, en la melodía que reproducimos se percibe un ‘ambiente’ pentatónico. Nada preciso ni completo, sin embargo; y faltan las fórmulas rítmicas que suelen acompañar a la pentatonía. Hay que aclarar que este producto del Naseré no tiene nada de común con la música coral de la tribu a que pertenece el ejecutante, ni con otra alguna del Chaco. La pentatonía es extraña a los grupos aborígenes de media y baja cultura.



No deja de ser curioso que el instrumento, apto para dar tres sonidos, produzca melodías de cuatro. Alguna gracia tenía el problema, y la solución no resultó fácil; pero, insistiendo en probar distintas piezas, di con alguna que, por disminución del soplo y

reacomodación del labio, producen un cuarto sonido, el más [grave](#)¹⁶². (Ya hemos dicho que el mi de la pauta final es el cuarto desafinado, y no un quinto tono).

El sonido del Naseré es relativamente voluminoso, agudo y penetrante. Nada apacible.

- 0 -

LA FLAUTILLA

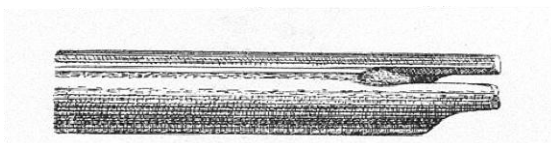
Este diminutivo de flauta se aplica generalmente en nuestra provincia de Jujuy para distinguir un aerófono tubular, ancho y corto, de pocos agujeros. Al norte de dicha provincia, en Yavi, lo nombraban *llama sencka* (nariz de llama). Entre los Pilagá del Chaco, este mismo instrumento se denomina *naveka* y *koktá*, según Enrique Palavecino [1933: 579], y Alfredo Metraux anotó el nombre de *naseré* [citado por Schaeffner, 1936:251], con que también se designa el silbato que hemos descripto.

CLASIFICACIÓN. La Flautilla pertenece a la familia de las flautas. En organología, repetimos, la voz flauta tiene más amplio sentido que en el ambiente artístico, donde se aplica al conocido travesero europeo de las orquestas. Flautas son, en el lenguaje de la especialidad, todos los instrumentos de viento en que el soplo, en forma de cinta, choca contra un filo. Instrumentos ´de filo` suele llamárseles también. Otras dos familias completan el grupo: la de las trompetas, en que vibran los labios, y la de los clarinetes y oboes, que tienen [lengüeta](#)¹⁶³.

Las flautas (en general), pueden dividirse en dos grandes géneros, según tengan o no aeroducto, esto es, canal de insuflación. En las flautas hay que lanzar el soplo, ya achatado, contra un borde filoso. Si soplamos directamente colocando los labios de manera que salga el soplo en cinta, tocamos la Quena o la Flauta [europea](#)¹⁶⁴; pero si el instrumento tiene en la punta tacos de madera, resina o cera, que dejan una rendija como para que el aire al pasar tome la forma de cinta, entonces nos encontramos con el género *flageolet*. Pues bien; la Flautilla del norte argentino no es, exactamente, ni Flauta –en sentido estricto– ni [flageolet](#)¹⁶⁵. Obsérvese el dibujo de la embocadura que reproducimos.

La muesca es profunda, más que la de la Quena; pero en la Quena, el borde del tubo queda sin alteración, mientras que en la Flautilla sufre un gran corte al sesgo (en bisel) y de ese modo se alargan, afinadas, dos tiras de la caña, como dos aletas, a uno y otro lado de la muesca. El ejecutante introduce entre sus labios las dos aletas.

En los instrumentos de filo (flautas), el tocador arrima o aplica los labios al borde; no se mete parte de su extremo en los labios. En los *flageolet* se introduce el pico en la boca del ejecutante, pero los labios no tienen nada que ver con el canal que el instrumento forma con sus propios materiales. En la Flautilla no hay canal, propiamente dicho, porque los labios colaboran. Los labios tienen que acomodarse



Escotadura de la flautilla jujeña

de manera que escape un soplo achatado; las dos tiras de caña que se colocan entre los labios, constituyen los límites laterales del 'canal' de soplo. Labio arriba, labio abajo; caña a uno y otro lado. El instrumento carece, pues, de canal suyo propio; luego, no es un *flageolet*. Pero tampoco es una Quena típica porque la formación del soplo en cinta no está confiada solamente a los labios. Es, entonces, la Flautilla, un tipo de flauta sin canal completo, pero con prolongaciones del borde destinadas a formar los lados del orificio canalizador. Schaeffner examina el caso y cree que se trata de “[...] una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el *flageolet*.” (1936:251). En consecuencia, la llama “*pre-flageolet*” [íbid.: pl. XXXI]. Falta considerar si no es una simple variante intrascendente de la Quena. De todos modos no debe darse por sentado que la Quena es anterior al *flageolet*.

DISPERSIÓN. La Flautilla se encuentra en Jujuy, no entre los indios que han llegado del altiplano, sino entre los serranos descendientes de los antiguos aborígenes locales. Los indios del Chaco meridional conocen tipos de tubo más angosto y aletas más afiladas.

CONSTRUCCIÓN. El instrumento se trabaja en un tubo de caña, cuyo largo y diámetro varían. Entre los indios del Chaco –donde esta flauta es muy usada– el largo del tubo oscila entre unos 15 y unos 30 cms., y los agujeros son casi siempre tres. En Jujuy son más anchos los cilindros y el largo varía alrededor de los 30 cms. Doy en la lámina P, centro [en Apéndice II -Fotos], fotografía de dos ejemplares, el M 11 y el M 12 (uno de frente y otro de perfil), que adquirí en la Quebrada de Humahuaca para las colecciones del Museo Argentino de Ciencias [Naturales](#)¹⁶⁶. Miden 30 cms. de largo por un diámetro de 26 mm. El extremo inferior, abierto siempre en los ejemplares chaqueños, está cerrado por el tabique de un nudo en los de [Jujuy](#)¹⁶⁷. Se le quita a la caña una tira de corteza a todo lo largo. En un extremo se recorta la muesca y hacia el otro se hacen los cuatro agujeros. En el párrafo de la clasificación dimos explicaciones sobre la forma de la embocadura; el dibujo y la fotografía (lámina P [en Apéndice II -Fotos]) hacen innecesaria más minuciosa descripción.



Tocador de Flautilla, jujeño

En cuanto a la ubicación de los agujeros y a las distancias que los separan, no veo, por ahora, mayor constancia, esto es, algo que pueda representar, para esta clase de instrumentos, una norma de construcción.

EJECUCIÓN. Se ha dicho ya, al explicar la embocadura, que el ejecutante introduce entre los labios las aletas de la extremidad. El instrumento tiene en la boca del tocador su primer punto de apoyo. La mano izquierda —el dedo pulgar abajo, los otros sobre los agujeros— completan la suspensión. Índice, medio, anular y meñique, tapan o destapan los agujeros.

Importa saber que la Flautilla [en Jujuy] se usa generalmente acompañada por una Caja que percute el mismo ejecutante. Vimos que en su manejo solo interviene la mano izquierda; pues bien, la otra mano sostiene la Caja y mueve el palillo que golpea el parche. Sobre esta técnica de percusión hablamos al tratar de la Caja.

OCASIÓN. También la Flautilla es un instrumento de uso temporal. Como su compañera, la Caja, se toca desde la fiesta de Todos los Santos hasta el Miércoles de Ceniza, pasado el Carnaval. Ignoro si estas auto-imposiciones tienen estricta [vigencia](#)¹⁶⁸.

MÚSICA. El sonido de este instrumento es agudo y desapacible. Las melodías que los nativos producen en él son breves diseños repetidos y variados, yuxtapuestos sin prevista ordenación. He aquí una, n° 44, que grabé en Senador Pérez ([Jujuy](#))¹⁶⁹.

M M ♩ = 76

El instrumento podría dar más de sí, pero es indudable que arrastra consigo, desde no se sabe cuándo, un repertorio de estrechos motivos que se transmiten los ejecutantes, sin constancia en el tema, sin fijeza en el orden, sin establecida extensión. Veamos esta otra melodía, n° 43, que oí en el mismo lugar y al mismo [ejecutante](#)¹⁷⁰.

M M ♩ = 72

El acompañamiento de la Caja se produce de acuerdo con un esquema fijo, por lo que, sujeta a él, la melodía debe corresponderle con pies binarios. Sin embargo, puede

haber excepciones. La escala natural fa-la-do, que apreciaremos mejor más adelante, parece fundamentar esta música; pero no se respeta en la Flautilla con rigor. Doy una tercera melodía que me ejecutó un puneño de Yavi, n° 93¹⁷¹.



En las melodías que reproducimos se cuentan hasta tres o cuatro distintas fórmulas de pie y, como excepción, algunas que me han parecido ternarias. Es todo el capital rítmico de la Flautilla, hasta donde yo he oído.

- 0 -

LA QUENA

La Quena es el más famoso de los instrumentos aborígenes americanos. La difusión de su nombre y la exaltación de sus atractivos se debe principalmente a incontenidos transportes literarios. Pocos ignoran la macabra leyenda del enamorado que hizo la quena con la tibia de su amada muerta; muchos conocen las páginas en que se ha exagerado la amargura de su acento, la impresión del efecto que produce y el encanto de la música que se toca en ella. Por eso es más conocida la fama que el instrumento. Parece necesario dar descanso a la fama y hablar objetivamente de la Quena, aunque no resulte tan entretenido.

Su anterioridad a la conquista es indiscutible por razones de diverso orden. Para la demostración plena basta su frecuente aparición en las tumbas prehispánicas.

Sin embargo, la aparición de su nombre en los vocabularios coloniales es relativamente tardía.

Con la acepción de flauta no tenemos, al principio, sino la voz *pingollo*, por vez primera incluida en el Lexicón que publicó fray Domingo S. Thomas, en 1560 [pag. 60]. Su variante *pincullu* puede verse en el vocabulario de Diego González Holguín, impreso en 1608 [F5], en muchos otros posteriores y, muy variada siempre, en numerosos documentos antiguos y modernos. Vive en la corriente oral hasta nuestros días, y a veces se aplica a la Quena.

El mismo González Holguín da en 1608 la voz *queppa* que, con el significado de trompeta [pág. 305], se reproduce también hasta hoy. Ignoro si quena, con su sentido de flauta, tiene o no relación con esa vecina. El caso es que dicho nombre indígena se documenta por vez primera en el vocabulario aimara del P. Ludovico Bertonio, impreso en 1612, pero duplicado, así: “Flauta de caña. Quena quena” [243]. Más tarde, en 1653, lo da el padre Bernabé Cobo, también duplicado: “Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas” [cit. por D’Harcourt, 1925: 55].

CLASIFICACIÓN. Como la flautilla, pertenece la Quena al grupo de los instrumentos que encierran en el propio cuerpo tubular el aire que vibra por efectos del sople contra una arista. Es una flauta sencilla, de un solo tubo, con pequeña muesca en el orificio receptor (sin canal de insuflación), longitudinal, con agujeros.

DISPERSIÓN. La flauta longitudinal se encuentra en todos los continentes. La América india, según André Schaeffner “[...] *ayant été pour la flute un terrain d'évolution singulièrement étendu*[...]” [1936: 249]. Con la muesca que caracteriza a la Quena, su área de dispersión es relativamente reducida.

Conformes con el cuadro que pone al día Karl Gustav Izikowitz [1935: 323-26], la Quena no se encuentra sino en parte de Sudamérica. Su área está limitada, al sur, por la línea Jujuy-Chaco argentino, y al este, por una recta tirada en la dirección del río Paraguay hacia el norte (aproximadamente). Es decir, que la Quena se halla principalmente en el centro-norte-oeste de Sudamérica.

Las de hueso se emplearon en la zona del Perú antiguo y se encuentran en torno a la cuenca del Amazonas hasta las Guayanas [Izikowitz: *ibíd.*: 320]; las de caña, antiguas y modernas, se hallan en el Alto y en el Bajo Perú, hacia el noreste hasta las Guayanas, y al sudeste hasta el Paraguay; las de piedra, en el Altiplano prehispánico; las de arcilla, calabaza y metal, en el Perú antiguo [Izikowitz, *id.*: 321].

Fuera de la zona linderera con Bolivia, nunca hubo Quenas en territorio argentino con tal nombre y característica. En esa región se hallan hoy casi todos los instrumentos aborígenes bolivianos, pero, fuera de duda, su presencia se debe a un desplazamiento de población boliviana que se produce principalmente desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. En Jujuy, la Quena sigue hoy, generalmente, en manos de sus portadores, y no se ha generalizado todavía ni entre los aborígenes naturales de la región ni entre los criollos. Sin embargo, crece día a día el número de nativos jujeños que adoptan la Quena.

Joaquín V. González se refiere en 1893 a la música que habría ejecutado el campesino riojano “en la quena de sus antepasados”. Hasta que aparezcan nuevos documentos en que se confirme la antigua presencia de la Quena en manos de los criollos argentinos, debemos aceptar la mención como una imagen literaria o, simplemente, como aplicación inadecuada de la voz quena a una flauta argentina de que hablaremos más adelante. A ella debe referirse Samuel A. Lafone Quevedo cuando habla en 1892 de “pingollos o flautas”, de Catamarca.

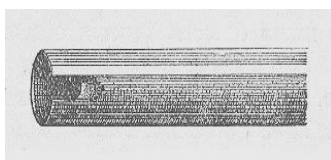
CONSTRUCCIÓN. Los materiales con que se hace la quena, son: caña, hueso, calabaza, arcilla y metal; excepcionalmente, piedra.

El largo del tubo es muy variable. En la Sección de Musicología Indígena del Museo Argentino de Ciencias Naturales tenemos un ejemplar, de caña, que mide cincuenta centímetros, pero este tamaño es [excepcional](#)¹⁷². Corrientemente, miden de treinta a treinta y cinco centímetros. R. y M. d'Harcourt poseen varias de caña cuyo largo es de siete u ocho centímetros [1925:56]. Tienen comúnmente seis o siete agujeros; más raras son las de dos a cinco y excepcionales las de ocho.

Trataremos especialmente de las más usadas en todo Perú y Bolivia, que son de caña. Estas Quenas se hacen a base de un tallo, por lo general cortado entre dos nudos naturales para evitar la interrupción que produciría el tabique interior. Muchas veces el extremo anterior se corta sobre el mismo nudo y se perfora el tabique sin eliminarlo totalmente.

Se le saca al tubo una fina lonja de corteza, de dos o tres milímetros, a lo largo, de un extremo a otro, a manera de guía para poner en línea los agujeros y la muesca de la embocadura. La parte de la pared en que están los agujeros se llama superior; en posición de ejecutar, se denomina anterior la parte de adelante.

En la Quena típica de seis agujeros las perforaciones se hacen a distancias establecidas. Se marca la mitad exacta del largo total del tubo, y sobre la marca se perfora el agujero inferior. La mitad anterior se divide en seis partes iguales, y sobre las líneas divisorias se perforan los cinco agujeros superiores. El primero de ellos, contando desde el extremo anterior, está ligeramente desviado hacia el lado del dedo que lo obtura, no sé si por comodidad. Véase dos ejemplares, uno de frente y otro de revés, en la lámina P [en Apéndice II -Fotos], arriba.



Escotadura de la Quena

En el extremo posterior se recorta la embocadura: una pequeña muesca rectangular, cuyo borde anterior, afilado ex profeso, cortará la 'cinta' del soplo. Se ha notado muy bien que la muesca antigua se hacía en forma de media luna.

EJECUCIÓN. Si hay Quenas que tienen desde dos o tres hasta siete u ocho agujeros, es claro que hay diversas maneras de tomarlas para obturar sus perforaciones. Nos referiremos, pues, a las Quenas más comunes, de seis o siete agujeros, que son las más adecuadas para traducir la música superior de los aborígenes andinos.

La descripción es laboriosa. Creemos que nunca se ha hecho en forma minuciosa, a pesar de la importancia que tiene para la etnomusicología.

Los dedos tienen la doble función de obturar los agujeros y sostener el instrumento. Forman un complejo sistema de tenazas. En las Quenas de seis perforaciones, índice y medio arriba, pulgar y anular abajo, articulan una de las tenazas que aprietan el tubo. El meñique se afirma contra el anular para ayudarlo a soportar la presión del dedo medio. El pulgar obtura el agujero inferior; índice y medio cierran los dos de arriba; anular y meñique no obturan, colaboran en la aprehensión. Obsérvese el dibujo.



Tocador de Quena

Los dedos de la mano derecha forman otra tenaza secundaria en que la fuerza principal está a cargo de la oposición índice-pulgar. El pulgar no obtura; índice, medio y anular cierran los tres agujeros del extremo anterior; el meñique queda libre, aunque a veces se apoya en el extremo, arriba o abajo, para colaborar en el sostenimiento del cuerpo.

En la Quena de siete agujeros nada varía fundamentalmente. El agujero superior más lejano carece de empleo.

Ahora, si los dedos abandonan uno tras otro los agujeros para producir la escala, y las tenazas pierden la presión de arriba, ¿cómo se sostiene el instrumento? Los tres de la mano derecha se levantan sin inconvenientes, porque las tenazas de la izquierda bastan para retener el tubo; pero cuando le toca el turno al índice de la izquierda, que forma con el pulgar la última tenaza, todo el sistema de aprehensión peligra. Entonces el dedo medio de la derecha cae sobre el tubo entre dos agujeros, y restablece la tenaza primera. Hay en este punto recursos variados que sería largo enumerar.

En la ejecución de la Quena, el sostén tiene gran importancia porque los labios no prestan casi ninguna colaboración en este sentido. Son, sin embargo, un punto de apoyo. El extremo de la embocadura está simplemente aplicado al labio inferior de modo que la piel cierra casi totalmente la boca del cilindro. La muesca queda a la altura de la línea labial. Los labios se entreabren ligeramente, algo así como para articular la letra 'f' y un soplo achatado –técnicamente se dice 'en forma de cinta'– sale y choca contra el filo de la muesca. Vibra la columna de aire que contiene el tubo y el sonido se produce.

El sonido más grave de la Quena se obtiene dejando todos los agujeros tapados. Los siguientes, del grave al agudo, levantando, sucesivamente, los dedos en este orden: anular, medio, índice (derechos); medio, índice, pulgar (izquierdos). Nueva serie, una octava más alta, se consigue aumentando la presión del soplo y con la misma digitación. La obtención del más grave de esta serie se facilita destapando el agujero inferior. Es muy difícil producir los más agudos de la gama alta y, en todo caso, resultan desapacibles. Hay detalles de técnica personales. Destapando medio agujero se obtienen medios tonos; también se consiguen mediante complicadas combinaciones de los dedos.

La escala natural de la Quena es semejante a la diatónica mayor europea. Pero no igual. Se perciben diferencias de alguna importancia. El cuarto grado es algo más elevado. Las variaciones producidas por la diferente presión del soplo o por especial posición de los labios impiden mediciones exactas.

OCASIÓN. En el noroeste argentino la Quena se toca en verano, pero no es raro oírla en otro tiempo. Únicamente los hombres utilizan este instrumento.

QUENA Y PENTATONISMO. Por superposición de estratos culturales, es fácil encontrar, conviviendo en la misma región, dos o más cancioneros de diferente origen y carácter, y hasta de distintas escalas. En consecuencia, instrumentos de gamas también distintas. Cuando, discurriendo los años, uno de esos cancioneros domina a los demás o los excluye, pueden quedar los instrumentos de la música vencida al servicio de la música triunfante.

Los Incas prehispánicos tuvieron música pentatónica e instrumentos pentatónicos. Pero éstos se encuentran en las tumbas al lado de otros instrumentos que no son pentatónicos, que han producido las cinco notas,



y además, semitonos. Indudablemente, sirvieron a otra música prehispánica que no era pentatónica, y que no acertamos a identificar con alguna de las que sobreviven, si es que sobrevive.

Azares del subsistir, pues, desembocan en este hecho contradictorio: los descendientes de los Incas han conservado hasta hoy la música pentatónica, pero han abandonado casi totalmente los instrumentos pentatónicos. De modo que la música tradicional de cinco sonidos se ejecuta ahora en instrumentos de siete notas, como la Quena típica que hemos descrito.

MÚSICA. La Quena reproduce, principalmente, las melodías pentatónicas que atesoran los actuales descendientes de los Incas. En segundo lugar, se oyen en ella melodías híbridas, esto es, pentatónicas con semitonos o con otros elementos extraños al sistema. En tercer lugar, melodías criollas. En las ciudades o centros de alguna importancia, los criollos mismos, mejor dicho, los mestizos absorbidos por el ambiente cultural criollo, han introducido la Quena en las orquestas nativas. Esto es general en Bolivia y Perú. El criollo argentino no toca la Quena.

En Jujuy, como en el Altiplano y en las sierras peruanas, se oyen en la Quena, casi exclusivamente, los vivaces Huainitos, con su medio centenar de nombres distintos. Como instrumento rico en posibilidades, la Quena podría reproducir cualquier clase de música. Doy, a título de muestra, un Huaino que grabé en [Jujuy](#)¹⁷³.

Es común, en los centros criollos, el empleo simultáneo de dos Quenas afinadas a intervalo de tercera. Cuando el ejecutante toca solo, la afinación absoluta del instrumento no le importa; pero sí, cuando debe acordarlo con otro. En estos casos, para mayor

precisión, aplica a la arista de la escotadura una pequeña porción de cera cuyo borde afina y estira. Así prolonga prácticamente el largo del tubo y modifica la altura absoluta del sonido.

Las melodías que tocan en sus Quenas los descendientes de los Incas, salvo raras excepciones, pueden figurar entre las más alegres del mundo.

- 0 -

EL SIKU (Flauta de Pan)

La flauta de Pan, instrumento musical conocido en casi todo el mundo, tiene en América características singulares y goza de gran preferencia en el ambiente indígena desde antes del descubrimiento hasta nuestros días.

Es muy grande la variedad de formas y caracteres con que la flauta de Pan se encuentra en América, y son muchos los pueblos aborígenes de distinta jerarquía cultural que la conservan entre sus bienes más estimados. Nosotros nos vamos a detener en el *Siku* por ser una de las especies que han penetrado en territorio argentino y se difunden con probabilidades de arraigo [local](#)¹⁷⁴. Demás está decir que los aborígenes del territorio de Los [Andes](#)¹⁷⁵ conocen y cultivan ciertos tipos de estas flautas desde antigua fecha. No nos referiremos, sino de paso, a ese islote prehistórico.

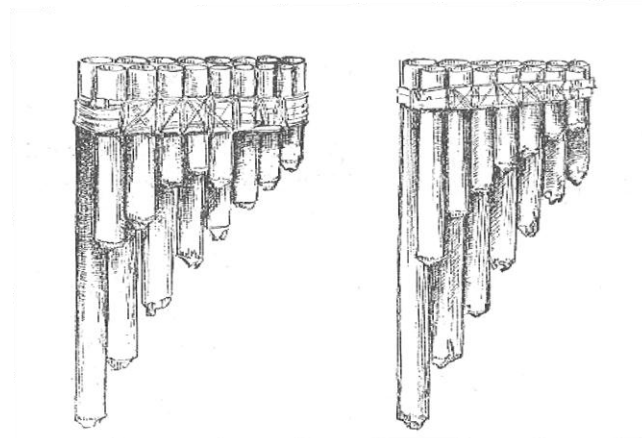
Siku es el nombre aimara de una especie de la flauta de Pan. En quichua se llama *antara*. La voz *sico* aparece ya en el vocabulario que el Padre Bertonio formó en 1612. Unas “[...] flautillas atadas como ala de órgano” –dice Bertonio– [1912: 315]. *Sikuris*, derivada de la voz anterior, significa tocador de *Siku*, pero un proceso de extensión ha hecho que la voz *Sikuris* se aplique al instrumento mismo.

La flauta de Pan tiene, además, muchos otros nombres: *ayarichic*, *pfucu*, *fusa*, *arca*, *ira*, *sanja*, *hampa*, *taica birpa*, *molto*, *chiru*, *tuto*, *huayra-pubura*, etc., de origen indio; y *zampoña*, que he oído alguna vez en boca del pueblo jujeño, de procedencia hispánica (Véase mi ensayo “La flauta de Pan...”, 1932).

CLASIFICACIÓN. La flauta de Pan pertenece a la familia de los instrumentos cuyo sonido se debe a la vibración del aire. Es, por lo tanto, un aerófono. Se clasifica entre las que suenan por efectos de un soplo contra el borde de la abertura superior del tubo en posición vertical, y la característica que la define es la reunión de varias flautas simples de distinto largo útil, en un solo cuerpo.

Hay muchas especies distintas. En primer término, la clásica siringa: una hilera de canutos; en segundo lugar, la de doble hilera. En este caso, los tubos pueden estar abiertos abajo; pueden estar cerrados; o bien, una hilera de tubos abiertos y otra de tubos cerrados. En fin, los tubos de la segunda fila pueden tener el mismo largo o la mitad de los de la primera.

El Siku típico está formado por doble hilera de tubos cerrados, la segunda de las cuales tiene la mitad del tamaño. Véase la ilustración.

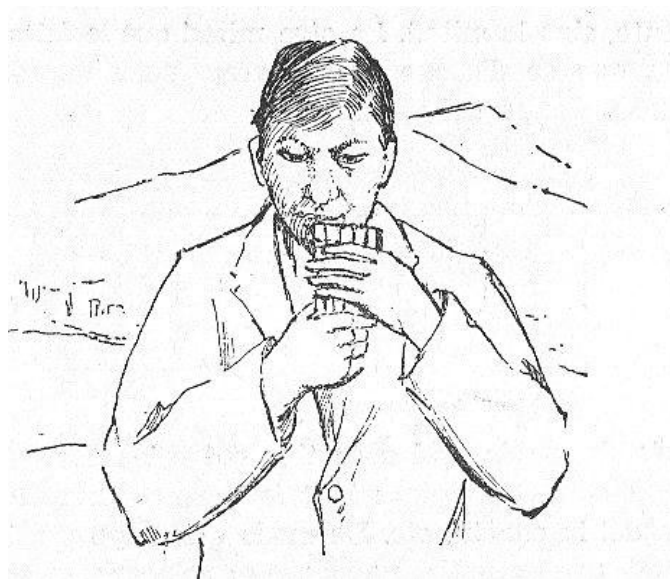


Juego de Sikus jujeño

DISPERSIÓN. Diversos tipos de flautas de Pan se usan hoy en la región andina y entre numerosas tribus del norte y centro de Brasil. La zona más compacta de su área tiene por límites, al sur, el paralelo 26 y al este el meridiano 58. La arqueología denuncia su antigua presencia en Serena (Chile), en la zona de los Diaguita, en el Chaco santiagueño (vestigios) y en el territorio de todas las altas culturas andinas. Lejos de ese territorio, al sur, se hallan hoy raramente en alguna tribu araucana de Neuquén, talladas en madera.

La especie que ahora nos ocupa se encuentra en Bolivia y, en territorio argentino, solo en la provincia de Jujuy, principalmente en los departamentos del norte, y en el norte montañoso de Salta.

CONSTRUCCIÓN. Las flautas de Pan se hacen de caña, arcilla, piedra, madera y metal. El Siku actual es de caña y se construye como veremos. En los detalles, nos atenemos al ejemplar A7 a) y A7 b) de las colecciones del Museo Argentino de Ciencias Naturales; ejemplar común, de manufactura [boliviana](#)¹⁷⁶.



Tocador de Siku

La altura del sonido que da un tubo está determinada por su largo; el diámetro no importa. El indio necesita ciertos sonidos para formar su escala; corta, entonces, varias cañas del largo requerido y las ata una al lado de otra. Ocho tubos, por ejemplo, para la primera serie. Después toma otras ocho cañas para una segunda serie y corta cada una a la mitad del tamaño de las anteriores. Todas las cañas están cerradas abajo por un nudo. Junta las ocho enteras con las ocho mitades y las sujeta con una tira de caña y sobreatadura de hilo en todas las direcciones. En diversos tamaños, este mismo tipo se hace con siete y seis tubos, como el juego que se ve en la lámina R [en Apéndice II -Fotos] Los extremos abiertos, arriba, quedan al mismo nivel. Ya se puede tocar.

EJECUCIÓN. El instrumento, en posición vertical, es tomado por el indio con una o con ambas manos y aplicado a la boca de modo que los filos de las aberturas queden a la altura del labio inferior. Sopla. Suena. Para cambiar de sonido hace deslizar el instrumento a derecha o izquierda y entonces el soplo emboca en otro tubo. El ejecutante suele colaborar en el cambio haciendo girar un poco la cabeza.

El aire impelido solo produce un sonido claro y lleno en el tubo que está contra el labio; el otro tubo, el de la segunda hilera, recoge el aire excedente y da un sonido muy débil, pero que refuerza al principal, pues siendo su tamaño la mitad del otro, da la octava alta por simple ley de acústica.

AFINACIÓN. La obtención de la escala en el Siku es algo que está fuera del orden común por su complejidad y originalidad. Insisto en asegurar que entre los aborígenes superiores, lo mismo que en el campo folklórico, las cosas no son simples, ni humildes, ni espontáneas, ni sencillas. Estas flautas de Pan lo prueban.

El lector tiene en su mano un Siku de los que hemos descrito, lo aplica a sus labios y quiere tocar una melodía; no puede, ni podrá nunca. Porque el instrumento de doble hilera en que está soplando, no es un instrumento, sino la mitad. La otra mitad que le falta está en poder de otra persona que se dispone a colaborar, pues el ejecutante solo no puede obtener melodías del Siku.



En efecto, la escala está repartida entre los dos cuerpos instrumentales independientes. Éste tiene la primera nota, aquél la segunda, éste la tercera, aquél la cuarta, etc. De modo que si yo y mi compañero queremos ejecutar una melodía, necesitamos colocarnos cerca uno del otro y tocar alternadamente las notas que nos corresponden. En privado –digamos así–, o en ensayos, el indio suele poner las dos mitades, una sobre otra y, soplando sobre ambas, obtiene él solo la escala completa o las melodías, con sonido muy débil; pero si se trata de producir el volumen normal del Siku, hacen falta dos ejecutantes.

Sirva de ejemplo esta [melodía](#)¹⁷⁷. La tocaron dos aborígenes en colaboración. Uno de ellos dio las notas que colocho en el pentagrama superior; el otro produjo las notas que pongo en el inferior. Es un lento y sentido *cacharpari* (despedida). Después hablaré de él. Las dos flautas compañeras reciben popularmente los nombres de 'primera' y 'segunda'. Véase la indicación en cada pentagrama.

En un trabajo anterior (Vega, 1934) nos hemos ocupado con detalle de la afinación de estas flautas. Si nos atenemos a un examen auditivo en que se desdeñen las desafinaciones debidas a negligente construcción, parece que los tubos se cortan a intervalo de quinta uno por medio. He aquí la altura 'práctica' de los tubos (arriba la fila principal de la 'primera', abajo la de la 'segunda') del Siku A7:

1ª) sol – sib – re – fa – lab – do – mib – sol.
2ª) – lab – do – mib – sol – sib – re – fa

En la 'segunda', todos son saltos de quinta tubo por medio. En la 'primera' aparecen traspuestos los tetracordios –digamos– de la 'segunda', y duplicada la inferior:

sol – sib – re – fa // lab – do – mib – (sol)

a consecuencia de lo cual el salto re – lab resulta disminuido.

Pero si acudimos, para la medida, a instrumentos de precisión, la afinación 'práctica' acusa notables fallas. Las piezas compañeras A7 a) y A7 b), medidas con un aparato Leybold, bomba neumática Gaede, dan las siguientes cifras:

1ª) 383 – 453 – 562 – 690 – 792 – 960 – 1140 – 1420
2ª) – 410 – 500 – 616 – 762 – 886 – 1092 – 1300 –

OCASIÓN. El Siku se toca sin limitación de tiempo. Los conjuntos intervienen en fiestas o ceremonias diversas, especialmente en las religiosas, o en actos de esparcimiento colectivo, como las bandas de los pueblos.

MÚSICA. Vista la compleja técnica de la ejecución por alternancia, se puede pensar que las melodías del Siku tienen que ser demasiado lentas, por muy trabajosas. Nada de eso. Por raro que parezca, los ejecutantes abordan todos los géneros y alcanzan, con gran soltura, las mayores velocidades de las especies más vivas.

La 'banda de *sikuris*' se articula sobre la base única del par de flautas complementarias. A ese par se añade otro igual, pero más grande, de doble tamaño, que suena una octava más grave (y tiene un tubo menos). Cuatro ejecutantes. A esos cuatro se les añaden otros cuatro ejecutantes con idénticos instrumentos; y otros cuatro, etc. Hay juegos de Sikus aún más grandes y que producen la otra octava grave. En fin las agregaciones no tienen número fijo. Tres 'cuartetos', doce ejecutantes, forman una banda común. Se le agregan Redoblantes y Bombos europeos, sonajeros de campanillas metálicas, Triángulos, etc.

El repertorio de estas 'orquestas' incluye música de distinto carácter. Alternan en sus audiciones melodías pentatónicas con melodías híbridas, y melodías del cancionero que hemos llamado Ternario colonial con otras de factura semejante a las europeas para banda común. Además, aparecen en su repertorio otras, en que a los tópicos de las precedentes se añaden diversas fórmulas melódicas típicas y casi exclusivas del Siku, en tal medida características, que resulta necesario considerarlas independientemente como un matiz particular del repertorio híbrido.

El *cacharpari* que hemos reproducido en un párrafo anterior, fue ejecutado en la iglesia de Tilcara (Jujuy) por una 'orquesta de *sikuris*' durante las fiestas de Semana Santa, en 1931¹⁷⁸, y anotado por mí Es una suave melodía, de sentimiento indígena, pentatónica en su casi totalidad. Una sola nota extraña, el do (sexto compás), se ha introducido y produce hibridación. Los tocadores se retiraban retrocediendo muy lentamente, con la vista fija en la imagen de la Virgen, mientras ejecutaban la despedida. Cosa de ver y oír.

M.M. ♩ = 100

En esta página damos un brioso Huaino que tomé en [Humahuaca](#)¹⁷⁹. Es una melodía ni india ni híbrida, cuyo carácter, de sentido aparentemente europeo, es común en las obras de estos conjuntos. Un trabajo paciente me permitió establecer las notas que corresponden a una y otra flauta: las que llevan el signo 'x' fueron ejecutadas por la 'segunda'; las otras por la 'primera'. Este detalle se documenta aquí por vez primera en la bibliografía de la materia. Por la indicación metronómica se ve que el movimiento es vivo. Seis hombres con flautas 'primeras', seis con 'segundas', soplaban sus respectivas notas con gran justeza. La rapidez exigía a los tocadores una atención exaltada, bien visible en sus caras morenas.

Otro Huaino, no menos pujante y cálido que el anterior (n° 20)¹⁸⁰, ilustra sobre aspectos de esta música. Algo más se acusa aquí el sentido de la melódica pentatónica, sobre todo en las fórmulas rítmicas, pero el carácter pentatónico está diluido en los recursos extraños.

M.M. ♩ = 100

Un tercer Huaino (n° 22)¹⁸¹ contribuye al conocimiento de este singular repertorio. Hay analogía de forma y contenido, por lo menos entre las piezas de carácter vivaz. También éste procede de Humahuaca, y lo ejecutaban, siempre alterando sus notas, los doce hombres de la banda. Siempre la marca 'x' indica los sonidos que producía la 'segunda' flauta del par.



Tocaban largo rato, repitiendo las partes que reproducimos, con gran agilidad; y para colmo, momentos antes de terminar, emprendía un aceleramiento progresivo que concluía en endemoniada ametralladora de resoplidos.

Fuera de estos verdaderos alardes de virtuosismo, el conjunto de Sikus resulta positivamente artístico. En las obras de movimiento pausado es donde su calidad resplandece mejor. Así, en este otro *Cacharpari* (n° 21)¹⁸², noble y sentido, de fraseo sumamente irregular, con sólo una nota extraña a su esencial concepción pentatónica.



La sonoridad del conjunto de Sikus es original y bella. Los tubos mayores pierden una parte del soplo que roza sus aristas, y el aire sobrante hace sonar vagamente la octava aguda de los medios tubos; pero resbala y escapa todavía, envolviendo toda la sonoridad en suave siseo.

Muchos hombres –doce o más–, soplando a un tiempo en dobles tubos, extraen un sonido ancho y denso, sabroso a viento, más rumor que sonido, pero no débil, sino poderoso, estremecido, como la voz del mar. Y va la emoción, alada, en medio.

- 0 -

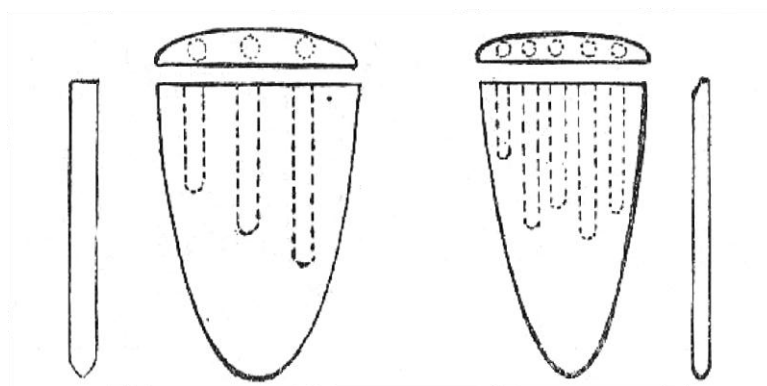
LA SIRINGA ARAUCANA

Al hablar de la Pifilka dijimos que las de dos agujeros de distinta profundidad se aproximan a la familia de las Flautas de Pan o pertenecen realmente a ella. Flautas de Pan son, sin duda, las de tres o más [agujeros](#)¹⁸³.

Es muy raro encontrarlas, y nunca las he visto en [uso](#)¹⁸⁴. Probablemente se trata de la idea que tan ampliamente adoptaron los andinos de más al norte, si es que no ingresó al continente con los otros bienes alógenos del patrimonio araucano. ¿Es fácil explicarse estas flautas por desarrollo de la Pifilka? Tal vez no.

Las dos de que tengo noticias se hallaron en la gobernación argentina del Neuquén, y a su presentación se limita esta nota complementaria.

Don Teodoro Aramendia, educador y experto en etnografía, me envió croquis de una –de madera, chata, ancha, lanceolada, con tres perforaciones de distinta profundidad– que halló en la tribu araucana del cacique Curruhuinca, en el Lago Lacar, Neuquén, allá por el año 1920.



Siringas araucanas

Empleaban esta flauta en el *nguillatín*, durante la cabalgata que se hace en torno al ‘altar’, y la acompañaba el sonido de las Pifilkas. Sus medidas aproximadas son, según nuestro informante: 12 ½ cms. de altura, 10 cms. de ancho máximo y 2 cms. de espesor.

Cuando nosotros visitamos a esos indígenas no hallamos ejemplares de tales siringas.

En la colección de don Daniel E. Gatica tomé croquis de una pieza como la anterior, también de madera, con cinco perforaciones de cuya profundidad dan cuenta los sonidos que emitían: do, do, sol, do, sol, el primero y el último casi un cuarto de tono más bajos. Medidas exactas: altura, 16 cms., ancho máximo, 10 cms., espesor, 1 ¾ cm. Profundidad de los agujeros (de izquierda a derecha, en milímetros): 48, 85, 52, 86 y 65. Perteneció a la tribu del cacique Namuncurá, San Ignacio, Neuquén, donde tampoco hallé otros ejemplares.

- 0 -

LOS “FLAGEOLETS”

El *flageolet* –flauta con aeroducto o canal de insuflación–, está representado en América por varios tipos de diverso aspecto y de los más distintos tamaños. Se admite que este género de aerófonos fue conocido en América del Norte antes del descubrimiento, pero faltan pruebas de su existencia entre los pueblos aborígenes de Sudamérica precolombina.

CLASIFICACIÓN. El *flageolet* es un aerófono tubular con canal. La corriente de aire, achatada al pasar por la rendija del aeroducto, choca contra el filo de una abertura practicada en la pared del tubo. Se trata, pues, de una flauta, en sentido general, de una flauta con canal para el achatamiento del soplo. Por esta circunstancia recibe el nombre técnico de *flageolet*, y pertenece a la gran familia que incluye desde el ‘pito del vigilante’ hasta ciertos caños de órgano.

El recurso del canal ha sido aplicado, mediante varios procedimientos, a cuerpos tubulares construidos con distintos materiales. La fisonomía particular de cada tipo ejerce cierta atracción sobre especiales denominaciones –por lo menos en algunas zonas– y aunque la constancia no es mucha, podríamos ensayar la descripción de las variedades principales bajo sus rótulos preferidos. La Anata, la Tarka o Pinkillo y la ‘Flauta de caña’ tucumana, son otros tantos *flageolets*, pero sus características piden consideración independiente.

Insisto, sin embargo, en que cada nombre popular no se aplica con exclusividad a un instrumento determinado. Cualquier nombre sirve para cualquier instrumento de análogo aspecto exterior, y no importan al pueblo los detalles que modifican la clasificación técnica. La voz *pinkillo*, por ejemplo, lejos de definir una especie, vale para designar cualquier aerófono del género de las flautas verticales. Con las voces *tarka* y *anata* –menos difundidas– ocurre cosa semejante. Es enojosa para el musicólogo y para el estudiante esta indecisión de los rótulos; pero, a pesar de todo, algunos nombres se aplican principalmente a ciertos instrumentos. He procurado ver –hasta donde alcanzan mis observaciones directas– qué nombre se prefiere con mayor constancia para determinada especie, y lo he adoptado en estos trabajos de divulgación. En organología se prescinde, generalmente, de los nombres [populares](#)¹⁸⁵.

La voz *anata* carece de antecedentes antiguos. En busca de acepciones suyas más sugestivas que las conocidas castellanas y aimara, tropecé en un anónimo *Catálogo de las voces usuales de Aimará con la correspondencia en Castellano y Quechua*, Uyuni, sin fecha, con la siguiente equivalencia: “*Anata* = Carnaval...” [pág. 4]. Me limito a recordar que el instrumento se usa especialmente durante las carnestolendas.

La voz *pinkillo* es muy vaga. Algunos músicos populares de ciertas regiones se la aplican a la Quena; más generalmente designa instrumentos de tubo común con canal de insuflación. En cierto modo equivaldría a la francesa *flageolet*. Con la amplia acepción de ‘flauta’, la voz *pingollo* aparece ya en 1560, anotada por Fr. Domingo S. Thomas. Su variante *pinullu* –“todo género de flauta”– se encuentra en el vocabulario de Diego González Holguín, impreso en 1608 [citado por Izikowitz, 1935:349] y en el de Francisco del Canto, de 1614. El P. Diego de Torres Rubio nos da *pincollo* y *pinullu*, en 1619 [1963¹⁸⁶:136 y 168], y el Padre Cobo dice que los indios llaman *pincollo* al pífano [citado por d’Harcourt, 1925:55]. Muy variada, corre en numerosos documentos posteriores y en la tradición oral, hasta nuestros días. He oído en Bolivia *pinkillo*, *pinguillo*, *pinkuillo* y *pinkullo*.

La voz *tarka* no parece muy antigua. Falta en los vocabularios del XVII y del XVIII. Tschudi la oye a mediados del siglo XIX [1918, tomo II:225¹⁸⁷]. Desde entonces aparece en diversas publicaciones y, actualmente, en el lenguaje vivo. He oído *charka*, en Jujuy. Se aplica a las flautas, en general, especialmente a las medianas. (Las gigantescas reciben en Bolivia el nombre de *tokoro* o *tukuru*).

Casi todos los pequeños instrumentos de soplo que hallamos en el noroeste argentino son bolivianos. Han penetrado apenas en nuestro país, y no se ve que hayan tenido arraigo tradicional en el ambiente aborigen y criollo de nuestras provincias. Algunos parece que han llegado hace pocas décadas. Hay, sin embargo, una excepción: la ‘flauta de caña’. En la provincia de Tucumán y en zonas próximas a ella, da el pueblo este nombre a un *flageolet* rústico que tiene ciertas características particulares y música propia para determinadas ocasiones. Como su nombre popular es tan vago, y como no se hace siempre de caña, he

resuelto llamarle (¿qué hacer?) Flauta [tucumana](#)¹⁸⁸. Es el único aerófono verdaderamente popular argentino, y lo hacen en el lugar los acriollados descendientes de los aborígenes locales y los criollos mismos.

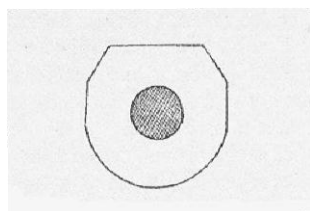
Nos detendremos, en fin, en el examen de los tres tipos –Anata, Pinkillo o Tarka y Flauta tucumana–; tres variantes del flageolet sudamericano.

- 0 -

LA ANATA

El tipo que describiremos a continuación se conoce en el noroeste argentino principalmente con el nombre que le reservamos. En esa misma región suele llamársele, además, *Taruma* o *Turuma* y *Tarka*. También se le aplican, en la zona del altiplano, las voces *Tarka* y *Pinkillo* con sus variantes.

DISPERSIÓN. Las flautas con tapón de cera o madera para el canal de soplo tienen, en la Argentina, escasa dispersión. La Anata, procedente de Bolivia, no ha sobrepasado el sur de Salta y Jujuy, ni se ha incorporado al ambiente criollo.



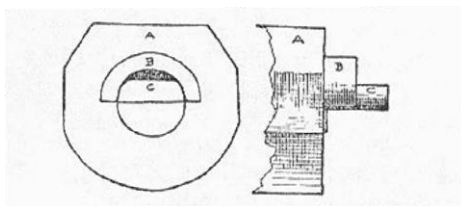
Abertura terminal de la Anata.

CONSTRUCCIÓN. A simple vista se distinguen dos variantes de Anata; una rústica y otra cuidadosamente trabajada. La diferencia entre ambas es, apenas, cuestión de pulimiento; nada esencial. Se hace de diversos tamaños. En el Museo tenemos varias: una, la más pequeña, de 22 cms. de largo, y otra, la más grande, de 55 cms. (Véanse ambas en la lámina XII).

El aspecto de la Anata es muy original. Se hace con un grueso cilindro de madera, blanda, macizo, y el primer paso es, naturalmente, la perforación longitudinal. La pared externa de los aerófonos es, por lo general, muy delgada, como una cáscara; en la Anata, al contrario, como el diámetro de la perforación es muy reducido –en relación con el del cilindro– las paredes resultan inusitadamente gruesas.

El tipo rústico es, exteriormente, cilíndrico; los ´de lujo` presentan en la parte superior varios planos longitudinales, pero, hacia la parte inferior, cierran cilíndricamente.

El grueso de las paredes ocasiona nuevos y originales detalles de forma. La construcción del pico es laboriosa, y la explicación difícil, aun con las ilustraciones. Observemos el dibujo:



Frente y perfil del canal de la Anata.

B es una saliente labrada en la masa A, de la cual emerge; no es una pieza suelta añadida. Su sentido se explica si recordamos que el ´pico` de esta clase de instrumentos debe contar con una fina pared de cilindro. Aquí, donde la pared es enormemente gruesa, B representa la pared delgada, y con tal carácter surge de la masa; y con tal función, pues está destinada a constituir el límite superior del canal de insuflación. C es una pieza añadida: un verdadero tapón. Cierra la abertura del tubo, pero deja, arriba, la rendija del canal, cuya pared inferior forma, hacia adentro. Ahora, una parte de dicho tapón avanza hacia afuera, cubierta por B hasta la mitad, después libre. Tal es el ´pico` de la Anata. Otros detalles pueden apreciarse en la lámina XII.

Más llamativo es el acondicionamiento de los agujeros. No sabemos si por alguna razón de orden acústico, la gruesa pared de madera se rebaja considerablemente en su parte [superior](#)¹⁸⁹; ahí se alinean las perforaciones para los dedos. Seis, todas arriba, la superior en la mitad del largo total, como vimos en la Quena.

Este instrumento, cuyos elementos discretos parecen europeos –hasta nuevas comprobaciones–, tiene original fisonomía, consecuencia de la excavación en la parte de los agujeros. La ocurrencia parece aborígen. Se conoce en California una flauta con un cuadro excavado alrededor de cada agujero (Izickowitz, 1935:310), y en el *pussac*, ´*flageolet*´ de los Sanapaná (Chaco paraguayo) se reproduce con total exactitud ese mismo detalle de la excavación en cuadro. Pero aquí es clara la influencia andina.

EJECUCIÓN. Los instrumentos con aeroducto no requieren destreza labial. Podríamos decir que, en ellos, el sonido está hecho. El canal de insuflación toma el soplo y le da la forma de cinta, como quiera que



hagamos la emisión y de cualquier modo que nos coloquemos el pico en la boca. Hasta podemos, si nos place, lanzar el soplo sin tocar el pico.

En cuanto a la modificación de las alturas por la acción de los dedos en las perforaciones, ya conocemos el procedimiento. Los seis agujeros son obturados por los seis dedos largos; suena la nota más grave con



Tocador de Anata.

todos los agujeros obturados y se obtienen los grados inmediatos más agudos librando, sucesivamente, los agujeros de abajo a arriba. Una vez alcanzado el séptimo sonido, se cierran de nuevo todas las perforaciones y, aumentando la presión del sople, se obtiene la serie aguda.

Ambos pulgares y el meñique de la izquierda contribuyen a soportar el instrumento presionando de abajo a arriba. Los dientes aprietan el pico. Los dedos de la izquierda se colocan sobre los agujeros del extremo anterior; los de la derecha, por lo tanto, sobre los de arriba.

OCASIÓN. Otra vez nos hallamos con un instrumento que no se debe tocar en cualquier tiempo. Si el 'reglamento' se cumple, la Anata se toca únicamente en verano, muy especialmente en Carnaval. Recordemos de nuevo que la voz *anata* significa carnaval.

MÚSICA. La Anata es un instrumento que ofrece fáciles posibilidades para la ejecución de complejas melodías en dilatada tesitura. Sin embargo, lo que se oye comúnmente en ella son breves diseños que no aspiran a formar períodos ni revelan organización del pensar musical. Una vez, a pesar de todo, pude escuchar en Senador Pérez, Jujuy, a un serrano que aplicaba a la Anata el juego digital de las melodías que él mismo tocaba en la Quena. Se trataba en este caso, que no creo frecuente, de una verdadera traslación de repertorio.



Otro ensayo de adaptación, muy defectuoso, grabé en Humahuaca a un *anatista* boliviano, a quien acompañaba un bombo. Obsérvese en su deturpada versión, n° [50](#)¹⁹⁰, restos de frases incaicas. Nuestro ejecutante había aprendido la melodía en Cotagaita, Bolivia.



Fuera de esto, siempre aquellos temas indigentes. Ignoro si hay mejores *anatistas* que los que yo he oído; probablemente no. La melódica de la Anata es rudimentaria, muy inferior al instrumento, a sus posibilidades, a su amable sonido; es decir, que el instrumento está generalmente en poder de grupos musicalmente retardados. Otra vez tenemos, en la Anata, debilitada resonancia de ese arcaico estrato de música premensural que se funda empíricamente en la escala natural de tres notas (fa-la-do), como puede verse en esta selección de motivos, n^{os} 14-15, que tomé a un ciego boliviano en [Humahuaca](#)¹⁹¹.

Es la misma melódica, muy maltratada, en este caso, y con notas extrañas, que vimos igualmente borrosa en los ejemplos de la Flautilla, y que veremos, límpida con sus tres grados, en el repertorio del Erke y del Erkencho; la misma que reaparece en numerosas expresiones vocales del noroeste argentino.

Debo mencionar, por extraño, el caso de la ejecución de melodías con dos *Anatas* en quintas paralelas, que puede observarse actualmente en Bolivia. Al parecer, este procedimiento no tiene relación con sus antecedentes europeos antiguos.

- 0 -

EL PINKILLO O [TARKA](#)¹⁹²

En general, los pequeños Pinkillos del noroeste argentino son hoy artículo de comercio y vienen de La Paz (capital de Bolivia) a los almacenes jujeños. Hay en la vecina república constructores especializados que los producen 'en serie'.

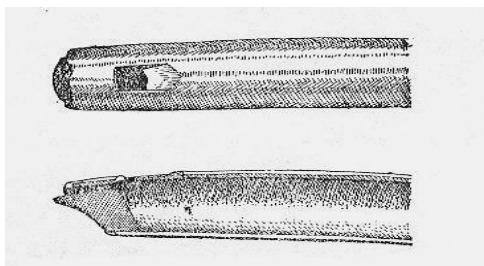
DISPERSIÓN. Queda dicho que su área argentina no rebasa mayormente el territorio de Jujuy hacia la ex Gobernación de Los [Andes](#)¹⁹³ y hacia Salta; y es instrumento del ambiente indígena inmigrante, raramente aceptado en el ambiente de los aborígenes locales.

CONSTRUCCIÓN. En su construcción se emplea un tubo de caña, cortado entre dos nudos, y el largo oscila sobre los 30 cms. Más bien grueso, el tubo tiene de 2 a 3 cms. de diámetro.

En el recorte de los agujeros se sigue el procedimiento que describimos al examinar la Quena. Para los agujeros se aplica también el criterio de distancia: la mitad anterior del tubo se divide en siete partes iguales y se hacen seis perforaciones circulares y una pequeña, cuadrada, desviada hacia la derecha del ejecutante. Esta abertura está, en los instrumentos pequeños, al alcance del dedo meñique, y obturada, modifica la altura del sonido; pero no es un agujero de obturar y no sé para qué lo hacen. En los ejemplares grandes queda a gran distancia de los dedos. Todos los agujeros están en la pared superior del tubo, y la escala que produce el instrumento –de este tipo de fabricación ciudadana 'en serie'– no se aproxima mucho a las europeas.

El canal de insuflación obedece a los mismos principios que el de la Anata, pero su factura es mucho más sencilla. La parte inferior del extremo se corta en bisel, perfil curvo, y

un taco de madera cierra el tubo dejando la rendija que da forma de cinta al soplo. El dibujo ilustra pormenores:



Canal del Pinkillo. Exterior y corte.

Idea cabal del instrumento en la lámina P [en Apéndice II -Fotos], abajo, donde pueden verse dos piezas semejantes, una de frente y otra de perfil.

En la región de Sucre (Bolivia) encontré, en manos de indios puros, Pinkillos de gran tamaño. Coinciden en todos los detalles de construcción con los que acabamos de describir, pero es doble el largo del tubo —unos 65 cms.— y el diámetro alcanza comúnmente a 3 cms. Los indígenas les llamaban *pinkillos*. Otros ejemplares, considerablemente más grandes, reciben en la misma zona el nombre de *tokoro* o *tukururu*. El tubo mide cerca de 120 cms de largo por 4 de diámetro, seis agujeros en dos grupos de tres, canal de insuflación y un canal complementario de cera que desempeña exactamente la misma función que la curva del pico de los saxofones tenores y de los clarinetes [bajos](#)¹⁹⁴. Omito más minuciosa descripción; estas grandes flautas no se encuentran en la Argentina. Hay también en Bolivia un tipo de Pinkillo o Tarka de aspecto muy particular, que algunas veces se encuentra en la puna jujeña. Seis agujeros y canal de insuflación, como los otros; largo variable entre 50 y 75 cms. Lo característico de este tipo es el tubo. El constructor elige una rama de adecuado árbol, la divide longitudinalmente en dos mitades y excava la pulpa hasta dejar convenientemente afinadas las paredes de las dos canaletas. Después une de nuevo ambas partes y se entretiene en ajustarlas rodeando el tubo, de a trechos, con muy prietos nervios o tendones; y ha de esmerarse en esta operación para evitar el escape del aire. Técnica india, se observa también en la Trutruka araucana y en otros aerófonos. La rama, generalmente curva, y las ligaduras exteriores, dan al instrumento singular aspecto. No es, sin embargo, un aerófono de distinta especie; pertenece, como los descriptos, al género de las flautas con canal y tiene el mismo número de agujeros. Véanse en la lámina U [en Apéndice II -Fotos].



Ejecutante de Pinkillo.

EJECUCIÓN. El Pinkillo se hace sonar como la Anata, por soplo en el canal, y su juego digital es el mismo. Es instrumento de recursos suficientes, como la Quena; sin embargo, el repertorio de melodías que en él producen comúnmente los ejecutantes no es rico ni variado.

OCASIÓN. Sin excesivo rigor, el Pinkillo es instrumento de verano.

MÚSICA. Doy aquí, a título de muestra, una melodía que, con acompañamiento de Caja, me ofreció un joven susqueño residente en San Antonio de los [Cobres](#)¹⁹⁵.



La sonoridad del Pinkillo, agradable y llena, se asemeja a la de la Quena.

- 0 -

LA FLAUTA TUCUMANA

Dijimos antes que era éste el único aerófono criollo tradicional de la Argentina, y que los músicos mismos lo construyen en la región para su propio regalo. Vamos a dedicarle atención particular.

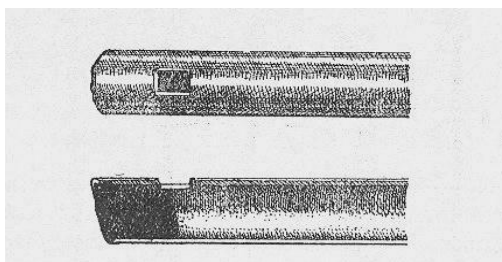
DISPERSIÓN. Se halla con frecuencia en la provincia de Tucumán y en zonas inmediatas. Creo, sin embargo, que ha tenido antiguamente más amplia dispersión. Hay recuerdos de ella en Catamarca, y Joaquín V. González habla en *Mis Montañas* de una “[...] orquesta de guitarra y flauta [...]”, [1980:99] riojanas y anteriores a 1890. En otro lugar dice que “[...] los muchachos tienen preparadas sus flautas de caña [...]” [Íbid., pág. 97¹⁹⁶]. Seguramente existieron en La Rioja, y acaso existan hoy por ahí perdidas; pero no son las Quenas de que habló el mismo autor en párrafo que recordamos antes. Yo hallé en Famatina, departamento de dicha provincia, dos flautas con orificio de sonido, inconclusas, que un chicuelo había procurado construir. La madre, que lo guiaba, apenas recordaba el aspecto exterior del instrumento, y es claro que las flautas no sonaron ni por casualidad. Están en nuestro Museo documentando el curioso [ensayo](#)¹⁹⁷.

Otro caso que se me dio en Cruz del Eje, [Córdoba](#)¹⁹⁸, denuncia también la etapa en que se pierde la flauta tradicional en La Rioja. Un hombre de 62 años, nacido en el departamento de Belgrano, La Rioja, y residente en la antedicha localidad cordobesa, hizo a mi vista una flauta; pero no consiguió que su instrumento sonara. Las paredes de la caña eran demasiado gruesas, y el constructor no acertó a dar apropiado filo al borde que recibe el soplo.

Fuera de nuestro país, este tipo de flauta con tapón de cera reaparece en la zona andina, en el Paraguay y en el Brasil.

CONSTRUCCIÓN. Sin mengua de las normas generales, la construcción de la Flauta tucumana varía en detalles. Por razones de precisión, voy a explicar cómo hizo su flauta un cañero tucumano residente en el departamento de Monteros.

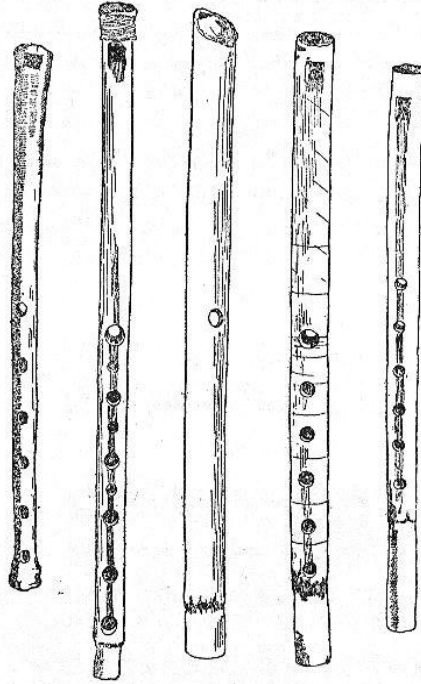
Tomó el constructor, mozo criollo de 35 años, una caña común de unos 2 cms. de diámetro, y con su gran cuchillo de cañero cortó un trozo de 33 cms. Resuelto, rápido, no prestó, al parecer, mayor atención a la medida. Sacó al trozo los restos de las hojas y en seguida levantó una fina tirilla de corteza de punta a punta del tubo para guía del alineamiento de los agujeros, como sabemos. Con la punta del cuchillo marcó el lugar de las futuras perforaciones. Hizo la primera marca, hacia el extremo anterior, sin detenerse en medir; resultó a 3 cms. de la punta. Luego hizo cinco puntos más midiendo



Canal de la Flauta tucumana. Exterior y corte.

el espacio con la tercer falange del dedo índice. Puso entre brasas un alambre grueso y un estoque fino. Calientes ambos, hizo seis agujeros con el alambre en los puntos que había marcado antes con el cuchillo; a la altura del sexto agujero, atravesó también la pared inferior –séptimo agujero–. Empleando el estoque, perforó los tabiques de dos nudos que tenía el tubo, y con el alambre ensanchó la abertura de los tabiques. Después cortó una tira de caña en forma de pequeño estilete; hizo el agujero cuadrado del sonido; calentó un taco de cera de *puiскеyo* (abeja silvestre), obturó con él la abertura terminal y abrió el canal de insuflación pasando el estilete de caña por entre la cera y la pared superior del tubo.

En ningún momento demostró el mozo la menor preocupación por medir o cortar con exactitud¹⁹⁹. La lámina XIII abajo, muestra el instrumento y el estilete. El riojano que hallé en Cruz del Eje hizo también, como he dicho, otra flauta de este tipo a mi vista y a pedido mío. En la construcción siguió punto por punto y casi en el mismo orden las etapas del cañero tucumano que acabamos de explicar, con pocas diferencias de detalle. Cortó el trozo de caña a 33,75 cms. –casi de idéntica medida que el otro–, pero con el extremo de insuflación en bisel; levantó la tirilla de corteza de punta a punta y, cosa suya, insistió hasta rebajar la gruesa pared de la caña verde en esa cara y en la inferior; hizo el agujero cuadrangular del sonido; midió las distancias de los agujeros



Flautas tucumanas
(según Isabel Aretz-Thiele [1946: 91])

de obturar, colocando los dedos como para tocar y, al marcarlos, igualó a ojo las distancias; sobre la línea del agujero central indicó la perforación de abajo; anticipó aquí, con respecto al tucumano, la perforación del tabique; hizo los agujeros con un cortaplumas y después los redondeó con un punzón al rojo; puso el taco de cera negra, afino el estilete de caña y abrió el canal. Ya dijimos que la flauta no sonó, y el constructor no sabía por qué. Era una caña verde de muy anchas paredes; tomé el instrumento y rebajé, ante su asombro y sus protestas, la pared en que choca el soplo. Entonces sonó la flauta.

Como se ve, el riojano conocía los detalles de la construcción tradicional en forma incompleta. Asistimos al momento en que una vieja práctica se pierde.

Las flautas tucumanas se recortan, poco más o menos, al tamaño de las anteriores, y su aspecto y caracteres denotan los mismos procedimientos de construcción que acabamos de ver. Curiosamente, no parece existir norma alguna en cuanto a las distancias que separan los agujeros de obturar, y esto no se explica fácilmente, porque de tales distancias depende la altura de los sonidos. Es decir, que todas producen escalas distintas. Tengo a la vista una [pieza](#)²⁰⁰ en que, sobre un tubo cuyo largo alcanza a 31,5 cms., los agujeros, muy separados, toman cerca de 20 cms., casi dos tercios del tubo. Su escala se aproxima mucho más a la pentatónica que a la diatónica europea. En general, es raro el ejemplar que produce los intervalos de la común escala mayor, y, sin embargo, las diferencias, notables si se ejecuta la escala, son apenas perceptibles cuando se oyen las melodías. Esto permite un registro gráfico muy aproximado sin apartarnos de nuestro sistema tonal.

La Flauta tucumana se hace, además, utilizando como tubo huesos largos de cóndor, especialmente los del ala. En estos casos, el material modifica el aspecto del instrumento.

El corte del extremo en que se sopla es, generalmente, recto, pero hay ejemplares que presentan ese corte en bisel.



Tocador de flauta tucumana.

EJECUCIÓN. Se aplica a los labios el orificio receptor del aeroducto, y el soplo adquiere en el canal la necesaria forma de cinta. Los tres dedos mayores de cada mano – arriba los de la izquierda– obturan los agujeros más o menos en la forma que hemos explicado al tratar los precedentes instrumentos.

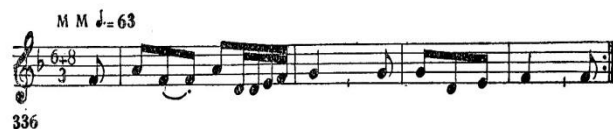
OCASIÓN. Esta flauta y su música tienen circunscripta función específica. La ocasión se presenta únicamente cuando los campesinos, en larga procesión, marchan acompañando la imagen del santo propicio. Un Tambor cañonea el ritmo junto al flautista y, a manera de discreto refuerzo, algunos devotos descargan sus escopetas. Leo en la novela *Juanita la Larga*, de Valera, que en una procesión andaluza “varios mozos tenían escopetas y trabucos, y disparaban tiros” [1899: 90²⁰¹].

No obstante el especial cometido que se les reserva, estas flautas solían aparecer, hasta hace algunas décadas, en las orquestas criollas, y participaban en la ejecución de los bailes folklóricos. Todavía se pueden oír danzas en ellas, muy raramente.

MÚSICA: Tal extralimitación aparte, el repertorio típico de la Flauta tucumana se compone de marchas para las procesiones.



El cañero que construyó su instrumento a mi vista, tocó después él todo lo que sabía: tres airecitos de los que amenizan el acompañamiento al [santo](#)²⁰².



Y al son de estas rudimentarias melodías que apuntala el Tambor ruidoso y ameniza el estruendo de los escopetazos, va la fila de humildes procesantes por los callejones tucumanos, sorteando los hondos surcos que excavan las viejas carretas de bueyes, el santo adelante, la unción entre el polvo del camino.



Temas infinitamente repetidos, lejana deturpación de melodías europeas. El instrumento primitivo ha quedado en manos de un grupo folklórico que conserva esos restos de música mensural en fragmentos de escalas no aborígenes. Pero también tocan estos criollos de la campaña tucumana alguna música pentatónica. Dijimos que ciertas flautas producen la escala de cinco notas; y aquí conviene señalar que en la zona de Tucumán sobreviven restos de antigua pentatonía anterior e independiente de la que en los últimos tiempos baja de Bolivia hasta Salta. Sólo esa pentatonía antigua se oye en la Flauta tucumana; es decir, que no se ejecutan en ellas las melodías de cinco notas características del estrato incaico. Isabel Aretz, que ha trabajado intensivamente en la provincia de Tucumán, ha recogido varias extrañas melodías pentatónicas producidas con estas flautas y las publica en su obra *Música tradicional argentina / Tucumán*. [1946: 615-27].

- 0 -

EL ERKENCHO

Un cuerno y una cañita con lengüeta; eso es el Erkencho, uno de los más expresivos entre los instrumentos rudimentarios.

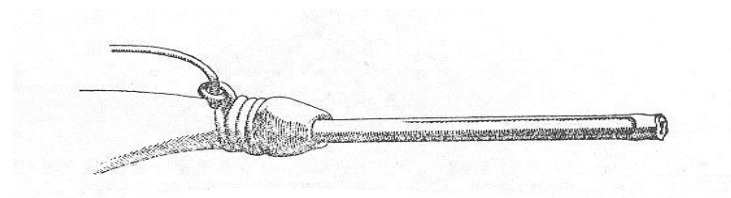
Erke es uno de los nombres de la gigantesca corneta andina. En la voz *erkencho*, 'encho' es desinencia quichua de diminutivo; decir *erkencho* es como decir *erkecito*. Y como los serranos jujeños, por abreviar, suelen llamar erke al erkencho, resulta que la gran corneta y el pequeño cuerno reciben el mismo nombre. No hay que [confundir](#)²⁰³.

CLASIFICACIÓN. El Erkencho pertenece a la clase de los aerófonos, como sabemos. Pero no es un tipo de corneta, como el Erke, en que los labios vibran al expeler el viento; ni una flauta, como la Quena, en que los labios lanzan una cinta de aire contra una arista, no. En el Erkencho hallamos el recurso de la lengüeta, pero no de dos lengüetas, como en los oboes, sino de una sola, como en los clarinetes. El Erkencho es un clarinete rústico, sin [agujeros](#)²⁰⁴. Para Schaeffner sería un instrumento a base de aire vibrante, de los "llamados de viento", de tubo, con lengüeta batiente simple [1936: 377]. Veamos concretamente, ante todo, qué es la lengüeta y como funciona.

Debe saberse, primero, que la lengüeta ha sido objeto de minuciosas investigaciones físicas, y que la definición de sus características abarca algo más que las lengüetas mismas. Por ejemplo, una cuerda, en especiales circunstancias, obra como una lengüeta, y es una lengüeta, en sentido amplio. Sustancialmente, es lengüeta el cuerpo cuya vibración, sostenida por el viento, produce a su vez periodicidad en la corriente de [aire](#).²⁰⁵

Abandonando complicaciones técnicas, y circunscribiéndonos a lo que nos interesa, la lengüeta es eso que todo sabemos: una pequeña lámina dura, alargada, lo suficientemente fina como para que vibre si la apretamos por una punta y soplamos contra el [filo](#).²⁰⁶

La lengüeta está fija, por un extremo, a un soporte, que es también una lámina recta o [acanalada](#)²⁰⁷, más grande, con una abertura del mismo tamaño de la lengüeta debajo de ella; de modo que la lengüeta queda como una tapa de la abertura. Si la abertura es un poquito más grande, y la lengüeta, al vibrar, se introduce un poco en ella, tenemos la lengüeta libre (principio de los armonios); si la abertura es más chica y la lengüeta golpea como una tapadera, tenemos la lengüeta batiente (principio de los órganos y de los clarinetes). A este grupo pertenece la lengüeta del Erkencho; ya veremos sus características.



Lengüeta del Erkencho.

DISPERSIÓN: Este sencillo tipo de clarinete (llamado 'idioglotal' por los [especialistas](#)²⁰⁸), se encuentra entre los bienes de varias tribus sudamericanas ubicadas poco al norte y poco al sur del paralelo 20° (Bolivia, sur de Brasil amazónico, norte Argentino, Paraguay). Es semejante en todas partes. El tubo suele hacerse, además, con cilindros de calabaza, con gruesos cilindros de bambú y hasta con la cola de los armadillos.

Hay otros clarinetes de más complicado mecanismo (heteroglotaes), en las riberas y al norte del Amazonas central; se hallan también en alguna tribu norteamericana, pero jamás fueron encontrados en los estratos arqueológicos, y por eso los especialistas se inclinan a creer que los clarinetes sudamericanos son posteriores al descubrimiento [Izıkowitz, 1935: 262]. Por eso, y porque no los menciona la antigua bibliografía. No sé. Cuerno y caña, por ejemplo, no son materiales prehispánicos, pero tengo mis razones para creer que la cuestión autoctonía de los clarinetes debe dejarse en suspenso, por ahora.

CONSTRUCCIÓN. Los elementos de la familia del clarinete son dos: la lengüeta con su soporte y el tubo o pabellón que amplifica el sonido.

El Erkencho argentino se hace como veremos en seguida. Para las medidas y detalles menores, nos atenemos al ejemplar que adquirimos en Jujuy para el Museo Argentino de Ciencias Naturales y lleva el n° A [13](#)²⁰⁹.

Los serranos jujeños toman un trozo liso de cañita de unos 10 cms. de largo por 0,75 de diámetro, con un extremo cerrado por el tabique del nudo, y levantan una astilla tan larga como la mitad de la cañita o poco más (5,5 cms.). el dibujo que reproducimos ilustra el detalle. Esta pieza es la lengüeta en su soporte. Los serranos de Jujuy la llaman "pajuela".

El pabellón se hace con un cuerno de vacuno o de cabrío, emparejando el borde de la boca y recortando la punta de modo que quede un



Tocador de Erkencho.

pequeño orificio. Cerca de la punta se lima el cuerno hasta formar una garganta; en ella se ciñe un cordón que, anudado por la otra punta en un agujero abierto en la boca, sirve para suspensión del instrumento. Ahora no hay más que afinar el extremo [abierto] de la cañita y el interior del orificio del cuerno para un enchufe perfecto, y el Erkencho está terminado. Obsérvese en el dibujo reproducido, detalles del enchufe y la atadura del cordón; y en la lámina [XIII](#)²¹⁰ otro ejemplar del instrumento completo.

EJECUCIÓN. El ejecutante toma el cuerno por el centro con la mano izquierda e introduce la lengüeta en la boca. Sopla, simplemente, y el Erkencho suena.

El lector verá en el dibujo un serrano jujeño que toca el Erkencho; y notará que el instrumentista tañe al mismo tiempo, con la mano derecha, la Caja. Hay en América varios instrumentos de viento que permiten al ejecutante producir la correspondiente percusión acompañante. Esto vimos con detalle al hablar de la Caja.

Ningún agujero tiene para modificar la altura del sonido. Se obtienen en el Erkencho diferentes altitudes por presión del soplo y por reducción de la extensión vibrante. Esto último se entiende así: el ejecutante coloca la mitad de la pajuela dentro de la boca; con los labios aprieta el nacimiento de la lengüeta, es decir, que la lengüeta está vibrando en toda su extensión; si saca la pajuela un poco de la boca, los labios aprietan la lengüeta, no en el nacimiento, sino hacia la mitad, y así queda reducida la extensión que vibra y elevado el [sonido](#)²¹¹.

OCASIÓN: El Erkencho es instrumento de verano, en Jujuy. Los serranos empiezan a tocarlo el día de Todos los Santos y lo abandonan el Miércoles de Ceniza (Carnaval).

MÚSICA. No tiene el Erkencho escala propiamente dicha. Se desliza de una nota a otra, como el violín, *glissando*, resbalando. Sin embargo el ejecutante produce notas a intervalos más o menos coincidentes con los nuestros. Por momento aparece, neta, la escala natural fa-la-do, que siempre respalda, al parecer, su repertorio. La gama posible del instrumento rebasa la octava, pero en la práctica –hasta donde yo he oído– no pasa de la quinta.

Es muy difícil dar con palabras idea clara del timbre; muy fácil, con una comparación, si el lector recuerda el pito de esos globos de goma que inflan los [niños](#)²¹². Algo así, pero

más grave, humano, dramático, vibrante, angustioso. Muy original. El vibrato es sumamente expresivo.

MM J=69

Caja.

26

etc.

El repertorio del Erkencho es poco variado en sus líneas generales; comúnmente, una nota inicial aguda, vigorosa, se alarga vibrando, y desciende vacilante y entrecortada hasta tenderse a un intervalo de quinta, más o menos, como murmurando. Las melodías fluyen sin norma ni forma.

Improvisan siempre los ejecutantes, a veces con apariencias de embriaguez creadora.

MM J=72

Caja.

27

etc.

Como se comprenderá, la notación directa es imposible. Sobre la versión fonográfica, mediante un trabajo de larga paciencia, podría ofrecerse un registro aproximado de las altitudes y las duraciones, pero en todo caso, la escritura es importante para dar una idea de su extraña realidad sonora. Con tales advertencias, publico aquí versión escrita de algunas melodías. Grabé la n° [26](#)²¹³ a un serrano de Humahuaca, Jujuy, en 1931. En ella han sido respetadas, con todo rigor, las tres notas de la escala primitiva. En la melodía n° [27](#)²¹⁴, que tomé al mismo ejecutante, se reconoce también ese fondo tonal, pero algunas notas extrañas alteran su perfil.



La tercera, nº 95²¹⁵, me fue ejecutada por un *erkeero*²¹⁶ de Yavi, sobre la frontera con Bolivia. Nada precisa la afinación, no se advierte mayor sometimiento a determinada serie de intervalos fijos.

Lea el estudioso esas notas congeladas en la trama de la pauta; convierta en sonidos los signos inertes; deles prolongación de queja, calor de profundo sentir, vibraciones de emoción, potencia en los sonidos más altos, languidez en los más graves, ligando siempre, e imagine el martilleo persistente y sombrío de la Caja. Es probable que consiga vitalizar un matiz distinto y nuevo de la expresión humana, un matiz desoído, desconocido, incomprendido, porque nuestra rígida educación europea nos ha tornado insensibles a las otras maneras de cantar el vivir.

- 0 -

EL ERKE (“Corneta”)

La concepción de instrumentos gigantescos es una sorprendente curiosidad de los tiempos antiguos. Ejemplares imponentes de esa extraña familia organográfica han sobrevivido largos siglos, y hoy se encuentran, con sus fieles cultores, en Europa, en el norte del África, en Asia y en Sudamérica. En la Argentina tenemos dos tipos, los dos de la misma familia: uno es el Erke o “Corneta”, que llegó de Bolivia al norte de nuestro país; el otro es la Trutruka de los araucanos, que pasó de Chile al Neuquén.

Erke (se prefiere la ‘k’ por su más general valor fonético) es el nombre indio del instrumento que nos ocupa. No obstante, en Jujuy, donde su empleo es más intenso, y en parte de Salta, los serranos lo han sustituido casi totalmente por la voz castellana “*Corneta*”²¹⁷, sin mayores preocupaciones de exactitud. Por la zona de Hornillos (Salta), le llaman “*Cañas*”²¹⁸. Erkencho, como hemos visto, se aplica al pequeño instrumento de cuernos y por apócope suelen llamar Erke al Erkencho; así resulta que ambos, el grande y el chico, reciben el mismo nombre, según se ha dicho en el capítulo anterior.

Se duda de que el Erke sea precolombino. Con seguridad, los materiales con que se hace actualmente no lo son, pero es difícil atribuir la idea de tal instrumento al aporte hispánico.

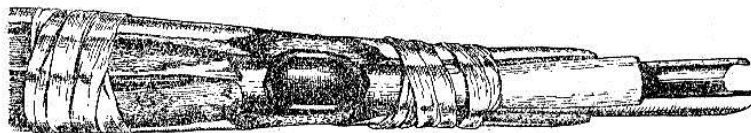
CLASIFICACIÓN. El Erke pertenece a la gran familia de los aerófonos, instrumentos en que el aire en vibración es el principal productor del sonido. Dentro del género de los de soplo, se incluye en la especie de los que confían a los labios del ejecutante la vibración que se comunica al *aire*²¹⁹: trompas, caracoles, cuernos y trompetas. Se

diferencia de los clarinetes y oboes en que carece de [lengüetas](#)²²⁰, y de las flautas, en que no hay soplo contra un filo.

Técnicamente, el Erke es una trompeta sin mecanismo para modificar la altura del sonido, es decir, natural, de tubo; y travesera, porque la embocadura está a un lado y no en la punta. Su nombre específico es tuba travesera, recta [Horbostel y Sachs, 1914: 589].

DISPERSIÓN. Se halla en la provincia de Jujuy y en parte del territorio salteño. Antiguamente, tal vez en Tucumán y al oeste de Santiago del [Estero](#)²²¹. Fuera de nuestro país, en Bolivia y en el Perú.

CONSTRUCCIÓN. La hechura del Erke varía en detalles. Para una descripción precisa y fluida. Se trata de una pieza prefiero atenerme a las características del hermoso ejemplar jujeño que adquirí en 1931 para el Museo Argentino de Ciencias [Naturales](#)²²² típica, de forma, tamaño,



Abertura de soplo del Erke.

material y detalles comunes en todo el norte argentino; pero tendré presentes las variantes que he observado en otros instrumentos de la misma especie.

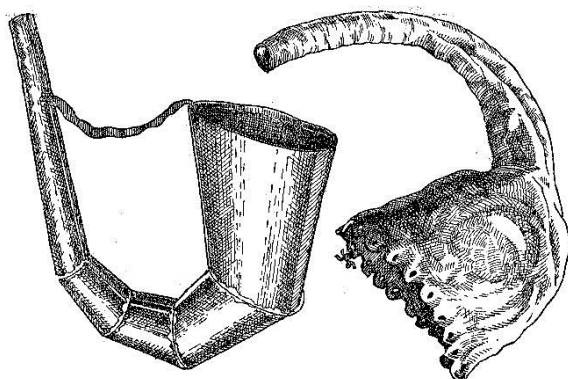
El Erke se hace actualmente con dos o más trozos de caña de Castilla unidos uno al extremo del otro de modo que formen un solo tubo. Según el número y tamaño de los trozos empleados, la longitud total varía entre tres y siete metros.

Hacia una de las puntas tiene una embocadura lateral cuya forma y particularidades pueden verse en el dibujo que reproducimos; en el extremo contrario ajusta un pabellón. Eso es todo.

El pabellón se hace, generalmente, con la parte ancha o nacimiento de la cola de un vacuno, puesta a secar con tierra adentro para que endurezca en forma de campana. En los últimos tiempos la cola ha sido un tanto abandonada debido a que, durante la ejecución, la saliva ablanda la parte del enchufe, el pabellón pierde rigidez y, al doblarse, cierra el conducto en el repliegue. En su lugar los serranos han ideado el pabellón de hojalata que suele verse en Jujuy desde hace unos cuarenta años, según informes lugareños. La ilustración detalla ambas especies de pabellones.

Consta que en el Alto Perú el pabellón se hace también con la cola de [vacuno](#)²²³ y, además, con un asta de carnero o con una campana de calabaza [d' Harcourt, 1925: 28].

El largo tubo de caña carece de perforaciones. En estado natural, el conducto interno se cierra de trecho en trecho, como es sabido, por los tabiques de los nudos. Las fuertes ligaduras de nervios (tendones) que se ven sobre los nudos mismos, parecen indicar que la eliminación de los tabiques se hace mediante pequeñas perforaciones desde afuera; finas hojas de la misma caña, empapadas en una substancia resinosa, habrían reparado las perforaciones, bajo las ligaduras. (Para saberlo con certeza tendríamos que destruir el instrumento). Toda la extensión de la caña sufre este tratamiento. En el Alto Perú se emplea la técnica india de partir longitudinalmente la caña para quitar los tabiques, ajustando después las dos mitades [í.d.].



Pabellones del Erke

Un tubo de tales dimensiones, con el pabellón en el extremo, resulta endeble, y está expuesta a fractura la unión de los trozos. Acaso eso explique los importantes refuerzos que presenta. En efecto, largas y gruesas tiras de caña se ajustan al tubo principal (excepto en el tercio superior) a manera de estuche. Obsérvese en el dibujo de la embocadura esas lajas de refuerzo, y nótese los límites del tubo interior, visible en torno al orificio de soplo. Gruesas cintas de tripa o nervios aprietan, en fin, las tiras superpuestas; de modo que el instrumento parece destrozado y remendado.

En el Alto Perú se construyen con un codo para doblar en dos (Cf. R. y M. d'Harcourt [íd. 5: 26-27 y pl. XII]) rectos, requieren un ayudante para el sostén, como la Trutruca araucana, su congénere del sur, y como otros análogos del viejo [mundo](#)²²⁴.

EJECUCIÓN. Si el lector ha conseguido representarse las proporciones de este gigantesco instrumento, bien puede preguntar cómo hacen los músicos para tocarlo.

Cuestión de maña. La mano derecha abraza el tubo tan lejos como puede (y puede pocos centímetros). Crea en ese lugar un punto de apoyo;

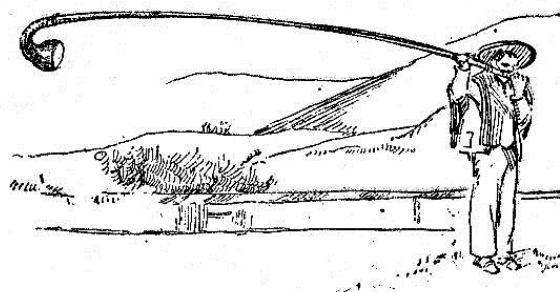


Sujeción del Erke

su esfuerzo es de abajo a arriba. La mano izquierda aprieta el pequeño cabo o extremo, fuera de la embocadura; su presión, de arriba abajo, forma palanca con el apoyo de la derecha, y cuatro o cinco metros de instrumento se levantan al aire.

El dibujo reproducido, hecho a base de una fotografía tomada por mí, detalla la posición del ejecutante con el tubo casi horizontal. Con frecuencia los tocadores de *Erke* ponen el instrumento apuntando al cielo, casi vertical, pues tanto más pesado resulta cuanto más bajo está el pabellón. A menudo, varios *erkeros* cruzan en lo alto sus enormes tubos; y así marchan, mugiendo su devoción, en ejercicio que no sabemos si es placer o sufrimiento.

OCASIÓN. Aunque parezca extraño, éste, como otros instrumentos serranos, no se toca en cualquier tiempo y ocasión. Cada uno tiene su época. El Erke es un instrumento de otoño-invierno. Más precisamente, empieza a tocarse después de las fiestas del Carnaval. Una de las ocasiones más propicias para la ejecución del Erke es la celebración de Corpus



Ejecutante de Erke

Christi, en [junio](#)²²⁵. Naturalmente, el tiempo de su empleo no está delimitado con total precisión, ni es igual en todas partes; pero es bastante general en el norte la creencia de que los bramidos del Erke provocan las heladas, por lo cual se cuidan los *erkeros* de tocarlo durante el verano.



MÚSICA. El largo tubo del instrumento, que, como hemos dicho, carece de agujeros, es una simple cámara de vibración del aire, sin orificio alguno para el cambio de altura de los sonidos. Una breve serie de armónicos naturales se obtiene por cambio de intensidad del soplo que escapa de entre los labios vibrantes. Corrientemente se perciben las notas del acorde perfecto [mayor](#)²²⁶, fa-la-do (en la tonalidad que hemos adoptado) y una inversión, el do grave. La melodía n° [46](#)²²⁷, que tomamos en Senador Pérez (Jujuy) a un serrano lugareño, es la más ágil y airosa de las que hemos oído en el Erke.

Generalmente son más toscas y lerdas. Por ejemplo, la n° [96](#)²²⁸ que grabamos en Yavi a un cornetista puneño que la aprendió de los bolivianos.

M M ♩ = 108

96

etc.

O la siguiente, n° 94²²⁹, de Yavi (Jujuy) también, en que aparece, además de las tres notas del acorde, un re agudo.

M M ♩ = 108

94

etc.

etc.

En fin, en el ejemplo siguiente, la sentida melodía n° 28²³⁰ con que nos regaló un *erkero* de Humahuaca.

La ejecución, en general, es torpe y opaca. Suena el Erke a mugido distante. Sólo en ciertos casos, y por momentos, alguna emoción.



Trabajo, pesadez, inseguridad. Raramente se tropieza con un ejecutante más o menos ágil. A pesar de todo, el profundo bramido de la gigantesca trompa de los Andes, cuando resuena en el altiplano ensombrecido, sobrecoge el ánimo.

- 0 -

LA TRUTRUKA

Dijimos en el capítulo anterior que sobreviven en territorio argentino dos tipos de grandes aerófonos: el Erke o “Corneta”, que acabamos de describir, y la Trutruka de los Araucanos, que pasó de Chile al sudoeste de nuestro país. Esta trompeta gigante penetró, seguramente, con la ola araucana, entre los paralelos 34° y 40°; y a los lugares donde la naturaleza no proporciona los materiales de que se hace, llegaba hecha del Oeste.

La concepción de este instrumento me parece anterior a Colón, aunque no lo sean algunos de los elementos que se emplean en su construcción (cuerno, tripa de caballo u oveja, etc.).

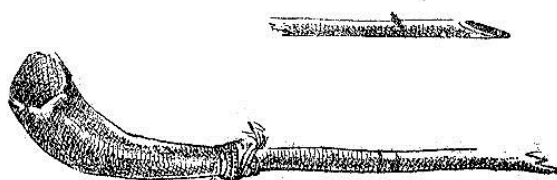
Ya en 1712 lo vio Frezier en Chile. Habla de él en su conocida *Relation...* y nos da, incluso, un grabado [Frezier, 1732: 60 y planche [IX](#)²³¹].

CLASIFICACIÓN. Lo dicho con respecto al Erke puede extenderse a la Trutruka. Se trata de un aerófono del género de las trompetas. La diferencia entre ambos consiste en que el Erke tiene embocadura lateral, esto es, que el agujero del soplo está en la pared del tubo, cerca del extremo, y la Trutruka tiene embocadura terminal, es decir, que la abertura natural del tubo, el extremo mismo, recibe el soplo. La Trutruka, en fin, es una trompeta natural, longitudinal (por la posición de la embocadura), recta [Hornbostel y Sachs, 1914: 589].

DISPERSIÓN. La Trutruka se encuentra, raramente, en el hábitat de los Araucanos argentinos, esto es, en la gobernación de Neuquén y al sudoeste de la del Río [Negro](#)²³² y, fuera de nuestro país, a la misma latitud en el lado chileno.

CONSTRUCCIÓN. Consta la Trutruka de tubo y pabellón. El tubo se hace con un tallo de colihue. Los araucanos aplican este nombre a varias especies de gramíneas arbóreas de tallos rectos, leñosos, que alcanzan hasta ocho metros de altura y a veces más, con pequeñas ramas delgadas en los nudos superiores.

Córtase un tallo largo de dos o tres a seis metros, por la mitad, longitudinalmente, y se le extrae la pulpa. Quedan dos canaletas. Entonces se unen nuevamente. Para asegurar la unión, es decir, para evitar la pérdida de aire, se extreman los recursos. Por mayor precisión circunscribo ahora mis observaciones a las características de un viejo ejemplar que tenemos en el Museo (28-1373²³³). Luego veremos las variantes. Extienden, primero, sobre las ranuras, tiras de ramas del mismo colihue, y después aseguran ambas mitades del tubo poniendo sobre las



Abertura de soplo y pabellón de la Trutruka.

ramas un hilo de cáñamo o nervios en espaciada espiral, de punta a punta, y otros en sentido contrario; finalmente, envainan el tubo íntegro en una tripa fresca de caballo o de oveja que, al secarse, refuerza la unión de las mitades apretando las ataduras, las ramas y el tubo mismo.

La embocadura se obtiene cortando en bisel el extremo; modernamente, a veces no se le hace corte alguno a la abertura natural del tubo. En el extremo contrario le enchufan un cuerno de vacuno, al cual cortan la punta hasta obtener el diámetro adecuado, y lo aseguran con ataduras comunes.

El instrumento que tengo a la [vista](#)²³⁴ mide 2,47 mts. de largo, sin incluir el cuerno, y el diámetro del tubo que es un poco achatado, tiene de 2 a 2,5 cms. Hacia el extremo más angosto y de 2,5 a 3 hacia el más grueso.

Otro ejemplar, semejante a los que se usan en la Argentina, fue adquirido para el Museo en Boroa, Chile, por la señora Isabel Aretz durante la excursión que hicimos en 1942 a las zonas del sur. No hay mayor diferencia entre éste y el que hemos descrito. El hilo en espiral que ciñe las mitades va en una sola dirección y sus vueltas están mucho más espaciadas. El tubo, sin el pabellón de cuerno, mide 2,67 mts. por 2 a 2,5 cms. de diámetro. También está envainado en una tripa de caballo. Autores chilenos indican que el tubo de la Trutruca puede tener hasta seis metros de largo.

EJECUCIÓN. Vimos cómo los serranos norteros suspendían el Erke gigante. Menos esforzados, más prácticos, los araucanos buscan un punto de apoyo para el extremo del pabellón. Este apoyo suele tener cosa de un metro de altura, de modo que, cuando el ejecutante toca de pie, el tubo se alarga descendiendo. El apoyo puede ser cualquier [cosa](#)²³⁵; si no lo hay cerca, sirve para el caso el hombro de un niño. Ahora que suelen tener sillas, bueno es el respaldo. No desdeñan un segundo apoyo, uno para cada extremo; pero no es indispensable. El ejecutante soporta, a veces con una sola mano, el instrumento a la altura de la boca; aplica los labios a la abertura terminal y, vibrantes los labios, obtiene diversos sonidos según la intensidad del soplo.



Tocador de Trutruka

OCASIÓN. La Trutruka interviene en las 'orquestas', colabora en el *nguilltún* y, como 'solista', resuena en las ceremonias funerarias. No tiene limitación temporal.

MÚSICA. Como la [trompa](#)²³⁶ jujeña que acabamos de ver, la Trutruka no tiene agujero para la modificación de la altura del sonido. Los cambios se obtienen por presión del soplo. La melódica de ambas trompetas gigantes, pues, presenta analogías de carácter general. Sobre una nota grave terminal que se siente como tónica, aparecen con frecuencia la tercera mayor, la quinta y la octava (fa, la, do, fa).

Las tres primeras, las del acorde perfecto [mayor](#)²³⁷, no faltan nunca. A veces aparece la octava inferior del quinto grado (do); entre el do y el fa agudos, se da con frecuencia el re y, menos, el mi; entre la tónica y el la, no es raro el sol y, excepcionalmente, alguna melodía alcanza el la agudo. Suele aparecer el re debajo de la tónica fa. Carlos Isamitt da una gama más extensa [1935: 45-46].

El impulso es, muchas veces, descendente. Por estrangulación del soplo, el ejecutante obtiene un rápido *portamento* que muere en nota aguda indeterminada.



He aquí una melodía (nº 56) de Trutruka, "para trillar el trigo descabezado". Su marcha monótona y sus tópicos son característicos. Un trazo oblicuo hacia arriba indica el *portamento* de que hemos hablado. Su ambiente general es arcaico.



Otras melodías son algo más ricas y animadas. En esta segunda (n° 51) que reproducimos –un aire para ceremonias funerarias–, se perciben, por momentos, esbozos de frases y hasta cierta coordinación de las ideas en procura de un desenlace tónico. Naturalmente, creemos que en estos casos se insinúan influencias exteriores.

Las dos melodías que se reproducen fueron grabadas por Isabel Aretz en Dollinco, Cautín, República de Chile, durante el viaje de estudios que hicimos en [1942](#)²³⁸. Las hemos dado aquí como muestra de las que se oyen en la Trutruka, sin el propósito de examinar sus problemas.

- 0 -

CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes se ha dado al lector información suficiente –creemos– sobre las clasificaciones generales y sobre cada instrumento argentino en particular. Ahora tenemos que extendernos un poco en consideraciones de conjunto.

En obras anteriores nuestras sobre bailes y sobre música, hemos rebasado el círculo de cada especialidad y relacionado sus hechos específicos con la materia científica a que pertenecen, es decir, con la Ciencia del folklore o con la Etnografía. Producto de tal discurrir fue el *Ensayo sobre la Ciencia del folklore* que publicamos como Introducción en nuestro libro *Panorama de la música popular argentina*.

La Ciencia del folklore estaba o está pasando por una etapa crítica: incertidumbre, confusión, 'derrotismo'. La generación de tratadistas que actúa en lo que va del siglo XX, divaga. “No hay que inquietarse –dice un folklorista [belga](#)²³⁹– por saber dónde comienza, dónde termina el folklore. Eso sería perder el tiempo, pues no se sabe que lo caracteriza”. Además, se ignora los propios hechos y la extensión del campo folklórico. Un especialista entiende que la Ciencia del folklore debe estudiar solamente las supersticiones y las creencias; otros dicen, con referencia a la índole de la materia, que el Folklore no es una ciencia histórica; varios investigadores franceses insisten en que es un capítulo de la Sociología, y muchos de los norteamericanos no establecen diferencia alguna entre Etnografía y Folklore.

En mi ensayo citado combatí, las vacilaciones y los desvíos, y traté de poner orden en la cuestión mediante un replanteo general del problema teórico y la enunciación de nuevas proposiciones.

El Folklore es, ante todo, una ciencia que estudia creaciones o inventos del hombre; y el hecho que constituye su fundamento y alimenta sus posibilidades, es la capacidad de referencia al pasado ínsita en la presencia, en la vigencia, de inventos antiguos sobrevivientes.

La capacidad de referencia al pasado no es exclusiva de las cosas que se encuentran en los núcleos folklóricos; bien visto, se da en hechos de todos los campos humanos – incluso en el de las más prósperas ciudades modernas– y acusa en todas partes no importa que profundidad cronológica. Pero, mientras en las grandes ciudades es ocasional, excepcional o incoherente, en el ambiente que observa el folklorista esa presencia que habla de tiempos anteriores es general, y está impregnando el hacer, el sentir, el pensar y el querer de los hombres. En mayor escala todavía, ese mismo fenómeno se observa en el ambiente etnográfico, pues entre Folklore y Etnografía no hay diferencia esencial, sino de grado o jerarquía. Por lo demás, la capacidad de referencia al pasado no está en las cosas. Se trata de una simple reacción del espíritu; es un juicio que se formula al relacionar o comparar unas cosas con otras.

Las invenciones antiguas que circunstancias propicias han conservado hasta nuestros días, se llaman supervivencias. En el campo general de observación, solo encontramos, desde este punto de vista, vivencias y supervivencias. Son vivencias los bienes más eficaces, los últimos y más modernos inventos que el hombre está utilizando para satisfacer una función o necesidad determinada, y se encuentran principalmente en las grandes ciudades directoras; son supervivencias los bienes desplazados y sustituidos que ayer fueron lo más moderno y eficaz, y se hallan principalmente en las poblaciones menores, aisladas, distantes de los centros principales, y en territorios remotos (no conquistados culturalmente por los estados directores) donde subsisten los primitivos grupos llamados aborígenes.

El usufructo de las supervivencias, pues, decide el modo de comportamiento de los núcleos 'populares' y de los grupos 'aborígenes', y hay dos ciencias dedicadas a su estudio, según el caso: la del Folklore que examina las llamadas populares, y la Etnografía que entiende con las llamadas aborígenes.

El terreno de estas dos ciencias se delimita, no por la naturaleza de las supervivencias, sino por su categoría y situación. Esto se entiende así: hay grandes invenciones o instituciones, como la religión, el idioma, la organización estatal, el orden económico, el régimen legal, el sistema administrativo, etc.; hay pequeñas invenciones o instituciones, como la carreta, la fecha, la azada, en fin, los útiles, los restos de creencias o supersticiones, lo complementario o accesorio, etc. El territorio es etnográfico cuando todos los inventos o instituciones –los grandes y los pequeños – son supervivencias, es decir, bienes extraños a los de los grandes centros directores; el territorio es folklórico cuando son supervivencias los pequeños inventos o instituciones, porque los bienes menores del 'pueblo' están enmarcados por las grandes instituciones que han impuesto a los usufructuarios, desde arriba, las capitales mayores.

=====

Vivencias
SUPERIORES
Grandes y pequeñas instituciones

Supervivencias
FOLKLORICOS
Pequeñas instituciones solamente
ETNOGRAFICOS
Grandes y pequeñas instituciones

=====

Dice un tratadista [francés](#)²⁴⁰ “No hay folklore de los cafres”. Así es; y se pueden añadir otras negaciones complementarias. No hay Folklore ni Etnografía de las clases superiores, siempre que no se tome la voz Etnografía en su acepción etimológica de ciencia de los pueblos, sino en la usual restringida de ciencia de los pueblos primitivos. Hay campo disponible para una nueva ciencia que se ocupe con las supervivencias que aparecen en esos mismos centros superiores. (¿Aristología?). No hay Folklore de las grandes instituciones populares –idioma, religión, etc.– porque esas instituciones son las mismas del superior; en el ambiente ‘popular’ sólo sobreviven las pequeñas invenciones, como se ha dicho. No hay Etnografía sino de grandes y pequeñas instituciones juntas, porque esta ciencia estudia patrimonios completos. Cuando un investigador llega a determinado territorio y encuentra que el idioma, la religión, las leyes, etc., son las de su propia ciudad capital, se halla en un ambiente folklórico; cuando comprueba que el idioma, la religión, etc., son extraños a los de su centro, se halla en un ambiente etnográfico.

Por la permanente penetración de bienes urbanos en la campaña, el ambiente folklórico evoluciona hacia el superior y el ambiente etnográfico evoluciona hacia el folklórico. Hay, pues, situaciones intermedias.

Hay siempre, además, algún porcentaje de mezcla. Hay, en fin, grupos ex etnográficos folklorizados sui géneris, es decir, en cierta medida diferentes de los de las capas folklóricas generales. Los terrenos se delimitan por preponderancia. En un ambiente etnográfico

puede faltar —y no es raro— la religión propia, pero su situación se decide por la persistencia de varias de las otras grandes instituciones.

Ni la Etnografía ni el Folklore han definido nunca su campo. He propuesto este criterio, pero no ha de pedirse a estas ciencias delimitaciones absolutas que nadie ha exigido jamás a ningún sector científico. Esto, con referencia a los casos fronterizos. Porque la gran mayoría de los grupos en observación están perfectamente definidos. Sólo en algunos territorios de los que Europa descubrió y pobló en los últimos siglos, asientan grupos etnográficos que ocasionan interferencias liminares; pero en general, nadie, por profano que sea, confundiría un pueblo rural con una aldea india. Con la misma claridad y seguridad se deben distinguir el Folklore y la Etnografía.

Parafraseando al colega puedo decir: No hay Etnografía de Europa Central.

Se puede establecer de manera general el origen o la procedencia de los bienes folklóricos.

Cuando una ciudad directora produce pueblos de campaña por simple metástasis cultural, la cuestión no ofrece dificultades: los bienes folklóricos proceden de la propia ciudad directora; y si es pueblo antiguo, pueden hallarse supervivencias de otra u otras ciudades que perdieron la hegemonía.

Cuando un ambiente folklórico dependiente de una capital rectora se establece sobre un sustrato etnográfico, los bienes proceden, en parte, de las ciudades a que me he referido en el párrafo anterior, y en parte, del sustrato etnográfico. Si este sustrato perteneció, no a la etapa de las tribus, sino a un Imperio o Estado anterior, estamos otra vez frente al caso de las ciudades que han perdido la hegemonía.

Independientemente de estos procesos, pueden identificarse en los ambientes folklóricos algunos bienes producidos por mezcla u original creación en el lugar. Son las 'neovivencias'. Y en todos los casos folklóricos, las grandes instituciones de las ciudades rectoras constituyen el armazón de la aldea popular, con o sin adherencias extrañas sobrevivientes.

Son folklóricos —repetimos— los pequeños bienes solamente, pero no todos; con ellos se encuentran muchos útiles, como las tijeras o la cuchara, y los de la cabaña, la granja y el agro, que son modernos y urbanos, es decir, no folklóricos.

Sobre todo esto hemos escrito con extensión en el ya citado ensayo de mi *Panorama*. En esa obra procuramos explicar, desde este punto de vista, la presencia de los hechos musicales folklóricos, y en nuestro libro *Danzas y canciones argentinas*, y también en la serie de folletos *Bailes tradicionales argentinos*, la de los bailes. Ahora se trata de examinar a la luz de estas proposiciones los instrumentos folklóricos nacionales y, de paso, los etnográficos.

Los Sonajeros de uñas, los de calabaza, y los silbatos de madera llamados Serére y Naseré, pertenecen a los grupos aborígenes chaqueños, y subsisten en islotes donde la cultura europea no ha establecido sus centros. Son indígenas.

El Kultrun, la Pifilka, la Trutruca y la Siringa, son propios de la zona araucana. Estos indios se encuentran en posición limítrofe. Algunos grupos se mantienen poco alejados de la situación etnográfica; otros, más cerca de la situación folklórica, forman, en todo caso, islotes folklóricos sui géneris, porque no se han entremezclado y confundido intensivamente con la población criolla.

La Flautilla, el Erkencho, el Erke y la Caja, son bienes que los serranos descendientes de los aborígenes del norte de Salta y Jujuy, conservan desde antigua fecha. Estos grupos, ya casi totalmente colocados en la situación folklórica, no se han transfundido con los núcleos criollos, es decir, que constituyen también islotes sui géneris. Los cuatro instrumentos reproducen conceptos antiguos con elementos coloniales y modernos. No sabemos si el Erkencho es precolombino.

La Quena, el Siku, la Anata y la Tarka llegan a los dominios de esos mismos serranos con sus portadores bolivianos, descendientes, a su vez, de los aborígenes del Altiplano.

Estos emigrantes se están mezclando con nuestros serranos nortños –que todavía no han adoptado intensivamente sus instrumentos– pero no con los criollos, que en esa zona constituyen gran parte de la capa social superior.

La Caja se conserva y vive al calor subterráneo de amplios estratos indígenas ya incorporados al ambiente folklórico argentino. Donde hay Caja están vivos los descendientes de los aborígenes. Las poblaciones criollas formadas por metástasis de la urbe platense, no conocen ese instrumento.

La Flauta tucumana subsiste por circunstancias análogas a las de la Caja, pero en zona más reducida. Y el Bombo europeo fue adoptado en esos mismos lugares porque le hicieron propicio ambiente los membranófonos aborígenes congéneres.

En casi todos, aun en los de origen indio, se siente de algún modo la influencia europea urbana a través de las ciudades americanas, a veces con el auxilio de las misiones religiosas.

Quedamos ahora frente al grupo más interesante: al de los instrumentos artísticos de las altas clases europeas que, por descenso, son actualmente instrumentos folklóricos. Me refiero al Arpa, al Violín, al Bombo, a los Tambores tubulares y a los de marco, al Clarinete, al Oboe, a las Campanillas con badajo, al Triángulo y a la Guitarra; es decir, a ciertas características de la Guitarra.

El Arpa criolla, diatónica, sin pedales, reproduce hoy los modelos europeos del siglo XVIII; el Tambor tubular, que en Europa precede al militar, es actual y folklórico en la Argentina; el Violín y la Guitarra, de material percedero y frágil caja, han evolucionado de acuerdo con los europeos, pero conservan, el primero, la antigua posición de la caja, no en el cuello, sino contra el pecho, y la segunda, las posiciones y el recurso de las afinaciones según las tonalidades. El Clarinete y el Oboe siguen los viejos modelos de Europa, y el Triángulo se incorpora con su forma actual.

Estas observaciones confirman nuestra reiterada idea de que los bienes folklóricos del conquistador no arraigan en los territorios colonizados ni aun cuando el pueblo en masa invade el suelo conquistado. Se ha dicho cien veces que los bienes folklóricos de Hispanoamérica son los bienes folklóricos de España. Lo he negado, en cuanto se refiere a la música y a los bailes; ahora lo niego con respeto a los instrumentos. Precisamente, no se encuentra en América ninguno de los instrumentos folklóricos españoles. Aquí no tenemos Gaita gallega con depósito de aire, ni Pandereta, ni Castañuelas, ni Zambomba, ni Caramillos hispánicos, ni la vieja Rota, ni el [Rabel](#)^{a 241}; y la misma Flauta de Pan peninsular, desconocida en medio continente, no consiguió predominar ni siquiera en el Alto Perú, verdadero paraíso de las siringas. La Guitarra, instrumento de cámara del Rey, desciende hacia 1600 con cinco cuerdas a los dominios del pueblo en España y en América, pero se conserva como solista en el ambiente artístico y, entre nosotros, en los salones de las altas clases. Por esta razón, porque es a un mismo tiempo culto y popular, no es folklórico. Para que lo sea se requiere que haya dejado de ser actual y moderno, que haya sido abandonado por las clases superiores, que hable al espíritu de tiempos pasados. Ya hemos visto, sin embargo, que suele conservar algunas características completamente antiguas –afinación, posición–, pero en todo caso, como instrumento en sí, es invención en vigencia, y su paso a nuestro continente se ha producido por la vía superior y por los resortes comerciales.

Por todo eso, he dicho que América folklórica no es España folklórica, sino España culta, Europa culta. América folklórica es una retardada selección de la Europa superior.

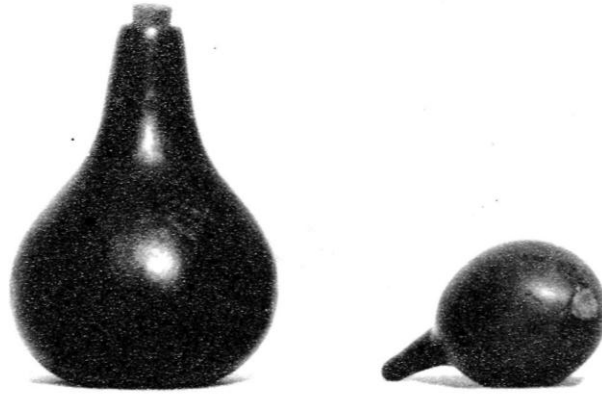
- 0 -

^a Algunos indígenas del Paraguay y del Brasil tienen instrumentos semejantes al Rabel.

CAPÍTULO IV

LÁMINAS

LÁMINA I



Idiófonos de sacudimiento. Sonajeros de calabaza. *Mbaracá* (maraca).
Izq., I 103, largo 15 cm., Colectores: Carlos Vega e Isabel Aretz,
Paraguay, 1944.
Der. I 152, largo 12 cm. Colector: Enrique Palavecino, Chaco, Argentina.

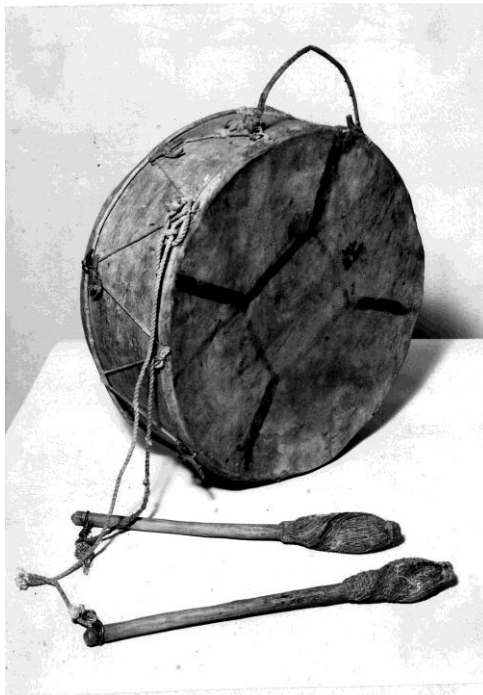


Indias Maccá, Paraguay, formadas para la danza. Idiófonos de
sacudimiento; racimos de uñas en un mástil.
Foto: Elena Hossmann, 1944.

LÁMINA II



Membranófono de dos parches, M 67, Bombo. Tronco de pacará, diámetro 30,5 cm. Chicligasta, Tucumán, Argentina. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 12, 1938.



Membranófono de dos parches, M 65, Caja. Madera de sauce, diámetro 30,5 cm., alto 11 cm., Cafayate, Salta, Argentina. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 11, 1938.

LÁMINA III



Membranófono de dos parches, M 83, Tambor, Bombo mediano o Tamboril. Tronco ahuecado, diámetro 39 cm. Orán, Salta, Argentina. Colectora: Isabel Aretz. Viaje INM N° 22, 1940.



Membranófono de dos parches, M 82. Bombo. Lámina de madera clavada, alt. 50 cm. Tartagal, Salta, Argentina. Colectora: Isabel Aretz. Viaje INM N° 22, 1940.

LÁMINA IV

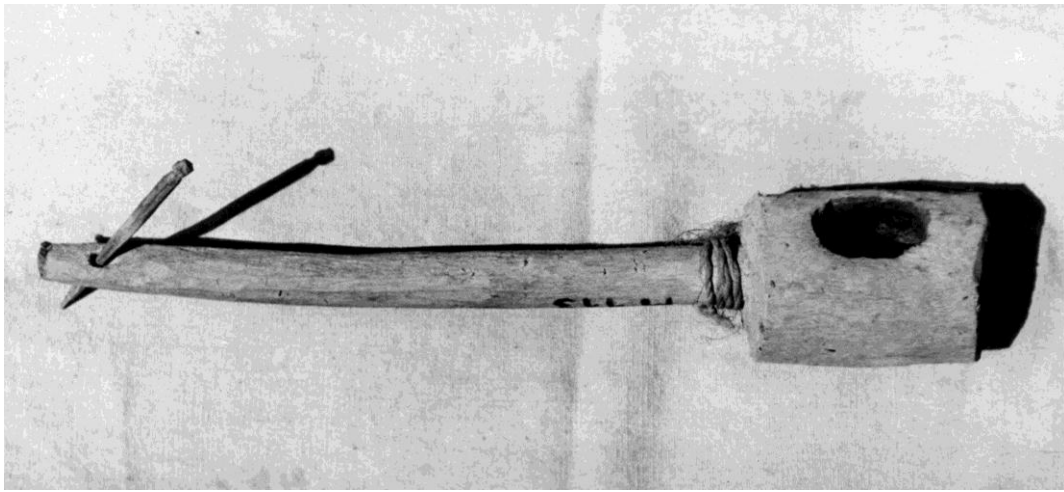


Membranófono de dos parches M 19. Caja. Marco de madera; diámetro 35 cm., alto 35 cm. Humahuaca, Jujuy, Argentina. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 1, 1931.

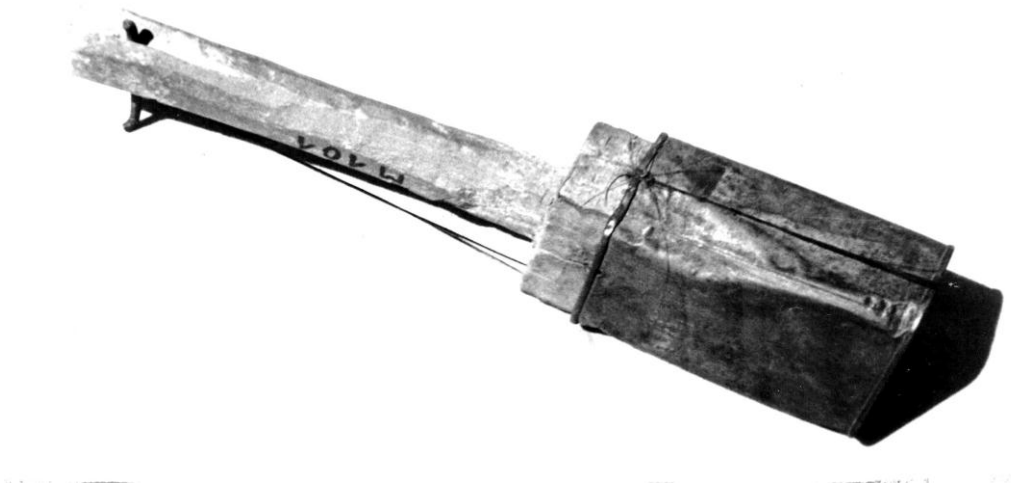


Membranófono de dos parches M 81. Caja. Tronco ahuecado, diámetro 23 cm., alto 17 cm. Tartagal, Salta, Argentina. Colectora: Isabel Aretz. Viaje INM N° 22, 1940.

LÁMINA V



Cordófono con mango M 113. Caja y mango tallados en un tronco; largo total: 60 cm; un haz de crines corre desde la clavija hasta la base de la caja. Puerto Casado, Paraguay. Colectores: Jorge A. Cranwell y Andrés Giai. Viaje INM N° 40, 1944.



Cordófono con mango M 101. Laúd. Una lata rectangular de aceite recibe un tapón y un un mango de madera tallados en una pieza. Mango: 23 cm., boca de la lata 6,4 x 3,5 cm. Chaco, Paraguay. Colectores: Carlos Vega e Isabel Aretz, Viaje INM N° 40, 1944.

LÁMINA VI



Cordófonos con mango, C 3, C s/n° (propiedad de C. Vega) y C 4. Charangos.
Izquierdo, largo: 49,5 cm. Central, largo: 55 cm. Derecho, largo: 54 cm.
Izquierdo y central con caja de caparazón de tatú; el de la derecha, de madera.
Cuerdas dobles. Jujuy, Argentina.
Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 1, 1931.

LÁMINA VII



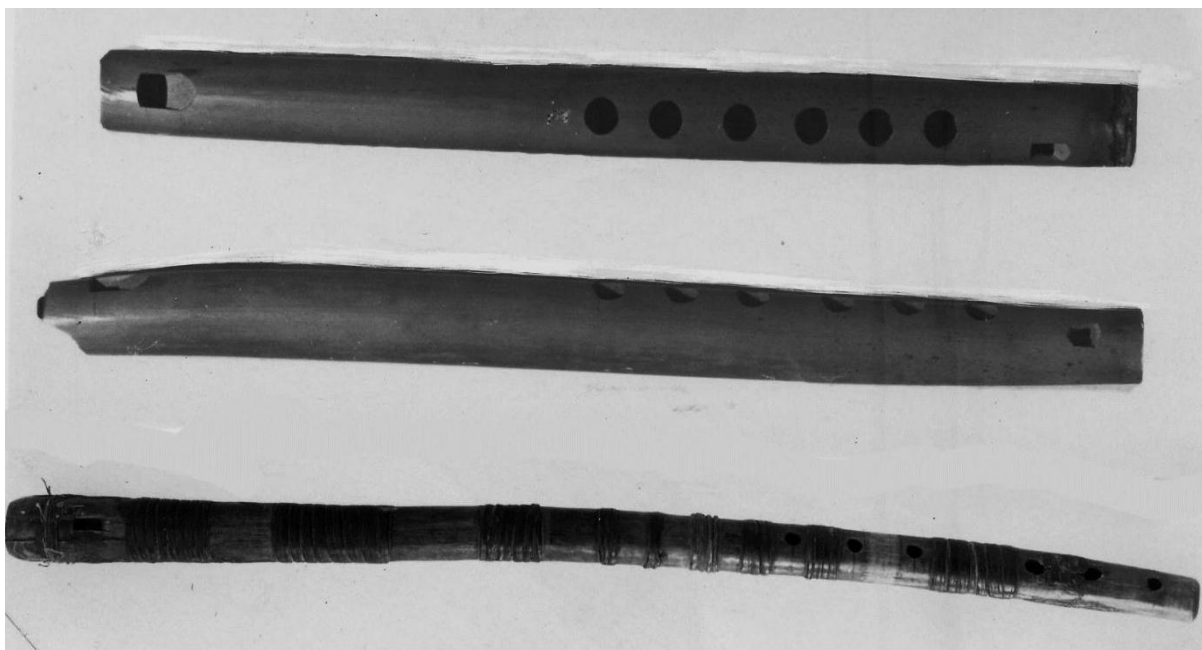
Cordófono con mango, C 50. Charango. Largo: 45,8 cm. La talla imita el caparazón y la cabeza de un armadillo. Cuatro órdenes dobles de cuerdas. Tarabuco, Sucre, Bolivia. Colector: Carlos Vega, Viaje INM N° 9, 1937.

LÁMINA VIII



Jacinto Frijón, viejo paisano, descendiente del gaucho legendario,
con la guitarra española, común en el país. Azul, Buenos Aires.
Foto: Carlos Vega, Viaje INM N° 54, 1952.

LÁMINA IX



Aerófonos de filo con aeroducto. A 17 y A 18. *Tarkas* o *Pinkillos*.
Largo: 29 y 31,5 cm. La Quiaca, Jujuy.
Colector: Carlos Vega, Viaje INM N^a 1, 1931.

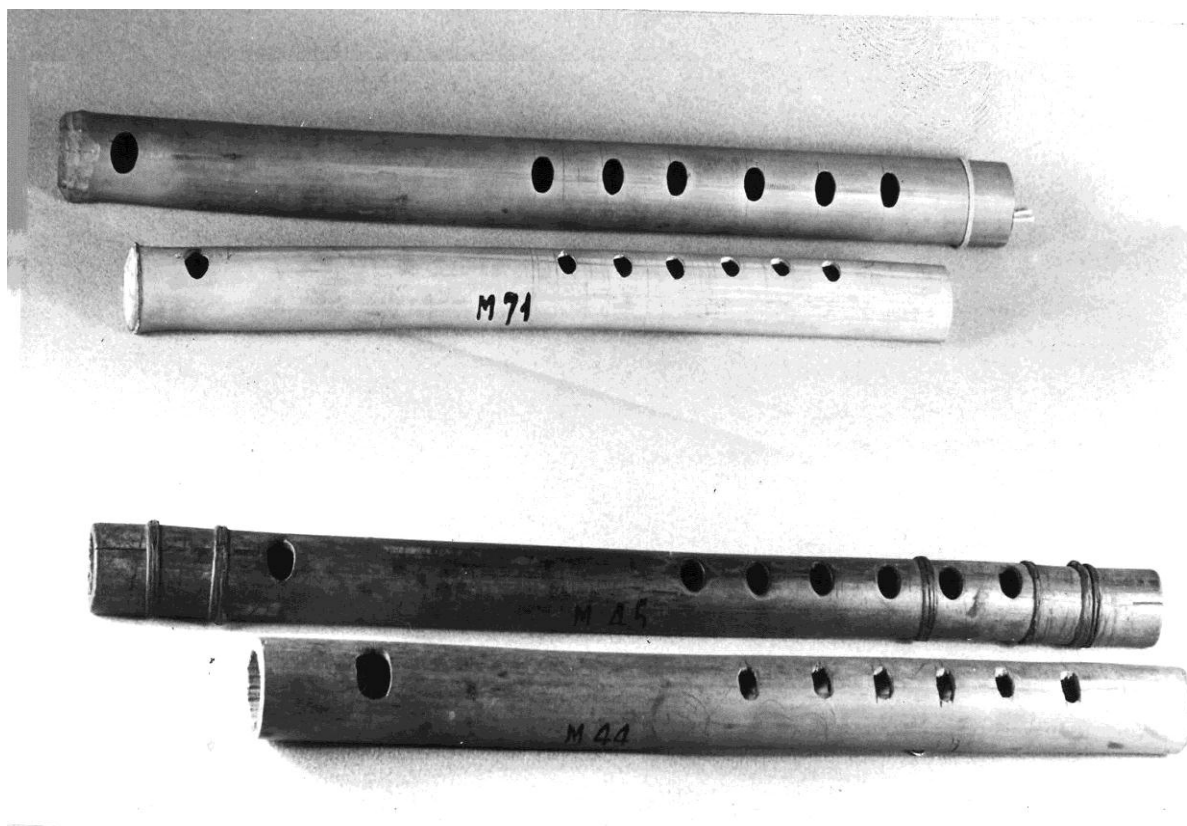
Aerófono de filo con aeroducto. A 150. *Tarka*. Largo: 74 cm. Rama
cortada longitudinalmente en dos mitades ahuecadas y unidas con
tendones. Bolivia. Donación G. Senillosa, 1948.

LÁMINA X



Victor Cahuana, muchacho indio de San Sebastián, Cusco, Perú, tocando la quena. Foto: Martín Chambí.

LÁMINA XI



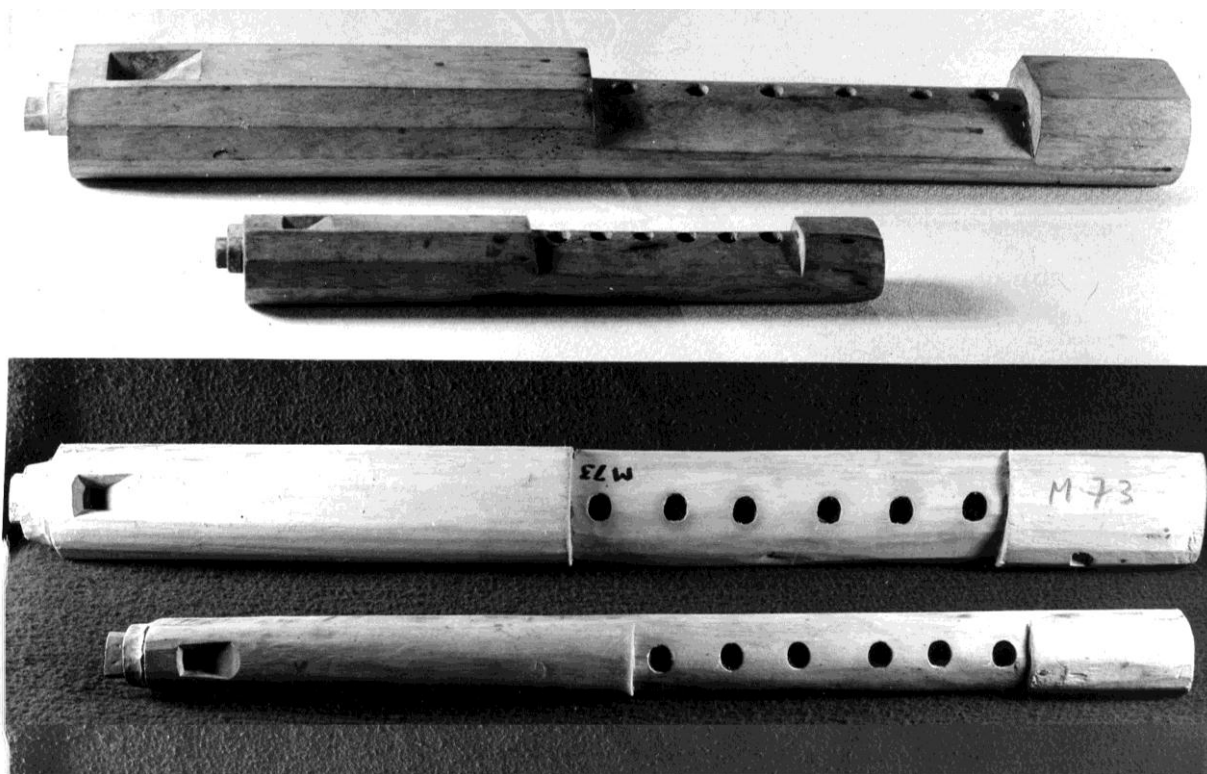
Aerófono de filo, flauta travesera. A 138. Tubo de caña de Castilla, largo: 44,6 cm. Perú. Colector: Héctor Greslebin

Aerófono de filo, flauta travesera. *Khenali*, A 71. Tubo de caña de Castilla, largo 36,7 cm. Bolivia, Adquirido al Sr. Alberto Ruiz, 1939.

Aerófono de filo, flauta travesera. A 45. Caña de Castilla, largo: 41 cm. Cusco, Perú. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 9, 1937.

Aerófono de filo, flauta travesera. A 44. Caña de Castilla, largo: 34,6 cm. Anta, Perú. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 9, 1937.

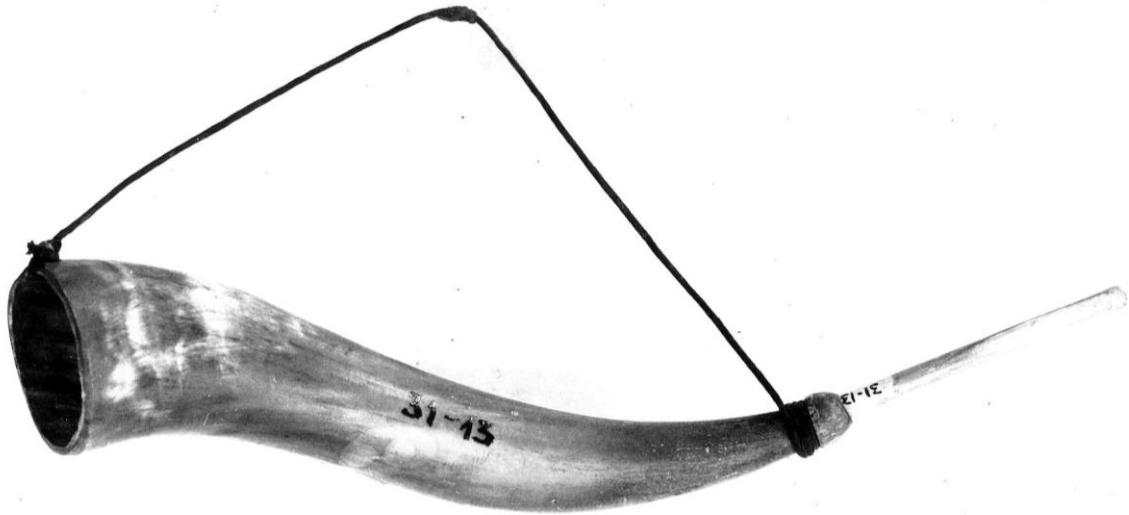
LÁMINA XII



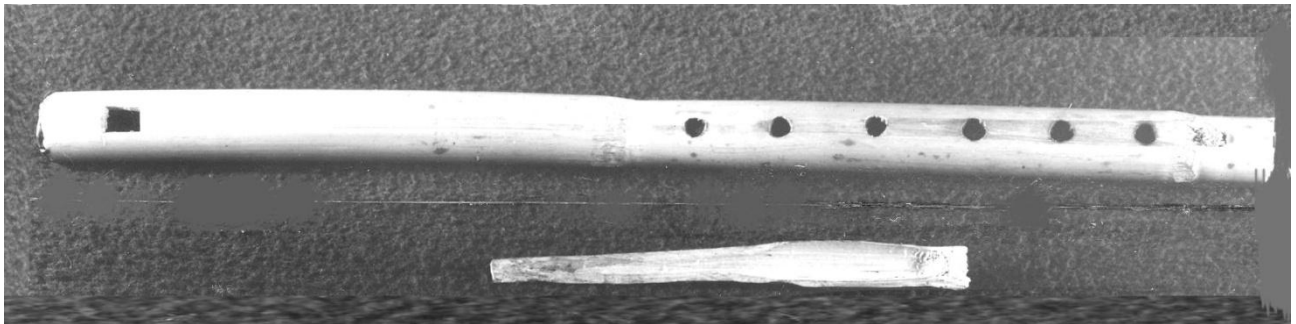
Aerófonos de filo con aeroducto. *Anatas*. A 31 y A 8. Talla fina, largos 43,7 y 22,5 cm. Jujuy, Argentina. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 1-2, 1931-32.

Aerófonos de filo con aeroductos. *Anatas*. A 73 y A 15. Rústicas, largos: 54,7 y 43,7 cm. A 73: adquirida al Sr. Alberto Ruiz, Bolivia, 1939. A 15: Humahuaca, Jujuy. Colector: Carlos Vega, Viaje INM N° 1-2, 1931/2.

LÁMINA XIII



Aerófono de lengüeta batiente, recortada en una caña. Clarinete. *Erkencho*. A 13
Cuerno de vacuno, largo: 29 cm. Humahuaca, Jujuy.
Colector: Carlos Vega Viaje INM N° 1-2, 1931-32.



Aerófono de filo con aeroducto. Flauta. Caña de 38,2 cm. Un tapón de cera cierra el extremo del
soplo y el estilete reproducido abre el canal.
Monteros, Tucumán. Colector: Carlos Vega. Viaje INM N° 68, 1938.

LÁMINA XIV



Julio Torrejón y Quintín Vilca tocando un juego de *sikus*, flautas de Pan.
Tilcara, Jujuy, Argentina. Foto: Carlos Vega.
Viaje INM N° 57, 1953.

LÁMINA XV



Ambrosio Toconás tocando el *Erke*. Humahuaca, Jujuy, Argentina.
Foto: Carlos Vega. Viaje INM N° 57, 1953.

LÁMINA XVI



Carlos Vega grabando a Gregorio Parera (acordeón) y Gregorio Torres (guitarra).
Feliciano, Entre Ríos, Argentina.
Viaje INM N° 33, 1942.

APÉNDICE I

FUENTES Y PUBLICACIONES CITADAS POR LOS EDITORES

Catálogo de grabaciones documentales y tomas directas (INM CGD)

Catálogo de instrumentos musicales, (INM CI)

Catálogo sintético de viajes (CINM)

Catálogo del Museo de Ciencias Naturales, (MCN). Se conserva en el MET.

Correspondencia de C. Vega en el Instituto de Investigación Musicológica, (IIM)

Archivo visual y sonoro (INM AVyS)

AKOSCHKY, Judith: "Los cotidiáfonos: productores de sonido en las clases de música de niños pequeños". Primeras Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires: INM, 1984.

ARETZ, Isabel: *Música tradicional argentina / Tucumán / Historia y Folklore*. Universidad Nacional de Tucumán. [Los instrumentos musicales [arqueológicos] pp. 19-37.], 1946.

ARETZ, Isabel: *Música tradicional de La Rioja*. Caracas: Inidef. [Los instrumentos musicales según los hallazgos arqueológicos, pp. 19-37, 1978.

AMBROSETTI, Juan B.: "El bronce en la región calchaquí". *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, T.XI (Serie tercera, tomo IX). [Tantanes o campanas, pp. 257-264], 1904.

BERMÚDEZ, Egberto: "Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia. Un ensayo explicativo", *Revista colombiana de investigación musical* 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985: 3-78.

BOMAN, Eric: "Cementerio indígena en Viluco (Mendoza) posterior a la conquista", *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, XXX, Buenos Aires, 1920: 501-559.

CARPITELLA, Diego: "Introducción", en Schaeffner, André: *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio editore, 1978.

CASAMIQUELA, Rodolfo: "¿Flautas entre los tehuelches? Un par de observaciones", *Revista Patagónica*, 46, Buenos Aires: Asociación Geográfica de la Patagonia, 1990: 44.

CASANOVA OLIVA, Ana Victoria: *Problemática organológica cubana / Crítica a la sistemática de los Instrumentos Musicales*. La Habana, Casa de las Américas, 1988.

- CASARES RODICIO, Emilio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: ["La caja chayera"], *El Carnaval en el folklore calchaquí*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949: 117-126.
- DONOZO, Leandro: *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Gourmet musical ediciones, 2009.
- GONZÁLEZ, Pablo Bernabé: *El acordeón litoraleño*, Rosario, Ed. del autor, s/f.
- GOYENA, Héctor Luis: "Los instrumentos musicales del museo 'Dr. Emilio Casanova' de Tilcara (Jujuy)", *Revista del Instituto de*
- GOYENA, Héctor Luis: "Instrumentos musicales arqueológicos en territorio argentino", *V Centenario del descubrimiento de América (1492 - 1992). I Congreso Argentino de Americanistas - 1992*, T II, Buenos Aires, Liga Naval Argentina, 1994: 357-369.
- GOYENA, Héctor Luis: "Instrumentos sonoros precolombinos en territorio argentino", *Etno-folk Revista galega de etnomusicología*, 6. Baiona, 2006: 93-115.
- GRAME, Theodore C.: "Music and bambu", en McAllester, David P. (ed.), *Readings in Ethnomusicologie*, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971: 142-149.
- GREBE, María Ester: "El Kultrún: un microcosmos simbólico". *Revista Musical Chilena*, 128., Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1973: 5-55.
- GROEBER, Pablo (descripción) y PALAVECINO, Enrique (anotación): "Un nillatún en el lago Lakar", *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos 'GAEA'* Tomo III (1). Buenos Aires, 1928:291-315.
- GUDEMOS, Mónica: "Consideraciones sobre la música ritual en la cultura 'La Aguada'", *Publicaciones del C.I.F.F. y H / Arqueología*, n° 47, Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nac. de Córdoba, 1994: 111-144, Lám. I-V.
- GUDEMOS, Mónica: "El espectáculo ceremonial como confirmación de una ideología de control social. Análisis de la representación plástica de una danza prehispánica del NOA". *XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe, 1996.
- GUDEMOS, Mónica: "Campanas arqueológicas de metal del noroeste argentino", *Anales*, n° 6, Madrid: Museo de América, 1998: 111-146.

- GUDEMOS, Mónica: *Antiguos sonidos. El material arqueológico musical del Museo Dr. Eduardo Casanova. Tilcara – Jujuy (República Argentina)*. Tilcara, Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1998.
- HARCOURT, Raoul d': "Le flûtiste-tambourinaire en Amérique", *Journal de la Société des Américanistes*, XLVII, Paris, 1958: 213-215.
- HUSEBY, Gerardo: "El violín chiriguano como pervivencia del violín europeo temprano". *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires: AAM, 1988: 52- 58.
- KAUDERN, Walter: "Musical instruments in Celebes". En *Ethnological Studies in Celebes*. vol. III, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927.
- LAGIGLIA, Humberto H.: "Una flauta de Pan lítica nueva para la arqueología de Mendoza (Argentina)". *Anales de Arqueología y Etnología*, n° XVII-XVIII. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1962-63: 179-182.
- LAGIGLIA, Humberto H.: "Arqueología histórica: la guimbarda en la línea de frontera". *Notas del Museo n° 44*, Mendoza: Museo Municipal de Historia Natural de San Rafael, 2000.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María: "Los caingüa de Misiones y un curioso instrumento: el mimbü-eta", *Revista Inidef*, n° 1, Caracas, 1975: 21-32.
- MAIDANA, Osvaldo R. *Música en la Prehistoria (Tres instrumentos en el Museo de la Facultad de Ciencias Naturales)*. Salta, 1964.
- MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando: "Una nueva flauta de Pan lítica del Noroeste argentino y el área de dispersión de esta clase de hallazgos arqueológicos". *Notas preliminares del Museo de La Plata*, II, La Plata, 1934: 315-331.
- MUÑOZ, Adriana: "La formación de las colecciones arqueológicas sudamericanas en Göteborg. El período de Erland Nörddenskiöld", *Anales del Museo de América*, n° 11, Madrid, 2003: 237-252.
- NORDENSKIÖLD, Erland: "XXIV / Signaux et instruments de musique", en *Analyse Ethno-géographique de la Culture matérielle des deux tribus Indiennes du Gran Chaco*, Paris, Les Editions Genet, 1929.
- PALAVECINO, Enrique: "Las culturas aborígenes del Chaco", en *Historia de la Nación Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática Armericana, 1936: 429-472.
- PALAVECINO, Enrique: 1949 "Una ocarina pentafónica del N.O. argentino". *Notas del Museo de La Plata*, XIV: 401-404. La Plata.

- PEGORARO, Andrea / Colaboración de Celeste Petrosino: *Las colecciones Uru y Chipaya del Museo Etnográfico*, Cuadernos de trabajo 3, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "Estudio etnomusicológico de los Chiriguano-Chané de la Argentina. Primera parte. Organología". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, n° 9, Buenos Aires, 1979/82: 221-268.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "El kultrun / Cosmovisión y universo musical del mapuche", *Revista Patagónica*, n° 19, Buenos Aires: Asociación Geográfica de la Patagonia, 1984: 24-30.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "El mundo mágico del kultrun", *Revista Patagónica*, n° 20, Buenos Aires: Asociación Geográfica de la Patagonia, 1984: 11-16.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "El tambor de agua chaqueño", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, n° 10, Buenos Aires, 1983/85: 175-198.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "Los silbatos chaqueños", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XVII (2), Buenos Aires, 1988/89: 87-97.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "¿Flautas entre los tehuelches?" *Revista Patagónica*, n° 43, Buenos Aires: Asociación Geográfica de la Patagonia, 1989: 9-13
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: *Pillantun / Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu. 1993.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: "Instrumentos musicales del Chaco Argentino Vinculados con la Atracción Sexual". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 15, Buenos Aires, 1993: 141-166.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: *Katina'j / Estudios de Etno-organología musical chaqueña*. Buenos Aires: Búsqueda del Ayllu, 1993.
- RIEMER-WELLER, Mary: "Water-drum". En: Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, T. 3. London: Macmillan, 1984: 840-41.
- REYNOSO, Carlos: "Fundamentación de la musicología arqueológica", *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1984.

- ROIG, Elisabeth: "La música entre los huarpes: un ensayo de crítica etnomusicológica", *Xama* 4-5, 1991-92: 107-120. Mendoza.
- RUIZ, Irma: "Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 6, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 1985: 35-73.
- RUIZ, Irma: "Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los *mbaraká* de los Mbia (Guaraníes)", *Segundas Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1985.
- RUIZ, Irma: "Instrumentos musicales europeos en culturas indígenas de la Argentina", en *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, Vol.XVI, Simposium "Musique et influences réciproques entre l'Europe et l'Amerique latine du XVIéme. au XXéme. siècle". Bruxelles et Louvain-la Neue, 1983-85: 295-303.
- RUIZ, Irma: "Cultura y sociedad mapuche en Argentina". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VII, Madrid, SGAE, 2000: 126-27.
- RUIZ, Irma: "1892-1987, pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena actual", en *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires, AAM, 1988: 59-70.
- RUIZ, Irma: "Dos interpretaciones acerca de los laúdes monocordes de algunas etnias chaqueñas", *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Córdoba. 1992.
- RUIZ, Irma, PÉREZ BUGALLO, Rubén y GOYENA, Héctor: *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1993. 2a. ed., corregida y aumentada.
- RUIZ, Irma y HUSEBY, Gerardo: "Pervivencia del rabel europeo entre los *Mbia* de Misiones (Argentina)", *Temas de Etnomusicología* n° 2, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1985: 67-69 y IV-VIII.
- SACHS, Curt: *The Wellprings of Music*. New York, A. Da Capo Paperback, 1962.
- SALTON, Ricardo: "El bandoneón", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n° 4, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA. 1981: 91-103.
- SALTON, Ricardo: "Un descubrimiento organológico: la bandónica". *Segundas Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 1985.
- SCHINDLER, HELMUT: "The kultrung of the Mapuche". *Revista Indigenista Americana*, n° 1, Budapest, Norbert Siklósi, 1988: 62-73.

- VALDEZ, Nerea N.: "Aproximación al material organológico de la Colección Ambrosetti", *Estudios de la División Etnografía*, 1. La Plata, 1986.
- VEGA, Carlos: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Centurión, 1946.
- VELO, Yolanda M.: "Flautas arqueológicas de cerámica, piedra y madera en territorio argentino. Tipología y dispersión". *Publicaciones del C.I.F.F. y H/ Arqueología*, 48, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1996: 103-118, Lám. I-V.
- VELO, Yolanda M.: "Cajas y flautas de metal en Concepción, Pcia. de Tucumán". *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires, AAM., 1988: 42-51.
- VELO, Yolanda M.: ["Críticas y Autocríticas"], *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, n° 18, Buenos Aires, AAM, 1991: 13-14.
- VELO, Yolanda M.: "Aproximación a una arqueología musical: sonajeros prehispánicos de cerámica en territorio argentino", *Las Artes en el debate del Quinto Centenario, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, UBA. 1992: 232-238.
- VELO, Yolanda M.: "Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n° 13, Buenos Aires, UCA, 1994: 132-153.
- VELO, Yolanda M.: "Sobre silbatos, balanzas y ornamentos", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XX, Buenos Aires, 1995: 257-63.
- VELO, Yolanda M.: "Aproximación a una arqueomusicología argentina". *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina (8ª Parte). Metodología y Ciencia en Arqueología*. En: *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael (Mendoza)*, 1998 XX (3/4): 195-212.
- VELO, Yolanda M.: 1999 "Una trompa marina en el Instituto Nacional de Musicología: Conservación preventiva y procedencia". *Jesuitas, 400 años en Córdoba / Congreso Internacional / 21 al 24 de setiembre de 1999*, 3: 365-376. Córdoba, Junta Provincial de Historia.
- VIGNATI, Maria Emilia: "Un curioso instrumento musical indígena: el sistro de calabaza", *Boletín del Instituto de Historia del Arte en la Argentina y Latinoamericano*, n°2, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 1978: 26-32.

- VIGNATI, María Emilia y Yolanda M. Velo: "Los instrumentos musicales arqueológicos del Museo de Ciencias naturales de La Plata (Comunicación)". *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1984.
- VIGNATI, Milcíades y María Emilia Vignati: "La música aborígen". *La música en el período precolombino y la conquista. Historia del Arte en la Argentina*, I: 57-104. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.
- VILLA SERRANO, Elsa: "La gloria nacional de Yapeyú". *Guía Musical de Buenos Aires*, 4,: Buenos Aires, 1978.
- ZAVADIVKER, Ricardo: "La guitarra y la vihuela en hispanoamérica". *Revista Inidef*, 5: 44-49. Caracas, 1981/82.
- ZAVADIVKER, Ricardo: "Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705)". *El mundo de la guitarra*, 3: 8-10. Buenos Aires, 1988.

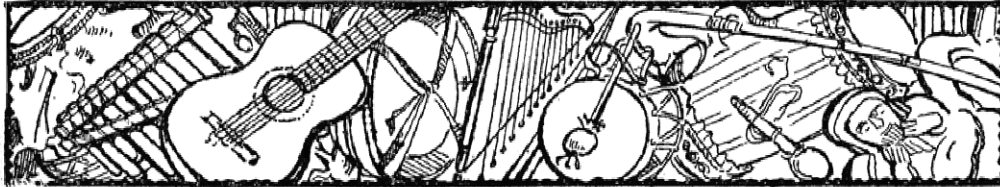
- 0 -

APÉNDICE II

CAPÍTULO V

C A T Á L O G O





C A T Á L O G O

de los instrumentos del Museo Argentino de Ciencias Naturales que se reproducen en el texto, en los cuadros y en las láminas de este libro.

A) EN LOS TEXTOS

	PÁG.
M 86. Viaje de Isabel Aretz-Thiele, Enero de 1941, Santa Rosa, provincia de Tucumán, Argentina	135
<p>Membranófono de dos parches. "Caja". Marco cuadrado de madera, 24 × 22 ctms., 8 ctms. de alto, dos pieles con marquilla de alambre, piolín en zig-zag. Palillo de madera con un extremo recubierto de cuero, 21 ½ ctms. de largo, el otro extremo perforado y con piolín para la suspensión.</p>	
28-1347. Adquirido a la señora G. Hess, en el año 1928, procedente de Carahue, Cautín, Chile	144
<p>Membranófono de un parche, caja semiesférica (Timbal). "Kultrun". Casco de madera de una pieza, diámetro de la abertura 41 ½ a 42 ½ ctms.; diámetro del fondo aplanado, 14 ctms., aproximadamente; altura del casco, 16 ½ ctms., piel con líneas coloreadas paralelas en cruz y arcos en los bordes, sujeta a un anillo de cuero de unos 16 centímetros, que está en el fondo, por trenzas de crin de caballo en 32 tiros, cintura de trenza y, en parte, de piolín. Exterior del casco pintado de color rosa sucio. Corpúsculos en el interior que percuten por sacudimiento. Palillo de 38 ½ ctms. de largo, un extremo recubierto con tejido de lana negra-roja (28-1348).</p>	
M 66. Viaje de Carlos Vega, julio de 1938, Monteros, provincia de Tucumán, Argentina	174
<p>Cordófono compuesto. Arpa criolla de madera, de 33 cuerdas. Diatónica. Caja de 1m35 ½ ctms. de largo, ancho máximo, 41 ctms.; fondo pentagonal, alto 36 ½ ctms.; una abertura circular en la base; dos aberturas circulares en la tapa; columna o mástil, 1m27 ctms.; consola en forma de S, 66 ctms. (Donación de la viuda de Juan Isaías Nievas).</p>	

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- 28-1377. Adquirido a la señora G. Hess en el año 1928, procedente de Carahue, Cautín, Chile 180
- Aerófono de filo, longitudinal. "Pifilka". Instrumento rústico de madera, largo, 25 $\frac{3}{4}$ ctms., aplanado; ancho del extremo del soplo, 3 $\frac{1}{2}$ ctms.; un agujero longitudinal de 10 ctms.; dos aletas con perforaciones para la suspensión.
- M 119. Antigua colección del Museo, indios chaquenses 186
- Aerófono de filo, sin aeroducto. "Naseré". Silbato esferoidal achatado de madera, diámetro máximo 7 ctms., diámetro mínimo 52 mm., canto irregular de $\frac{1}{2}$ ctms., más o menos; tres perforaciones en el canto, una superior para el soplo, dos laterales para obturar; cámara interior que comunica con los tres agujeros; dos perforaciones del canto inferior al costado para la suspensión. Decoración: filetes incisos, uno de ellos dentado; en el centro una cruz con cuatro incisiones en un círculo de puntos.
- M 120. Antigua colección del Museo, indios chaquenses 183
- Aerófono de filo, sin aeroducto. "Serére". Silbato longitudinal de madera, cuatro planos longitudinales, corte romboidal, una perforación de extremo a extremo, la abertura mayor para el soplo, la menor para obturar; dos agujeros en el borde, al centro del cuerpo, para la suspensión. Dibujos lineales incisos en forma de X.
- M 7. Viaje de Carlos Vega, marzo-abril de 1932, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina 204
- Aerófono de filo. Flauta de Pan. "Siku". Un juego de dos piezas complementarias. a) doble fila de tubos, 8 tubos en cada fila, largo, centímetros: 22.2, 18.7, 15, 12 $\frac{1}{2}$, 10.4, 8.4, 7, 5.7; b) doble fila de tubos, 7 tubos cada fila, largo centímetros: 21, 17, 14.2, 11, 9.3, 7.6, 6.5. La segunda fila de cada pieza alarga sus tubos hasta la mitad de los de la primera. Todos los tubos están cerrados en su extremo inferior por el tabique. Caña de Castilla.
- M 88. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, Río Chico, provincia de Tucumán, Argentina. (Procedente de Catamarca, Argentina), N° 1 229
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Flauta". Instrumento de hueso, seis agujeros superiores y uno inferior para obturar; tapón de cera para el canal; 27 ctms. de largo.
- M 89. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, Monteros, provincia de Tucumán, Argentina, N° 2 229
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Flauta". Instrumento de caña, seis agujeros comunes de obturar arriba y uno inferior. Entre los cuatro agujeros del centro hay tres pequeños, anomalía que no se ha estudiado todavía. Largo, 33 $\frac{1}{2}$ ctms. Tapón de cera para el canal.

C A T Á L O G O

- M 91. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, Río Chico, provincia de Tucumán, Argentina, N° 3 229
- Aerófono de filo con aeroducto. Flageolet. "Flauta". Instrumento de caña, seis agujeros superiores y uno inferior para obturar. Largo, 32.1 ctms. Tapón de cera para el canal, corte del extremo taponado en bisel.
- S/N. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, Río Chico, provincia de Tucumán, Argentina, N° 4 229
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Flauta de caña". Instrumento de caña seis agujeros superiores y uno inferior para obturar. Largo 31.1 ctms. Tapón de cera para el canal. (Particular de I. A - T).
- S/N. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, provincia de Tucumán, Argentina, N° 5 229
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Flauta". Instrumento de caña, seis agujeros superiores y uno inferior. Frente al quinto de los superiores se ha perforado otro inferior, tal vez por error, pues conserva restos de la resina con que fué cerrado. Largo, 31.6 ctms. Tapón de cera para el canal. (Particular de I. A - T).

B) EN LOS CUADROS

9278. Colección Zavaleta, Colalao del Valle, provincia de Tucumán, Argentina, C. 2, N° 6 87
- Campanilla piramidal de bronce. Alto, 29 mm., perforación en la cúspide para la suspensión.
8035. Colección Zavaleta, (Diaguita), Cafayate, provincia de Salta, Argentina, C. 2, N° 13 87
- Campanita de bronce con badajo (perdido). Alto, 56 mm.; diámetro de la boca, 56-54 mm.; diámetro del tope, 35-25 mm.; varias perforaciones.
- M 102. Viaje de Carlos Vega, agosto-setiembre de 1944, indios Angaité, Chaco Paraguayo, Puerto Sastre, Paraguay, C. 3, N° 5 89
- Sonajero de calabaza naturalmente cerrado, con sus propias semillas adentro. Largo, 11 ctms.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- M 84. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, agosto-setiembre de 1941, Río Chico, provincia de Tucumán, Argentina, C. 6, N° 4 94
- Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de una lámina de madera, clavados los extremos sobre una pieza de unión, de 32-39 centímetros de diámetro; alto, 10 ctms.; parches de cuero de cabra con anillos, correhuela en zigzag (forma "W"); manija de cuero; "charlera" de hilo de coser; un palillo cabeza de trapo.
- 38-599. Donación G. Senillosa, año 1938, indios Chiriguano, Bolivia, C. 8, N° 7 97
- Cordófono simple. Cítara de palo. Tubo de caña enteramente cerrado, de 62 ctms. de largo, descortezado, excepto 3.5 ctms. de la parte inferior y 9.8 ctms. de la parte superior (clavijero). Dos muescas en el nudo terminal inferior sujetan un lazo que avanza hasta 14 ctms. y en este punto se le amarran tres cuerdas de crin de distinto calibre que, por sobre un reborde con tres hendiduras, alcanzan las tres clavijas. Las clavijas, rústicamente talladas, según el modelo europeo, atraviesan el tubo a lo ancho. La pared superior del tubo ha sido eliminada en la parte del clavijero. Falta el puentecillo de madera que, seguramente tuvo, y el ejemplar no tiene arco de frotación.
- M 101. Viaje de Carlos Vega, agosto-setiembre de 1944, indios Maccá, Chaco, Paraguay, C. 8, N° 8 97
- Cordófono con mango. Laúd. Mango de 23 ctms., tallado en un taco de madera cuya parte ancha mide 10 ctms. de alto, 5 ctms. en el sentido de la longitud del mango y 6 ctms. de ancho. Una lata común de aceite enchufa en el taco y lo cubre unos 2.5 ctms., y en él queda sujeta con clavos. Del nacimiento del cuello parte un piolín, que pasa exteriormente por debajo de la "caja", y al llegar a la base se anuda a un haz de crines de caballo que sigue exteriormente por el fondo hasta la parte superior de la "caja", y de ahí, levantado por un puente, hasta la clavija, que es un trozo de alambre grueso que atraviesa el extremo del mango. En la parte superior de la "caja", la hojalata abre una boca rectangular de 6.4 x 3.5 ctms., pero esta abertura aparece recubierta por media suela de goma y tela que perteneció a una zapatilla. El puente, de 2 ctms. de alto, aprieta la suela contra la abertura y levanta el haz de crines. Una rama, encorvada por la tensión de otro haz de crines que está atado a sus extremos, sirve como arco de fricción. Realización indígena *sui generis* del violín europeo, con influencias del arco musical.
- M 113. Viaje de Jorge A. Cranwell y Andrés Gai, noviembre de 1944, indios llamados Tobas, Estancia "Palo Santo", Kilómetro 145 del F. C. Puerto Casado, Chaco, Paraguay, C. 8, N° 9 97
- Cordófono con mango. Laúd. Mango y caja tallados en un tronco, largo del mango, 38 ctms.; largo de la caja, 11-13 ctms.; diámetro máximo de la caja, 10 ctms. del nacimiento del cuello del mango parte un piolín que, después de pasar exteriormente por el fondo y por la base de la caja, se anuda en la parte superior, a un haz de crines de caballo que se corre hasta la garganta de un palillo.

C A T Á L O G O

- Este palillo, de 16.5 ctms. de largo, atraviesa el mango por una perforación. El taco está profundamente excavado a fuego y abre una boca superior redondeada, de 6 ctms. de largo por 3 ctms. de ancho. La boca está recubierta por una fina lámina de corteza y falta el puente que levanta la cuerda sobre dicha lámina. El ejemplar no tiene arco de frotación. Realización *sui generis* del violín europeo, con influencias del arco musical.
- M 118. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, adquirido en el Perú, C. 10, N° 4 101
- Aerófono de válvula, trompeta. "Pututu". Caracol natural; largo, 13 ctms., perforación en el ápice con restos de resina en que parece haberse fijado una boquilla perdida, agujero con hilo para la suspensión en el borde inferior derecho del labio. Informe del Profesor Martín Doello Jurado: "*Cassis Tuberosa* Linné, especie muy conocida, llamada vulgarmente *casco real* (king helmet). Habita en el océano Atlántico desde el sur de Estados Unidos hasta el norte del Brasil, incluso las Antillas. Salvo las perforaciones, en perfecto estado de conservación, con su brillo y colores naturales".
- M 100. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, marzo-mayo de 1942, Andahuailas, Apurimac, Perú, C. 10, N° 6 101
- Aerófono de válvula, trompeta. "Huajara-puku". Tubo formado por diez cuernos de vacuno de tamaño decreciente, enchufados unos en otros, en espiral y sujetos con láminas de cuero sobreatadas con correhuelas. Boquilla separable, de madera.
- M 99. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, marzo-mayo de 1942, Andahuailas, Apurimac, Perú, C. 11, N° 7 103
- Aerófono de lengüeta doble, oboe, "Chirisuya". Tubo de madera con el extremo anterior ensanchado en forma de pabellón. Largo, 26.5 ctms.; portalingüeta de 3 ctms. de diámetro; pabellón, diámetro máximo del ensanche, 5.3 ctms.; lengüeta doble de pluma de ave, de 14 mm. de largo; siete agujeros de obturar.
- 24-130. Antigua colección del Museo, San Antonio de Pachín, provincia de Catamarca, Argentina, C. 12, N° 4 105
- Aerófono de filo, silbato globular zoomorfo de piedra color siena quemada, representa un sapo. Un agujero para el soplo.
9142. Colección Zavaleta, Tinogasta, provincia de Catamarca, Argentina, C. 13, N° 6 107
- Aerófono de filo, silbato globular zoomorfo de arcilla; representa probablemente un avestruz; un agujero para el soplo arriba, y uno a cada lado para obturar.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- M 46. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Cuzco, Perú, C. 14, N° 1 108

Aerófono de filo. "Quena". Pieza arqueológica, tubo de hueso. Largo, 14.8 ctms.; escotadura semicircular en el borde de soplo, tres agujeros de obturar. (Donación del señor José Castro).

- M 117. Adquirido al señor Carlos María Mutti, el 25 de julio de 1941, procedente de Chan-Chan, Trujillo, Perú, C. 17, número 2 113

Aerófono de filo con aeroducto. Silbato de arcilla en forma de ave. Largo, 6.5 ctms.; ancho máximo, 3.3 ctms.; orificio de soplo en la cola; orificio del sonido arriba, en el nacimiento de la cola; dos agujeros de obturar, arriba; una perforación que atraviesa el cuello para la suspensión.

C) EN LAS LÁMINAS

- M 77. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, febrero de 1940, Ullún, provincia de San Juan, Argentina, Lámina II, arriba 264

Membranófono de dos parches. "Caja". Marco o caja de hojalata, de 21½ a 25 ctms. de diámetro. Alto, 13 ctms.; parches sin anillos; doble juego de hilos en zigzag estiran los cueros; cinta de suspensión y adornos de papel rojo desflecado; dos palillos cabeza de trapo, de 29½ y 27¼ ctms. de largo; "charlera" de hilo rojo.

- M 25. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1936, Nonogasta, provincia de La Rioja, Argentina, Lámina II, abajo 264

Membranófono de dos parches. "Caja" y "Tambor". Marco de hojalata, 29 ctms. de diámetro; alto, 24 ctms.; parches con anillos y una correhuela en zigzag de diez tiros para la tensión; un palillo cabeza de trapo, de 26½ ctms.; dos "charleras" de hilo sobre el parche inferior.

- M 19. Viaje de Carlos Vega, abril-mayo de 1931, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina III, arriba 265

Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de madera de "yakis-palo" (palo de agua), de 33 - 35 ctms. de diámetro; alto, 13 ctms.; parches de cuero de cordero con anillos y un cordel en zigzag para la tensión con presillas o "apretaderas" (forma "Y"); manija de cuero; un palillo cabeza de trapo recubierta de lana, de 25½ ctms. sujeto a la caja por una cinta.

C A T Á L O G O

- M 81. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, mayo-julio de 1940, Tartagal, provincia de Salta, Argentina, Lámina III, abajo 265
- Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de un tronco ahuecado de 21 - 23 ctms. de diámetro; alto, 17 ctms.; parches de cuero con anillos y una correhuela en zigzag con algunas presillas (forma "Y"); manija de cuero; dos palillos de madera, uno liso y el otro con ensanchamiento terminal.
- M 22. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1933, Belén, provincia de Catamarca, Argentina, Lámina IV, izquierda ... 266
- Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de hojalata de 21 ctms. de diámetro; alto, 8½ ctms.; parches de cuero, un dibujo en cada uno, que representan a Dante y a Beatriz, según el letrero; con anillos y un cordel en zigzag, sin presillas (forma "W"); manija de cuero, un palillo cabeza de trapo de 23 ctms. "Charlera" en un parche.
- M 24. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1936, Sañogasta, provincia de La Rioja, Argentina, Lámina IV, derecha ... 266
- Membranófono de dos parches. "Caja" o "Tambor". Marco de hojalata de 18 - 21 ctms. de diámetro; alto, 17½ ctms.; parches de cuero con anillos y un hilo en zigzag sin presillas (forma "W"); manija de género; "Charlera" en un parche; dos palillos de madera de 27 y 28½ ctms.
- M 67. Viaje de Carlos Vega, julio de 1938, Chicligasta, provincia de Tucumán, Argentina, Lámina VI, izquierda 268
- Membranófono de dos parches. "Bombo". Marco de un tronco de pacará ahuecado; diámetro, 56 cms.; alto, 37 cms.; parches de cuero de cabra con anillos, aros de sauce, con una sogá en zigzag y presillas (forma "Y").
- M 65. Viaje de Carlos Vega, enero 1938, Cafayate, provincia de Salta, Argentina, Lámina VI, derecha 268
- Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de madera de sauce, diámetro, 30½ ctms.; alto, 11 cms.; parches de cuero con dibujos geométricos con anillos y un hilo en zigzag con presillas (forma "Y"); manija de cuero; charlera de crin trenzada, dos palillos cabeza de lana de 26 y 26½ cms. unidos por un cordón a la caja.
- M 83. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, mayo-julio de 1940, Orán, provincia de Salta, Argentina, Lámina VII, arriba 269
- Membranófono de dos parches. "Bombo mediano" o "Tamboril". Tambor. Caja de tronco ahuecado de 35 - 39 ctms. de diámetro; alto, 31 - 34 ctms.; dos parches con anillos, aros de madera y correhuelas en zigzag con presillas (forma "Y"); "charlera" de piolín; tira de fieltro para la suspensión; dos palillos.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- M 82. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, mayo-julio de 1940, Tartagal, provincia de Salta, Argentina, Lámina VII, abajo ... 269
- Membranófono de dos parches, "Bombo". Tubo de una lámina de madera de cebil o curupay clavada, con dos duelas, diámetro, 36-39 ctms.; alto, 50 ctms.; parches, uno de oveja y otro de cabra con anillos, aros de madera y correhuelas en zigzag sujetas a los aros por lazos de cuero, con presillas (forma "Y"); dos palillos.
- M 79. Viaje de Isabel Aretz Thiele, mayo-julio de 1940, Orán, provincia de Salta, Argentina, Lámina X 272
- Cordófono con mango. Violín rústico, largo 56½ ctms.; ancho máximo de la caja 187 mm.; cuatro cuerdas, cuatro clavijas; arco de madera tallada en una pieza de 65 ctms. Usado por Indios Chahuancos.
- S/N. Adquirido particularmente por Carlos Vega, Bolivia, Lámina XIII, izquierda 275
- Cordófono con mango. "Charango". Largo, 61 ctms.; ancho máximo de la caja 16½ ctms. Cinco órdenes de cuerdas, cuatro dobles y el de la prima triple. Caja de caparazón de armadillo; 17 divisiones metálicas; sobrepunto de madera dura; cordal metálico. Fabricante: Tomás Fernández, La Paz, Bolivia.
- S/N. Obsequiado particularmente a Carlos Vega, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XIII, derecha 275
- Cordófono con mango. "Charango". Largo 55 ctms.; ancho máximo de la caja, 15½ ctms. Cinco órdenes de cuerdas dobles. Caja de caparazón de armadillo; 8 divisiones metálicas; sobrepunto de madera dura; cuerdas sujetas al puente de madera; dos bocas en forma de ojo.
- M 50. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Tarabuco, Sucre, Bolivia, Lámina XIV, frente y revés 276
- Cordófono con mango. "Charango". Largo, 45.8 ctms.; ancho máximo de la caja, 10½ ctms. Cuatro órdenes dobles de cuerdas. Caja imitación del caparazón y de la cabeza del armadillo tallada en una sola pieza con el mango y el clavijero; sobrepunto de madera dura, siete divisiones metálicas; boca redonda; cuerdas sujetas al puente de madera; cordel de lana para la suspensión. Usado por indios.
- M 63. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, La Paz, Bolivia, Lámina XV 277
- Cordófono con mango. "Charango". Largo, 53 ctms.; ancho máximo de la caja, 13½ ctms. Cinco órdenes de cuerdas dobles (en uso órdenes simples). Caja de madera imitación de la forma armadillo, fondo de tres planos; sobrepuntos de madera dura con 8 divisiones de hueso; diez clavijas.

C A T Á L O G O

- M 54. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Sucre, Bolivia, Lámina XVI, izquierda 278
- Cordófono con mango. Guitarrilla. Largo, 73 ctms.; ancho máximo de la caja, 23 ctms. Seis órdenes simples de cuerdas, seis clavijas; caja de caparazón de armadillo colocado en igual forma que el de los charangos; sobrepunto de madera dura con 17 divisiones metálicas; cuerdas metálicas sujetas al puente; tapa, filetes de adorno; boca redonda con incrustaciones de nácar o hueso. Fabricante: Juan Pemintel.
- M 60. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, La Paz, Bolivia, Lámina XVI, derecha 278
- Cordófono con mango. Guitarrilla. Largo, 55 ctms.; ancho máximo de la caja, 14.4 ctms. Cinco órdenes dobles de cuerdas, diez clavijas; caja forma guitarra; 7 divisiones metálicas sobre la madera del mango; boca redonda; cuerdas de tripa sujetas a un puente de madera
- M 10. Viaje de Carlos Vega, abril-mayo de 1931, Tilcara, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, izquierda, 1 283
- Aerófono de filo, con escotadura, "Quena". Instrumento de caña de Castilla, cinco agujeros superiores y uno inferior; largo, 35 ctms.; diámetro máximo, 1.9 ctms.; extremo anterior con agujero en el tabique (medio tapadillo). Tipo de fabricación urbana en serie, probablemente procedente de La Paz, Bolivia. Visto de frente.
- M 1. Viaje de Carlos Vega, abril-mayo de 1931, Tilcara, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, izquierda, 2 283
- Instrumento análogo al anterior, 33¾ ctms. de largo; diámetro máximo, 2 ctms. Visto del revés.
- M 11. Viaje de Carlos Vega, abril-mayo de 1931, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, centro, 1 283
- Aerófono de filo, con escotadura profunda. "Flautilla". Instrumento de caña de Castilla, cuatro agujeros, largo 30 ctms.; diámetro máximo 2.4 ctms. Extremo anterior cerrado, extremo del soplo cuyo corte en bisel forma dos aletas en los lados de la escotadura. Anillo de lana. Visto de frente.
- M 12. Viaje de Carlos Vega, abril-mayo de 1931, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, centro 2 283
- Instrumento análogo al anterior, 30.5 ctms. de largo; diámetro máximo 2.3 ctms. Visto de perfil.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- M 18. Viaje de Carlos Vega, enero-febrero de 1932, La Quiaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, derecha, 1 ... 283
 Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Tarka" o "Pinkillo". Instrumento de caña de Castilla, seis agujeros de obturar y uno suplementario; largo, 31.5 ctms.; diámetro máximo, 2.5 ctms. Visto de perfil.
- M 17. Viaje de Carlos Vega, enero-febrero de 1932, La Quiaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXI, derecha, 2 ... 283
 Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Tarka" o "Pinkillo". Instrumento de caña de Castilla, seis agujeros de obturar y uno suplementario, largo 29 ctms.; diámetro máximo, 2.2 ctms. Visto de frente.
- M 70. Adquirida a don Alberto Ruiz el 25 de julio de 1939, indios Aimara, de Italaque, Ambana, etc., Bolivia, Lámina XXIII, arriba 285
 Aerófono de filo. Flauta de Pan. "Lakita". Juego de dos flautas de caña de Castilla, doble fila, tubos de soplo cerrados, tubos complementarios abiertos en bisel, ataduras de tiras de caña sujetas con hilo: a) 25.9, 20.7, 17.1, 13.9, 11.7, 9.2 y 8 ctms. de largo, ancho total 10.9 ctms.; b) 13.8, 11.7, 9.2, 8, 6.8, 5.4, 4.5 y 3.6 ctms. de largo, excluido el tabique de fondo, ancho total 11.9 ctms.
- M 64. Adquirido al señor Jorge Levoyer, el 20 de mayo de 1937; procedencia: Ecuador, Lámina XXIII, abajo 285
 Aerófono de filo. "Rondador", Flauta de Pan. Instrumento hecho de cañuelas, 37 tubos en hilera simple, ataduras de tira de caña sobreatadas con hilo. Largo de los tubos: 25.5, 25, 21.2, 25, 19.1, 18.2, 14.2, 21.2, 15.9, 21, 15.9, 18.9, 12.5, 18, 12.5, 15.6, 10.8, 14, 11.6, 12.1, 10.5, 12.1, 8, 10.5, 8.5, 10, 7.8, 9.5, 7, 9, 7, 7.8, 6.8, 8, 6, 7.1 y 5.5 ctms. Ancho 39.5 ctms.
- M 5. Viaje de Carlos Vega, enero-febrero de 1931, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXIV, izquierda 286
 Aerófono de filo. Flauta de Pan. "Siku" o "Antara". Juego de dos piezas complementarias: a) siete tubos en cada fila largo ctms. 44.8, 35.5, 30, 25.5, 20, 16.9, 13.5; b) seis tubos en cada fila, largo ctms. 40, 33.4, 27, 22.5, 17.6, 15. La segunda fila de cada pieza alarga sus tubos hasta la mitad de los de la primera. Todos los tubos están cerrados en su extremo inferior por el tabique. Caña de Castilla.
- M 78. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, mayo-julio de 1940, Ledesma, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXIV, derecha ... 286
 Aerófono de una lengüeta. Clarinete. "Erkencho". Tubo de un cuerno de vacuno de 29 ctms. de largo; punta cortada, tres anillos tallados en ella; abertura mayor, diámetro 6.6; borde dentado. Lengüeta batiente recortada en una cañuela de 9.8 ctms. de largo.

C A T Á L O G O

- M 115. Viaje de Héctor Greslebin, año 1925, Perú, Lámina XXV, 1 287
 Aerófono de filo, orificio de soplo lateral. Flauta travesera. Tubo de caña de Castilla, largo, 44.6 ctms.; diámetro, 2.7 ctms.; seis agujeros superiores, anillo de hilo en el extremo anterior.
- M 71. Adquirida al señor Alberto Ruiz, el 25 de julio de 1939; procedencia: Bolivia, Lámina XXV, 2 287
 Aerófono de filo, orificio de soplo lateral. "Khenali". Flauta travesera. Tubo de caña de Castilla, largo, 36.7 ctms.; diámetro, 2.3 ctms.; seis agujeros superiores.
- M 45. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Cuzco, Perú, Lámina XXV, 3 287
 Aerófono de filo, orificio de soplo lateral. "Pito". Flauta travesera. Tubo de caña de Castilla, largo, 41 ctms.; diámetro, 1.9 ctms.; seis agujeros superiores, cinco anillos de piolín. Usado por indios.
- M 44. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Anta, Perú, Lámina XXV, 4 287
 Aerófono de filo, orificio de soplo lateral. "Pito". Flauta travesera. Tubo de caña de Castilla, largo, 34.6 ctms.; diámetro, 2.2 ctms.; seis agujeros superiores. Usado por indios.
- M 80. Viaje de Isabel Aretz - Thiele, mayo-julio de 1940, Orán, provincia de Salta, Argentina, Lámina XXV, 5 287
 Aerófono de filo, orificio de soplo lateral. Flauta travesera. Tubo de caña de Castilla, largo, 38.8 ctms.; diámetro, 2.2 ctms.; seis agujeros superiores. Usado por indios Chahuancos.
- M 21. Viaje de Carlos Vega, enero-febrero de 1931, ciudad de Jujuy, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXVII, 1 289
 Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Anata". Instrumento bien tallado, seis agujeros de obturar; largo, 43.7 ctms.; diámetro terminal, 4.7 ctms.; plano de los agujeros, 17 ctms.
- M 8. Viaje de Carlos Vega, marzo-abril de 1932, ciudad de Jujuy, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXVII, 2 289
 Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Anata". Instrumento bien tallado, seis agujeros de obturar; largo, 22.5 ctms.; diámetro terminal, 2.9 ctms.; plano de los agujeros, 9.2 ctms.
- M 73. Adquirido al señor Alberto Ruiz, julio 25 de 1939, Bolivia, Lámina XXVII, 3 289
 Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Anata". Instrumento de madera, talla rústica, seis agujeros de obturar; largo, 54.7 ctms.; diámetro terminal, 5 ctms.; plano de los agujeros, 19.8 ctms.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

- M 15. Viaje de Carlos Vega, enero-febrero de 1931, Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXVII, 4 289
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Anata". Instrumento rústico de madera, seis agujeros de obturar; largo, 43.7 ctms.; diámetro terminal, 3.5 ctms.; plano de los agujeros, 16 ctms.
- M 68. Viaje de Carlos Vega, julio de 1938, Monteros, provincia de Tucumán, Argentina, Lámina XXVIII, arriba 290
- Aerófono de filo, con aeroducto. Flageolet. "Flauta". Instrumento de caña de Castilla, seis agujeros de obturar superiores y uno inferior; largo, 38.2 ctms.; diámetro máximo, 21 ctms. Un tapón de cera cierra el extremo del soplo dejando libre un canal recto contra la pared superior y paralelo a ella. b) Estilete de caña con que el fabricante abre el canal.
- M 29. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Bolivia, Lámina XXVIII, abajo, 1 290
- Aerófono de filo, con aeroducto, rama cortada longitudinalmente, mitades acanaladas y unidas de nuevo por anillos de tendones, seis agujeros de obturar; largo, 46.6 ctms.; diámetro máximo, 2.5 ctms.
- M 14. Viaje de Carlos Vega, marzo-abril de 1931, ciudad de Jujuy, provincia de Jujuy, Argentina, Lámina XXVIII, abajo, 2 290
- Aerófono de filo con aeroducto. Flageolet. "Tarka". Instrumento de madera, rama hendida, ahuecadas en canaleta las dos mitades y unidas de nuevo por medio de tendones, seis agujeros; largo, 68.3 ctms.; diámetro máximo, 3.3. ctms.; (Donación del señor Adolfo Montero).
- M 37. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Perú, Lámina XXIX, izquierda 291
- Aerófono de una lengüeta. Clarinete. Tubo de madera labrada, cinco anillos de hojalata; largo; 32.1 ctms. Boquilla de madera con lengüeta batiente; largo, 4 ctms. Pabellón de hojalata; largo, 5.1 ctms.; diámetro de la boca, 9.8 ctms. Boquilla separable.
- M 47. Viaje de Carlos Vega, febrero-marzo de 1937, Cuzco, Perú, Lámina XXIX, derecha 291
- Aerófono de una lengüeta. Clarinete. Tubo de caña de Castilla. largo, 38.6 ctms.; diámetro, 2.2 ctms. Boquilla de madera, separable, con lengüeta batiente; largo, 5 ctms. Siete agujeros superiores, uno de ellos obturado con cera, un agujero inferior a la altura del obturado. Extremo anterior afinado como para el ajuste de un pabellón.

T A B L A S

CAPÍTULO VI

T A B L A S

PUBLICACIONES CITADAS

INDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PERTENENCIA

INDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PAISES

INDICE DE LOS DIBUJOS

INDICE DE LOS EJEMPLOS MUSICALES

INDICE DE LOS CUADROS

INDICE DE LAS LAMINAS



PUBLICACIONES CITADAS

- ARETZ-THIELE, Isabel. *Música tradicional argentina, Tucumán, Historia y Folklore*, ed. Universidad de Tucumán, República Argentina [Buenos Aires], 1946.
- AULNAY, María Catalina Gemela. *Relación que hizo de su viaje por España en 1679*, Madrid, 1891.
- BERTONIO, P. Ludovico. *Vocabulario de la Lengua Aymará*, Leipzig, 1879.
- BRACKENBUSCH, Luis. *Viaje a la provincia de Jujuy*, en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, tomo V.
- CAMPOS, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades*. México, 1930.
- CASTAÑEDA, Daniel, y MENDOZA, Vicente T. *Instrumental Precortesiano*, tomo I, *Instrumentos de Percusión*, México, 1933.
- CATÁLOGO de las voces usuales de Aymará con la correspondencia en Castellano y Quechua, Uyuni, s/f.
- COBO, P. Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*, ed. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1890-1895.
- DEL CANTO, Francisco. *Arte y Vocabulario de la Lengua General del Perú...*, 1614.
- DENSMORE, Frances. *Chippewa Music*, en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 45, Washington, 1910.
- DENSMORE, Frances. *Teton Sioux Music*, en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 61, Washington, 1918.
- DENSMORE, Frances. *Northern Ute Music*, en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 75, Washington, 1922.
- DENSMORE, Frances. *Mandan and Hidatsa Music*, en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 80, Washington, 1923.
- DENSMORE, Frances. *Yuman and Yaqui Music*, en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 110, Washington, 1932.
- EHRENREICH, Paul. *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*, en *Veröffentlichungen aus dem Königlichen Museum für Völkerkunde*, t. II, Berlin, 1891.
- FARABEE, William Curtis. *Indian Tribes of Eastern Perú*, en *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Vol. X, Harvard University, Cambridge, Mass., 1922.
- FREZIER, M. *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chily et du Perou*, París, 1716.
- GARAY, Narciso. *Tradiciones y cantares de Panamá, Ensayo folklórico*, Panamá, 1930.
- GUEVARA, Tomás. *Historia de la civilización de Araucanía*, Santiago de Chile, 1898 - 1916.
- GONZÁLEZ, Joaquín V. *Mis Montañas*, Buenos Aires, 1893.

- GONZÁLEZ OLGUIN, Diego. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca*, Ciudad de los Reyes, 1608.
- HARCOURT, R. y M. d'. *La musique des Incas et ses survivances*, París, 1925.
- HORNBOSTEL, Erich M. von, y SACHS, Curt. *Systematik der Musikinstrumente*, en *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XLVI, Berlín, 1914.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the south american indians*, Göteborg, 1935.
- ISAMITT, Carlos. *Los instrumentos araucanos, La trutruca*, en *Boletín Latino-Americano de Música*, t. I, Montevideo, abril de 1935.
- ISAMITT, Carlos. *Los instrumentos araucanos Wada, künkülcawe, yüllu, trompe, corneta y charango*, en *Boletín Latino-Americano de Música*, año IV, t. IV, Bogotá, diciembre de 1938.
- JUAN, Jorge, y ULLOA, Antonio de. *Relación histórica del Viaje a la América Meridional, hecho de orden de S. Mag...* Madrid, 1748.
- KOCH-BRÜNBERG, Dr. Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien*, 1903 - 1905, Berlín, 1910.
- KOCH-GRÜNBERG, Dr. Theodor. *Von Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Berlín, 1916-1917, Stuttgart, 1923-1928.
- KARSTEN, Raphaël. *Indian dances in the Gran-Chaco (South America)*, Helsingfors, 1915.
- LEHMANN-NITSCHKE, Dr. Robert. *Patagonische Gesänge und Musikbogen*, en *Anthropos*, vol. III, 1908.
- LAFONE Y QUEVEDO, Samuel A. *Londres y Catamarca. Cartas a "La Nación"*, 1883 - 1884 y 85, Buenos Aires, 1888.
- MAHILLON, Victor. *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*, 5 vol., 1893, 1909, 1900 y 1922.
- MEAD, Charles W. *The musical instruments of the Incas*, en *Anthropological Papers of The American Museum of Natural History*, vol. XV, Part. III, New York, 1924.
- MEDINA, José Toribio. *Los aborígenes de Chile*, Santiago (de Chile), 1882.
- MERSENNE, P. Marin. *Harmonie universelle*, París, 1636-1637.
- METRAUX, Alfredo. (Cf. Karl Gustav Izikowitz, *Les instruments de musique des indiens Uro - Chipaya*, en *Revista del Instituto de Etnología*, t. II, pgs. 263-291, Universidad de Tucumán, Tucumán, 1932).
- MONTANDÓN, Dr. Jorge. *La Généalogie des instruments de musique et les Cycles de civilisation. Etude suivie du catalogue des instruments de musique du Musée ethnographique de Genève*, en *Archives suisses d'Anthropologie générale*, t. III, N° 1, 1919, Genève, 1919.
- NORDENSKIÖLD, Erland. *Spiele und Spielsachen im Gran Chaco und in Nordamerika*, en *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XLII, Berlín, 1910.
- NORDENSKIÖLD, Erland. *Indianlif, I, El Gran Chaco (Syd - Amerika)*, Stockholm, 1910.
- PALAVECINO, Enrique. *Los indios Pilagá del río Pilcomayo*, en *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, t. XXXVII, pp. 517 - 581, Buenos Aires, 1933.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*, t. III, Barcelona, 1893.
- QUIROGA, Adán. *La Cruz en América (Arqueología Argentina)*, Buenos Aires, 1901.
- RATZEL, Federico. *Las razas humanas*, Barcelona, 1889.
- ROQUETTE-PINTO, E. *Rondonia*, en *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, vol. XX, Río de Janeiro, 1917.
- ROSEN, Eric von. *Bland Indianer*, Stockholm, 1921.

PUBLICACIONES CITADAS

- SACHS, Curt. *Real - Lexikon der Musikinstrumente*, Berlín, 1913.
- SACHS, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlín, 1929.
- SACHS, Curt. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2ª ed., Leipzig, 1930.
- SACHS, Curt. *La Signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique*, en *Mouseion*, vol. 27 - 28, 1934.
- SANTO THOMAS, Fr. Dgo. de. *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*, Valladolid, 1560.
- SAVILLE, Marshall T. *The Wood-carver's Art in Ancient Mexico*, New York, 1925.
- SCHAEFFNER, André. *Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique*, *Bull. du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, N° 1, Paris, janvier, 1931.
- SCHAEFFNER, André. *D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique*, en *Revue Musicale*, sept. - oct., 1932.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique*, *Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, 1936.
- SELER, Eduard. *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach - und Alterthumskunde*, vol. II, Berlín, 1904.
- STEINEN, Karl v. den. *Durch Central-Brasiliens, Expedition zur Erforschung des Schingu im Jahre 1884*, Leipzig, 1886.
- STEINEN, Karl v. den. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, Berlín, 1897.
- TORRES RUBIO, P. Diego de. *Arte de la lengua Quichua*, Lima, 1619.
- TESSMANN, Günther. *Die Indianer Nordost-Perus*, Hamburg, 1930.
- VALERA, Juan. *Juanita la Larga*, Madrid.
- WILSON, Thomas. *Prehistoric art; or The origin of art as manifested in the works of prehistoric man*, en *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, for the year ending, June 30, 1896*, Washington, 1898.



ÍNDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PERTENENCIA

INDIOS CHAQUENSES

	PÁG.
La Maraca	123
El Sonajero de uñas	127
El Serére	183
El Naseré	185

INDIOS ARAUCANOS

El Kultrun	143
La Pifilka	179
La Trutruka	247
La Siringa araucana	210

INDIOS DEL NOROESTE ARGENTINO, PERÚ Y BOLIVIA

La Caja	133
El Charango	149
La Flautilla	189
La Quena	195
El Siku (flauta de Pan)	203
La Anata	217
El Pinkillo o Tarka	223
El Erkencho	233
El Erke ("Corneta")	239

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CRIOLLOS ARGENTINOS

	pág.
(La Caja)	133
El Tambor y el bombo	141
La Guitarra	159
El Arpa	173
La Flauta tucumana	227



ÍNDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PAÍSES

ESQUIMALES

	PÁG.
Disco zumbador, C. 9, fig. 8	99

CANADÁ

Racimo de uñas de reno americano, C. 2, fig. 1	87
--	----

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Sonajero de calabaza, C. 3, fig. 1	89
Sonajero de calabaza, C. 3, fig. 6	89
Sonajero en forma de lente, Alaska, C. 3, fig. 8	89
Sistro yaqui, C. 3, fig. 15	89
Bastón dentado, C. 4, fig. 3	91
Tambor de dos membranas, C. 6, fig. 2	94
Tambor de dos membranas, C. 6, fig. 5	94
Silbato de concreto, C. 12, fig. 7	105
Flauta travesera, C. 13, fig. 8	107
Flauta longitudinal con agujeros, C. 13, fig. 13	107
Silbato de Baja California, C. 16, fig. 2	111
Flageolet indio, C. 16, fig. 11	111
Flageolet indio, C. 16, fig. 14	111

MÉXICO

Tambor de caparazón de tortuga, C. 1, fig. 2	85
Teponaztli, C. 1, fig. 8	85

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
Indio tocando el teponaztli, C. 1, fig. 9	85
Cascabel de bronce o cobre antiguo, C. 2, fig. 11	87
Doble cascabel de cerámica, C. 2, fig. 12	87
Sonajero de bastón, C. 3, fig. 12	89
Raspador de hueso, C. 4, fig. 5	91
Hueso dentado (raspador), C. 4, fig. 7	91
Flageolet de Sonora, C. 16, fig. 12	111
Silbato de arcilla, C. 17, fig. 6	113
Flauta de arcilla con aeroducto añadido, C. 17, fig. 8	113
Flautas aztecas, C. 17, fig. 10	113
Flauta de soplo lateral, C. 17, fig. 11	113

AMÉRICA CENTRAL

Silbato globular de arcilla, Honduras, C. 13, fig. 7	107
Tambor de tronco hendido, Nicaragua-Guatemala, C. 1, fig. 4	85
Resonador-silbato, Costa Rica, C. 17, fig. 5	113
Cántaro-silbato, Costa Rica, C. 17, fig. 7	113
Triple cascabel de oro, Panamá, C. 2, fig. 10	87
Sonajero de calabaza, Panamá, C. 3, fig. 4	89
Calabaza dentada, Panamá, C. 4, fig. 4	91
Flauta de un cráneo de armadillo, Panamá, C. 12, fig. 6	105
Resonador-silbato, Panamá, C. 17, fig. 3	113

COLOMBIA

Tambor de tronco hendido, C. 1, fig. 3	85
--	----

VENEZUELA

Sonajero de calabaza, C. 3, fig. 2	89
--	----

GUAYANAS

Ristra de nueces con granalla, C. 2, fig. 9	87
Sonajero de tiras de caña tejidas, C. 3, fig. 7	89
Trompeta poliglobular, C. 10, fig. 7	101
Clarinete heteroglota, C. 11, fig. 2	103
Silbatos de madera, C. 12, fig. 5	105
Quena de hueso, C. 14, fig. 2	108
Quena de hueso de jaguar, C. 14, fig. 3	108
Quenas de hueso, C. 14, figs. 4 y 6	108
Flauta de Pan de caña, C. 18, fig. 4	115

ECUADOR

Tambor de tronco hendido, C. 1, fig. 5	85
Sonajero de valvas, C. 2, fig. 2	87
Sonajero tubular, C. 3, fig. 13	89

ÍNDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PAÍSES

	PÁG.
Silbato de arcilla negra, C. 12, fig. 9	105
Silbato globular de arcilla, C. 13, fig. 5	107
Flauta de Pan de caña, C. 18, fig. 7	115
M 64, Flauta de Pan, "Rondador", Lám. XXIII	285

PERÚ

Tambor antropomorfo, C. 1, fig. 6	85
Ristra de carozos frutales, C. 2, fig. 3	87
Campanillas piramidales, C. 2, fig. 7	87
Cascabel bivalvo, C. 2, fig. 8	87
Sonajero de alfarería, C. 3, fig. 9	89
Copa de arcilla, sonajero, C. 3, fig. 10	89
Músico tocando su tambor, C. 6, fig. 6	94
Tambor de dos membranas, C. 6, fig. 7	94
Decoración de un antiguo vaso de arcilla, C. 6, fig. 8	94
Arco musical de cuerda percutida, C. 8, fig. 5	97
Trompeta de caracol, C. 10, fig. 4	101
Trompeta curva de arcilla, C. 10, fig. 5	101
Trompeta curva de varios cuernos, C. 10, fig. 6	101
Clarinete de tipo europeo, C. 11, fig. 6	103
Oboe de tipo europeo, C. 11, fig. 7	103
Flautas de caracol, C. 13, fig. 4	107
Flauta travesera, C. 13, fig. 9	107
Flautas traveseras con agujeros, C. 13, fig. 10	107
Quena de hueso, C. 14, fig. 1	108
Vaso de arcilla en que se ve un quenista, C. 14, fig. 5	108
Quena de arcilla negra, C. 14, fig. 8	108
Quena de hueso de llama, C. 14, fig. 9	108
Músicos de Huari, C. 15	109
Resonador-silbato de arcilla, C. 17, fig. 2	113
Cántaro-silbato doble, C. 17, fig. 9	113
Flauta de Pan de arcilla, C. 18, fig. 1	115
Flauta de Pan de piedra, C. 18, fig. 2	115
Vaso antropomorfo de arcilla negra, C. 18, fig. 8	115
Vaso antropomorfo, C. 18, fig. 9	115
Quenista indio, San Sebastián, Cuzco, Lám. XXII	284
M 115, Flauta travesera, Lám. XXV	287
M 45, Flauta travesera, Cuzco, Lám. XXV	287
M 44, Flauta travesera, Anta, Lám. XXV	287
M 37, Clarinete, Lám. XXIX	291
M 45, Clarinete, Lám. XXIX	291

BOLIVIA

Arco musical, C. 8, fig. 4	97
Quena de hueso, C. 14, fig. 7	108
Flauta de Pan con refuerzos, C. 18, fig. 6	115

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
Charango, Lám. XIII	275
M 50, Charango de una pieza, Sucre, Lám. XIV	276
M 63, Charango de madera, La Paz, Lám. XV	277
M 54, Guitarrilla, Sucre, Lám. XVI	278
M 60, Guitarrilla, La Paz, Lám. XVI	278
M 70, Flauta de Pan, Italaque, Lám. XXIII	285
M 71, Flauta travesera, Lám. XXV	287
M 73, Anata, Lám. XXVII	289
M 29, Tarka, Lám. XXVIII	290

B R A S I L

Tambor indio, C. 1, fig. 7	85
Lanza con sonaja, C. 3, fig. 11	89
Sistro kaduveo, C. 3, fig. 14	89
Bastón de ritmo, C. 4, fig. 1	91
Bastón de ritmo, C. 4, fig. 2	91
Palo zumbador en su látigo, C. 9, fig. 1	99
Palos zumbadores, C. 9, figs. 2 y 3	99
Palo zumbador con su cuerda y mástil, C. 9, fig. 4	99
Disco zumbador en su cuerda, C. 9, fig. 5	99
Palo zumbador, C. 9, fig. 6	99
Palo zumbador, C. 9, fig. 7	99
Disco zumbador, C. 9, fig. 9	99
Trompeta recta vertical, C. 10, fig. 1	101
Trompa recta travesera, C. 10, fig. 2	101
Trompeta de corteza, C. 10, fig. 3	101
Trompeta de guerra compuesta travesera, C. 10, fig. 8	101
Caramillo Chocó, C. 11, fig. 1	103
Trompo zumbador, C. 12, fig. 1	105
Cápsulas zumbadoras, C. 12, fig. 2	105
Silbato Canella, C. 12, fig. 10	105
Flauta "Timbira", C. 12, fig. 12	105
Flautas traveseras nasales, C. 13, fig. 11	107
Indio tocando una flauta nasal, C. 13, fig. 12	107
Doble silbato con desviadores, C. 16, fig. 3	111

P A R A G U A Y

Sonajero de calabaza, C. 3, fig. 5	89
Laúdes rústicos monocordes, C. 8, figs. 8 y 9	97
Sonajeros de uñas. Danza Maccá, Lám. I	263
Indios Sanapaná con sus instrumentos, Chaco, Lám. VIII	270
Indio Maccá con su violín, Lám. IX	271
Niñas arpistas, Villarrica, Lám. XX	282
Maraca chaquense	124
Sonajero de uñas chaquense	128

ÍNDICE DE LOS INSTRUMENTOS POR PAÍSES

URUGUAY

	PÁG.
Guitarrista criollo, Durazno, Lám. XIX	281

CHILE

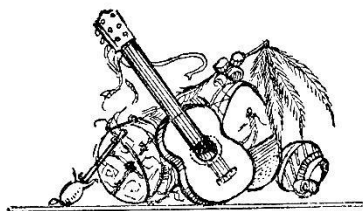
Campanilla cónica de plata, C. 2, fig. 4	87
Acordeonista criolla, Chiloé, Lám. XXX	292
Pifilka araucana	180

ARGENTINA

Campanilla cónica, C. 2, fig. 5	87
Campanilla piramidal de bronce, C. 2, fig. 6	87
Campanita con badajo, C. 2, fig. 13	87
Sonajero de calabaza, C. 3, fig. 3	89
Tambor criollo, C. 6, fig. 4	94
Arco musical araucano, C. 8, fig. 6	97
Arcos musicales chaquenses, C. 8, figs. 1 y 3	97
Joven tehuelche tocando el arco musical, C. 8, fig. 2	97
Trompeta compuesta vertical de caña, C. 10, fig. 9	101
Silbato globular zoomorfo, C. 12, fig. 4	105
Silbato globular de arcilla, C. 13, fig. 6	107
Flageolet de hueso, C. 16, fig. 13	111
Flauta de Pan de madera, C. 18, fig. 3	115
Parte corpórea de un ídolo-tinaja, C. 18, fig. 5	115
M 77, Caja criolla, San Juan, Lám. II	264
M 25, Caja criolla, La Rioja, Lám. II	264
M 19, Caja serrana, Jujuy, Lám. III	265
M 81, Caja criolla, Salta, Lám. III	265
M 22, Caja criolla, Catamarca, Lám. IV	266
M 24, Caja criolla, La Rioja, Lám. IV	266
Viejo cajista de Catamarca, Lám. V	267
M 67, Bombo rural, Tucumán, Lám. VI	268
M 65, Caja criolla, Salta, Lám. VI	268
M 83, Tambor rural, Salta, Lám. VII	269
M 82, Tambor tubular, Salta, Lám. VII	269
M 79, Violín rústico de un indio Chahuanco, Jujuy, Lám. X	272
Violinista criollo, Catamarca, Lám. XI	273
Violinista criollo, Tucumán, Lám. XII	274
Charango, Jujuy, Lám. XIII	275
Guitarrista criollo, Santiago del Estero, Lám. XVII	279
Guitarrista de Tucumán, Lám. XVIII	280
M 10 y M 1, Quenas, Jujuy, Lám. XXI	283
M 11 y M 12, Flautillas, Jujuy, Lám. XXI	283
M 18 y M 17, Tarkas o Pinkillos, Jujuy, Lám. XXI	283
M 5, Flauta de Pan, Jujuy, Lám. XXIV	286
M 78, Erkencho, Jujuy, Lámina XXIV	286

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	pág.
M 80, Flauta travesera, Salta, Lám. XXV	287
Indios Chahuancos, Ledesma, Jujuy, Lám. XXVI	288
M 21, Anata, Jujuy, Lám. XXVII	289
M 8, Anata, Jujuy, Lám. XXVII	289
M 15, Anata, Jujuy, Lám. XXVII	289
M 68, Flauta tucumana, Lám. XVIII	290
M 14, Tarka, Jujuy, Lám. XXVIII	290
Acordeonistas criollos, Entre Ríos, Lám. XXX	292
Caja rectangular de dos parches, Tucumán	135
Arpa criolla, Tucumán	174
Serére chaquense	183
Naseré. Frente, corte y cantos	186
Juego de Sikus, Jujuy	204
Siringas araucanas, Neuquén	211
Flautas tucumanas (Dibujo de Aurora de Pietro)	229



ÍNDICE DE LOS DIBUJOS

	PÁG.
1.—Maraca chaquense (abierta)	124
2.—Tocador de Maraca	125
3.—Sonajero de uñas, chaquense	128
4.—Ejecutantes de Sonajero de uñas, Maccá	129
5.—Caja rectangular de dos parches, Tucumán	135
6.—Ejecución de la Caja con una mano	136
7.—Ejecución de la Caja con ambas manos, dos palillos, La Rioja	137
8.—Ejecución de la Caja con ambas manos, un palillo, Sgo. del Estero	137
9.—Kultrun araucano. Fondo del recipiente	144
10.—Araucana tocando el Kultrun sobre el brazo	144
11.—Araucana tocando el Kultrun en el suelo	145
12.—Ejecutante de Charango, de pie	155
13.—Ejecutante de Charango, sentado	156
14.—Posiciones de los guitarristas criollos (I)	160
15.—Posiciones de los guitarristas criollos (II)	161
16.—Arpa criolla, Tucumán	174
17.—Ejecutante de Arpa	175
18.—Pifilka araucana	180
19.—Tocador de Pifilka	181
20.—Serére chaquense	183
21.—Ejecutante de Serére	184
22.—Naseré. Frente, corte y cantos	186
23.—Ejecutante de Naseré	187
24.—Escotadura de la Flautilla jujeña	190
25.—Tocador de Flautilla, jujeño	191
26.—Escotadura de la Quena	197
27.—Tocador de Quena	198
28.—Juego de Sikus	204
29.—Tocador de Siku	205
30.—Siringas araucanas	211
31.—Abertura terminal de la Anata	217
32.—Frente y perfil del canal de la Anata	218
33.—Tocador de Anata	219

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
34.—Canal del Pinkillo. Exterior y corte	224
35.—Ejecutante de Pinkillo	225
36.—Canal de la Flauta tucumana. Exterior y corte	228
37.—Flautas tucumanas (según Isabel Aretz-Thiele)	229
38.—Tocador de Flauta tucumana	230
39.—Lengüeta del Erkencho	234
40.—Tocador de Erkencho	235
41.—Abertura de soplo del Erke	240
42.—Pabellones del Erke	241
43.—Sujeción del Erke	242
44.—Ejecutante de Erke	243
45.—Abertura de soplo y pabellón de la Trutruka	248
46.—Tocador de Trutruka	249



ÍNDICE DE LOS EJEMPLOS MUSICALES

	PÁG.
1.—Ritmos de la Maraca	126
2.—Ritmos de la Caja aborigen	138
3.—Ritmos de la Caja criolla	139
4.—Ritmos del Kultrún	146
5.—Afinación del Charango	153
6.—Afinación de una Guitarra antigua	153
7.—Paralelo de afinaciones, Guitarra europea - Charango	154
8.—Ritmos del Charango	157
9.—Acordes del Charango	157
10.—Preludio de Charango	158
11.—Temples folklóricos de la Guitarra (I)	165
12.—Temples folklóricos de la Guitarra (II)	166
13.—Temples folklóricos de la Guitarra (III)	167
14.—Temples folklóricos de la Guitarra (IV)	169
15.—Temples folklóricos de la Guitarra y del Tiple (V)	170
16.—Música de las Pifilkas	181
17.—Melodía de Naseré	188
18.—Melodía de Flautilla	192
19.—Melodía de Flautilla	192
20.—Melodía de Flautilla	193
21.—Melodía de Quena	200
22.—Melodía de Siku	206
23.—Melodía de Siku	208
24.—Melodía de Siku	209
25.—Melodía de Siku	209
26.—Melodía de Siku	210
27.—Escala de la Anata	219
28.—Melodía de Anata	220
29.—Motivos de Anata	220
30.—Melodía de Pinkillo	225
31.—Melodía de Flauta tucumana	231
32.—Melodía de Flauta tucumana	231

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
33.—Melodia de Flauta tucumana	231
34.—Melodia de Erkencho	236
35.—Melodia de Erkencho	237
36.—Melodia de Erkencho	237
37.—Melodia de Erke	243
38.—Melodia de Erke	244
39.—Melodia de Erke	244
40.—Melodia de Erke	245
41.—Melodia de Trutruka	250
42.—Melodia de Trutruka	250



ÍNDICE DE LOS CUADROS

		PÁG.
Cuadro	1. Idiófonos de percusión	85
„	2. Idiófonos de percusión (cont.)	87
„	3. Idiófonos de percusión (cont.)	89
„	4. Idiófonos de percusión; de lengüeta; de fricción	91
„	5. Membranófonos, de un parche	93
„	6. Membranófonos, de dos parches	94
„	7. Músicos indios de Pomabamba, Perú (según Ch. Wiener)	95
„	8. Cordófonos	97
„	9. Aerófonos libres	99
„	10. Aerófonos de válvula, trompetas	101
„	11. Aerófonos de válvula, caramillos	103
„	12. Aerófonos. Flautas libres; de soplo	105
„	13. Aerófonos de soplo, sin aeroducto	107
„	14. Aerófonos de soplo. Quenas	108
„	15. Músicos de Huari, Perú (según Ch. Wiener)	109
„	16. Aerófonos de soplo, con aeroducto	111
„	17. Aerófonos de soplo, con aeroducto (cont.)	113
„	18. Aerófonos. Flautas de Pan	115
MAPA.	Áreas de dispersión	119



ÍNDICE DE LAS LÁMINAS

Lám.		PÁG.
	I. Sonajeros de uñas. Danza de las indias Maccá, Paraguay	263
	II. M 77. Caja criolla, San Juan, Argentina	
	M 25. Caja criolla, La Rioja, Argentina	264
	III. M 19. Caja serrana, Jujuy, Argentina	
	M 81. Caja criolla, Salta, Argentina	265
	IV. M 22. Caja criolla, Catamarca, Argentina	
	M 24. Caja criolla, La Rioja, Argentina	266
	V. Viejo cajista de Catamarca, Argentina	267
	VI. M 67. Bombo rural, Tucumán, Argentina	
	M 65. Caja criolla, Salta, Argentina	268
	VII. M 83. Tambor rural, Salta, Argentina	
	M 82. Tambor tubular, Salta, Argentina	269
	VIII. Indios Sanapaná con sus instrumentos. Chaco, Paraguay	270
	IX. Indio Maccá con su "violín". Paraguay	271
	X. M 79. Violín rústico de un indio Chahuanco, Jujuy, Argentina	272
	XI. Violinista criollo, Catamarca, Argentina	273
	XII. Violinista criollo, Tucumán, Argentina	274
	XIII. S/N. Charango, Bolivia	
	S/N. Charango, Jujuy, Argentina	275
	XIV. M 50. Charango de una pieza, Sucre, Bolivia	276
	XV. M 63. Charango de madera, La Paz, Bolivia	277
	XVI. M 54. Guitarrilla, Sucre, Bolivia	
	M 60. Guitarrilla, La Paz, Bolivia	278
	XVII. Guitarrista criollo, Santiago del Estero, Argentina	279

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
XXVIII. Guitarrista de Tucumán, Argentina	280
XIX. Guitarrista criollo, Durazno, Uruguay	281
XX. Niñas arpistas, Villarrica, Paraguay	282
XXI. M 10 y M 1. Quenas, Jujuy, Argentina (izquierda) M 11 y M 12. Flautillas, Jujuy, Argentina (centro) M 18 y M 17. Tarkas o Pinkillos, Jujuy, Argentina (derecha)	283
XXII. Quenista indio, San Sebastián, Cuzco, Perú	284
XXIII. M 70. Flauta de Pan, Italaque, Bolivia M 64. Flauta de Pan, "Rondador", Ecuador	285
XXIV. M 5. Flauta de Pan, Jujuy, Argentina M 78. Erkencho, Jujuy, Argentina	286
XXV. M 115. Flauta travesera, Perú, 1) M 71. Flauta travesera, Bolivia, 2) M 45. Flauta travesera, Cuzco, Perú, 3) M 44. Flauta travesera, Anta, Perú, 4) M 80. Flauta travesera, Salta, Argentina, 5)	287
XXVI. Indios Chahuancos, Ledesma, Jujuy	288
XXVII. M 21. Anata, Jujuy, Argentina, 1) M 8. Anata, Jujuy, Argentina, 2) M 73. Anata, Bolivia, 3) M 15. Anata, Jujuy, Argentina, 4)	289
XXVIII. M 68. Flauta, Tucumán, Argentina, 1) M 29. Tarka, Bolivia, 2) M 14. Tarka, Jujuy, Argentina, 3)	290
XXIX. M 37. Clarinete, Perú, (izquierda) M 47. Clarinete, Perú (derecha)	291
XXX. Acordeonistas criollos: 1 y 2, Entre Ríos, Argentina; 3, Chiloé, Chile	292



ÍNDICE GENERAL

	PÁG.
Prefacio	11
I. LOS SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN	17
II. PANORAMA GRÁFICO DE LOS INSTRUMENTOS AMERICANOS	79
III. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ABORIGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA	117
1. Idiófonos	121
De sacudimiento	
La Maraca	123
El Sonajero de uñas	127
2. Membranófonos	131
De percusión directa	
La Caja	133
El Tambor y el Bombo	141
El Kultrun	143
3. Cordófonos	147
Compuestos	
El Charango	149
La Guitarra	159
El Arpa	173
4. Aerófonos	177
De filo o flautas	
1) Sin aeroducto	
Los silbatos	
La Pifilka	179
El Serére	183
El Naseré	185

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

	PÁG.
Las flautas	
La Flautilla	189
La Quena	195
El Siku (Flauta de Pan)	203
La Siringa araucana	210
2) Con aeroducto	
Los "flageolets"	213
La Anata	217
El Pinkillo o Tarka	223
La Flauta tucumana	227
De lengüeta o caramillos	
El Erkencho	233
De embocadura o trompetas	
El Erke ("Corneta")	239
La Trutruka	247
Conclusiones	253
IV. LÁMINAS	261
V. CATÁLOGO	293
VI. TABLAS	307
Publicaciones citadas	309
Índice de los instrumentos por pertenencia	313
Índice de los instrumentos por países	315
Índice de los dibujos	321
Índice de los ejemplos musicales	323
Índice de los cuadros	325
Índice de las láminas	326

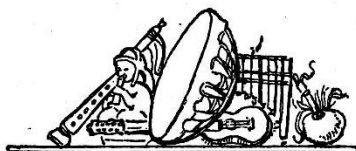
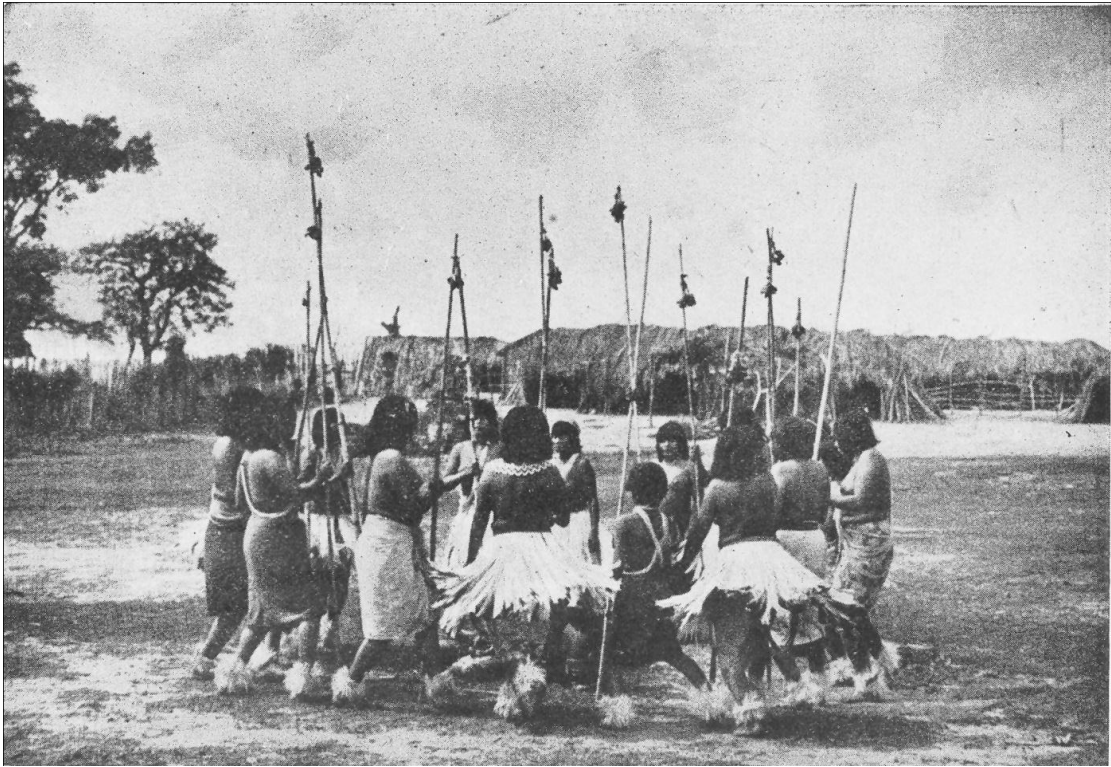
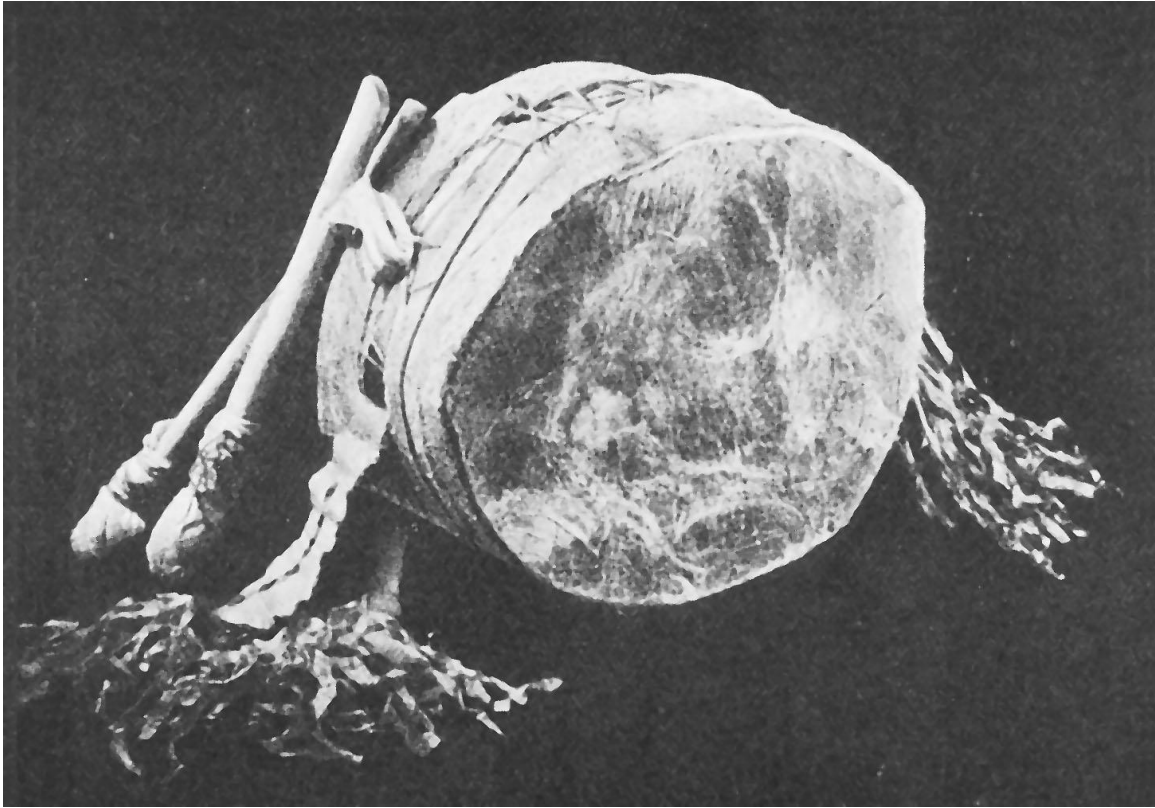


LÁMINA A



Sonajeros de uñas. Danza de las indias Maccá. Paraguay. Foto: Elena Hosmann

LÁMINA B

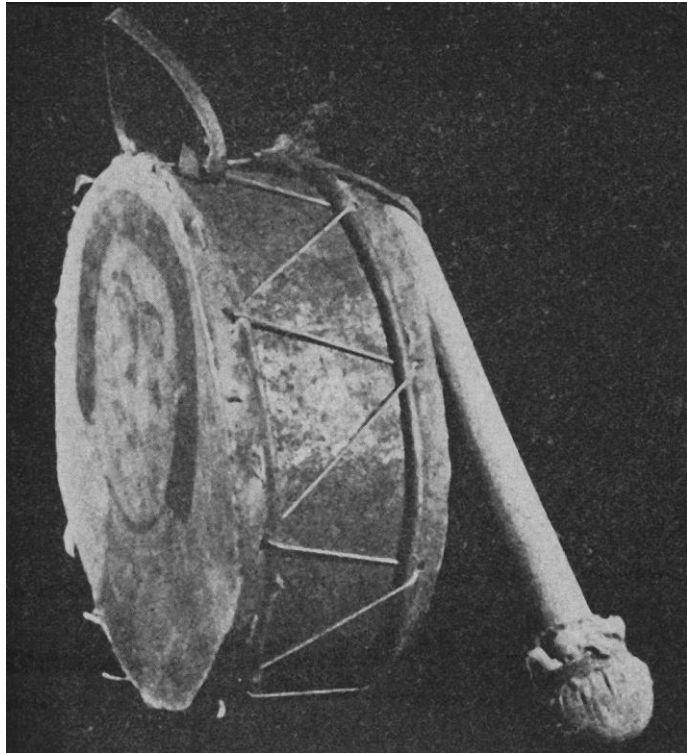


M. 77 - Caja criolla. San Juan, Argentina.



M 25 - Caja criolla. La Rioja, Argentina.

LÁMINA C



M 22 - Caja criolla. Catamarca, Argentina.



M 24 - Caja criolla. La Rioja, Argentina.

LÁMINA D



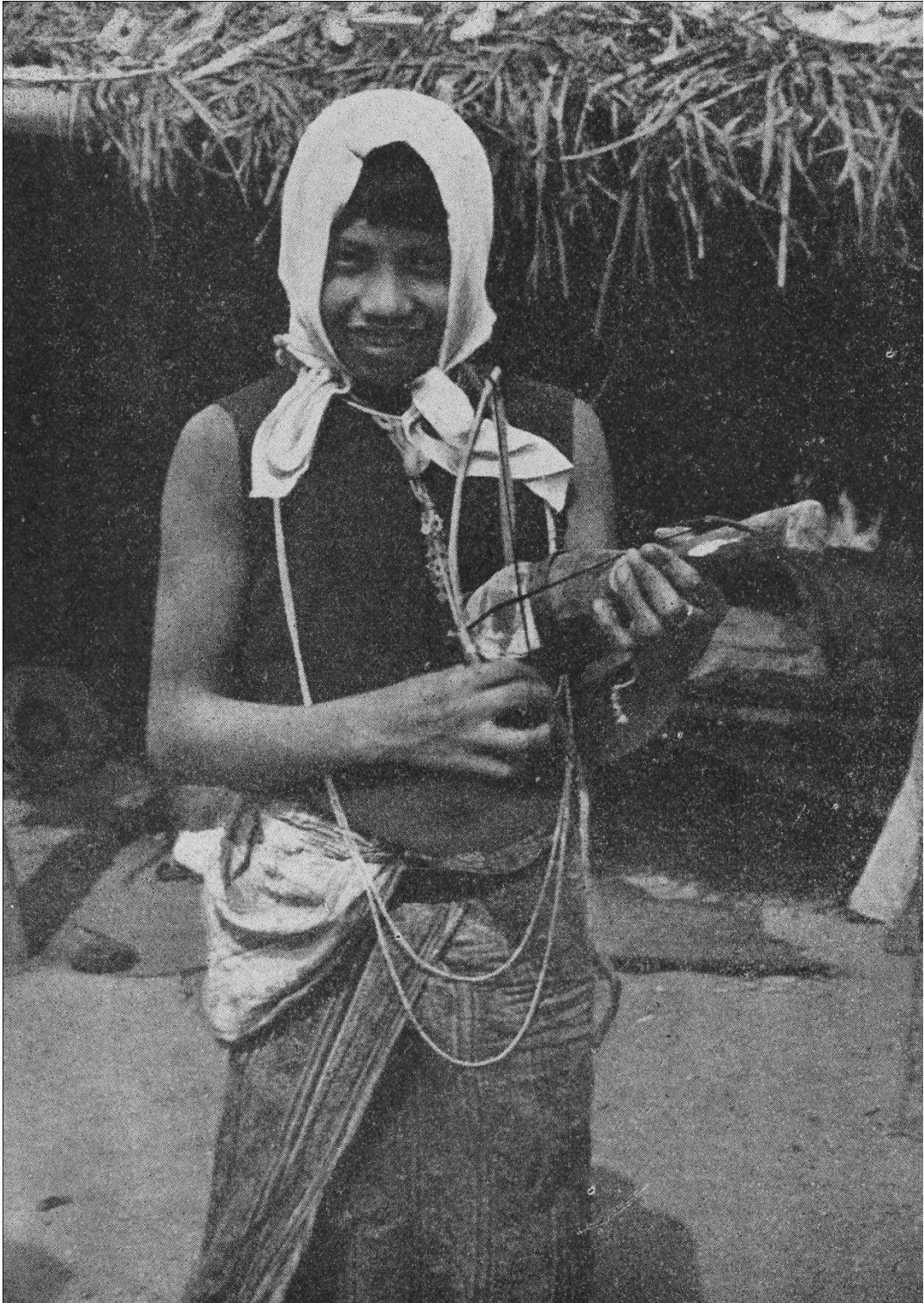
Viejo cajista de Catamarca, Argentina. Foto: Elena Hosmann.

LÁMINA E



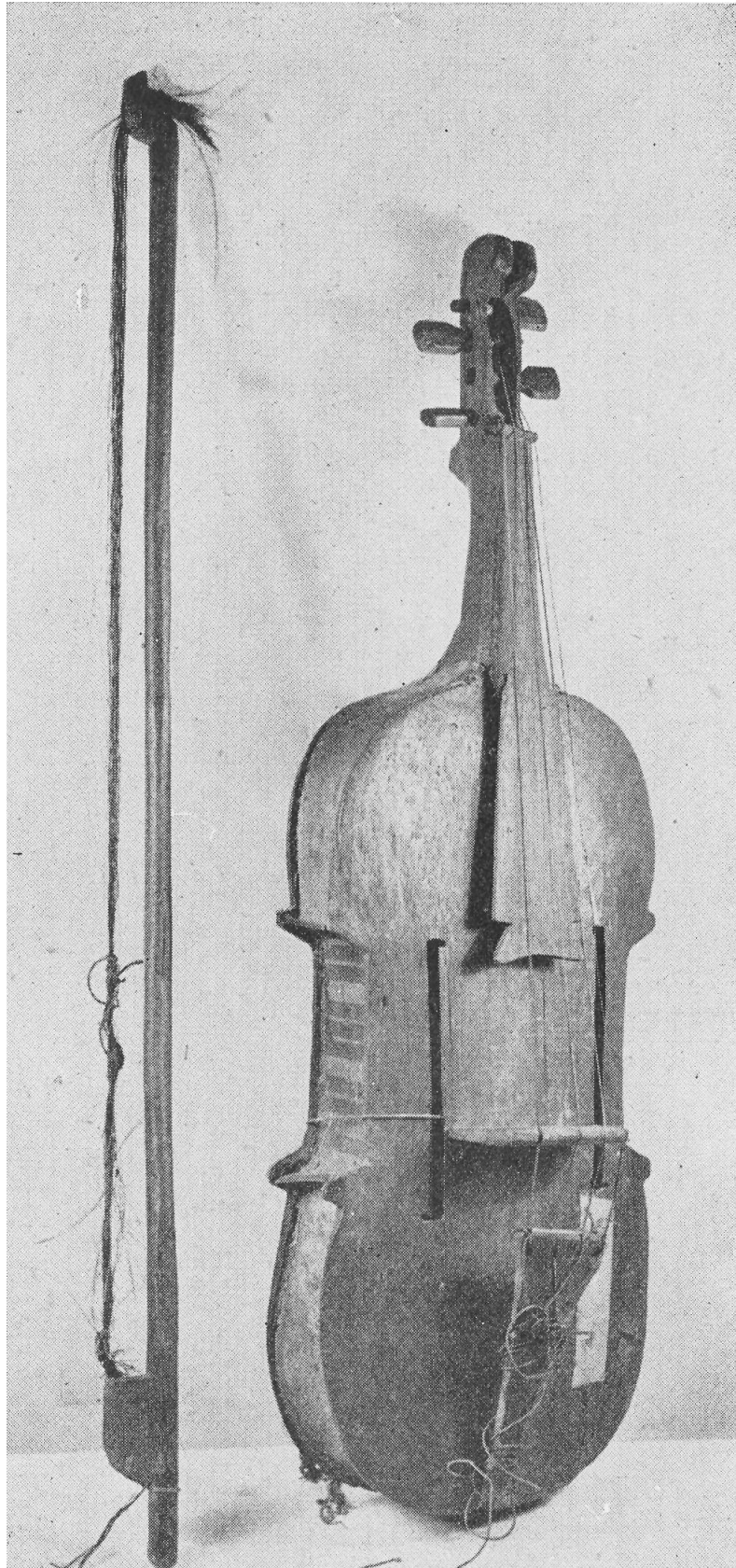
Indios Sanapaná con sus instrumentos. Chaco, interior de P. Casado, Paraguay
Foto: Elena Hosmann

LÁMINA F



Indio Macca con su "violín". Paraguay. Foto: Elena Hosmann.

LÁMINA G



Violín rústico de un indio Chahuanco. Jujuy, Argentina.

LÁMINA H



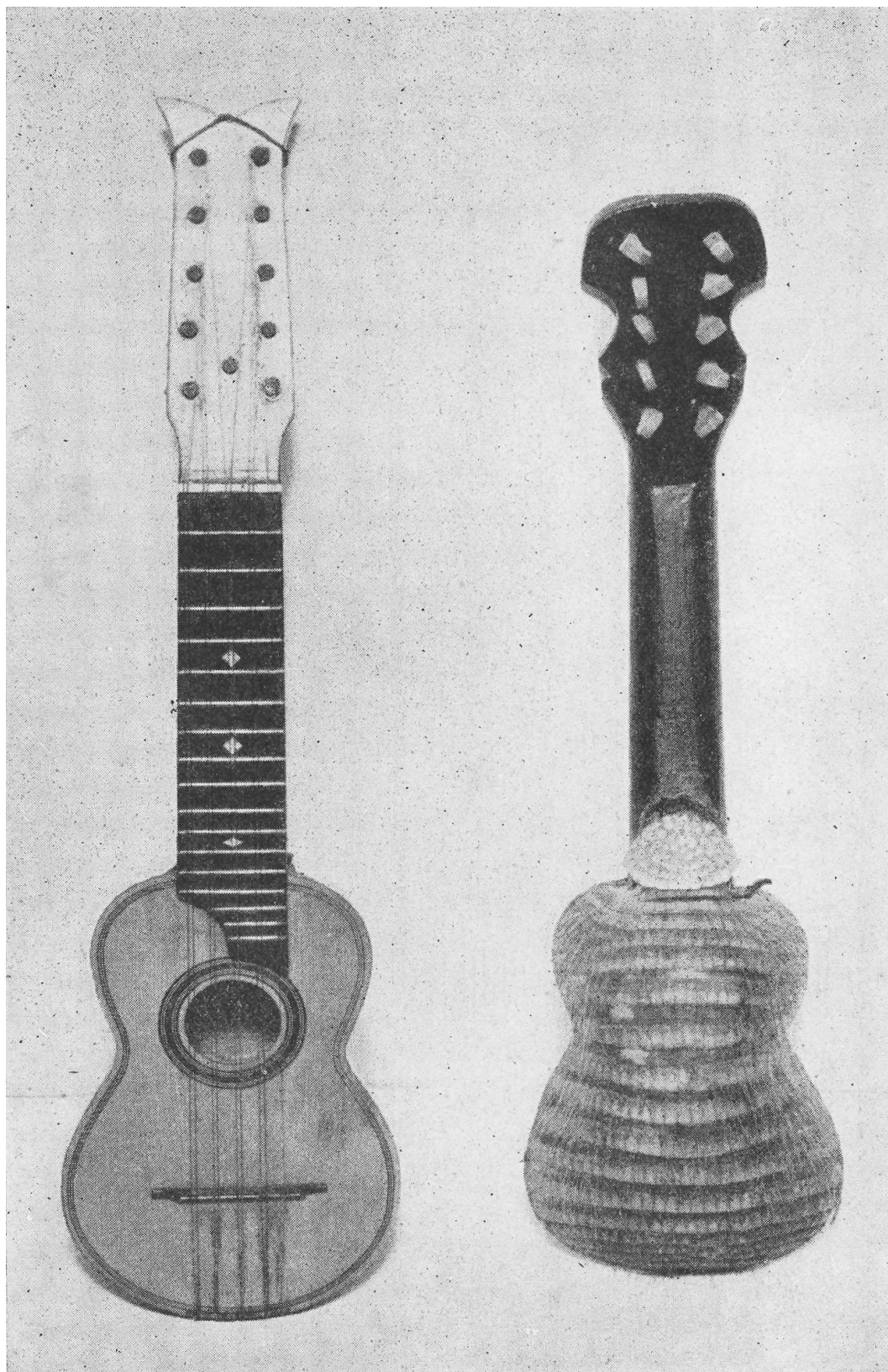
Violinista criollo, Catamarca, Argentina. Foto: Elena Hosmann

LÁMINA I



Violinista criollo, Tucumán, Argentina. Foto: Elena Hosmann

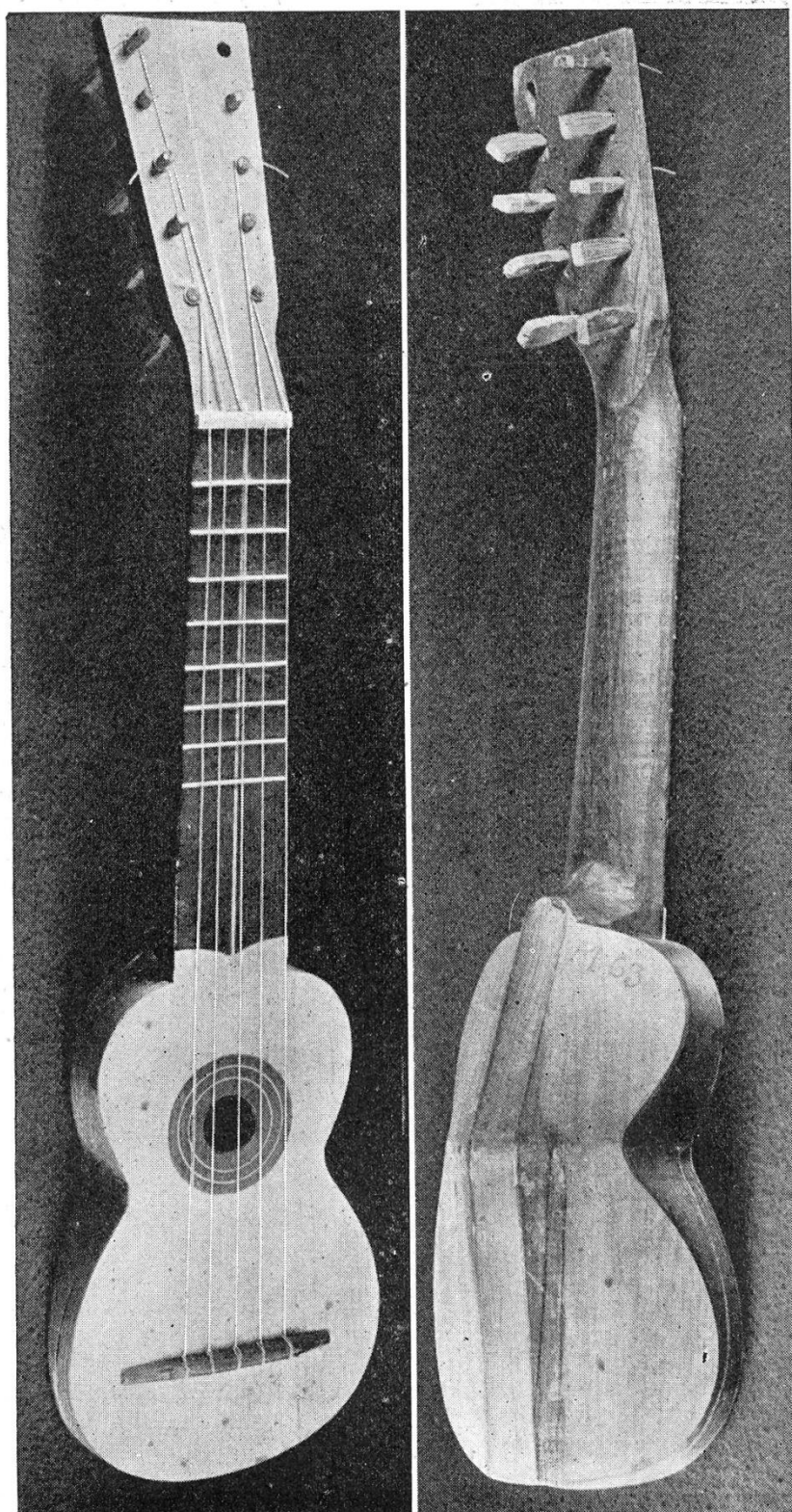
LÁMINA J



S/N° Charango, Bolivia

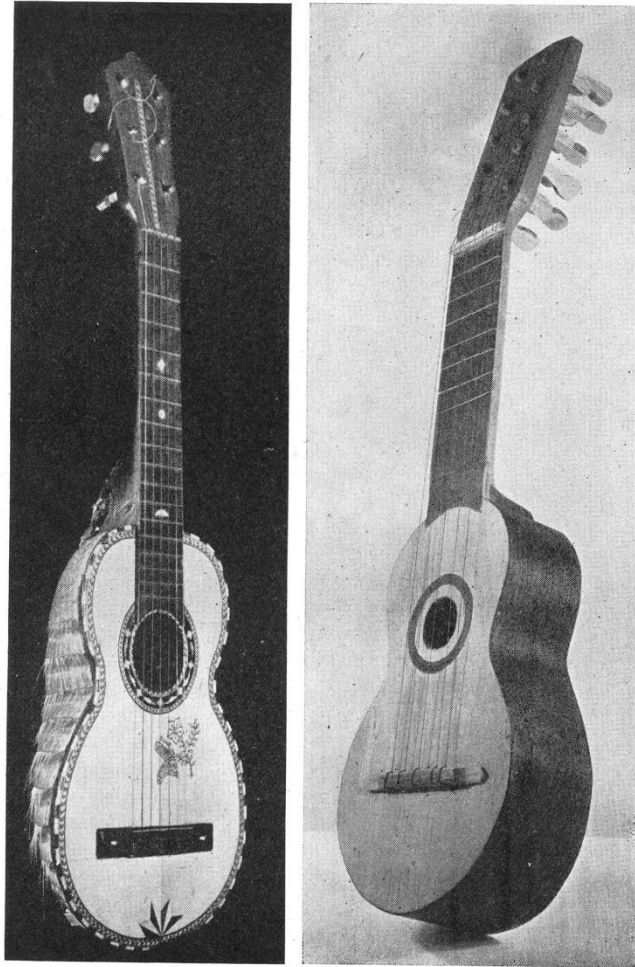
S/N° Charango, Jujuy, Argentina.

LÁMINA K



M 63 – Charango de madera. La Paz, Bolivia

LÁMINA L



M 54 - Guitarrilla, La Paz, Bolivia

M 60 - Guitarrilla, La Paz, Bolivia

LÁMINA M



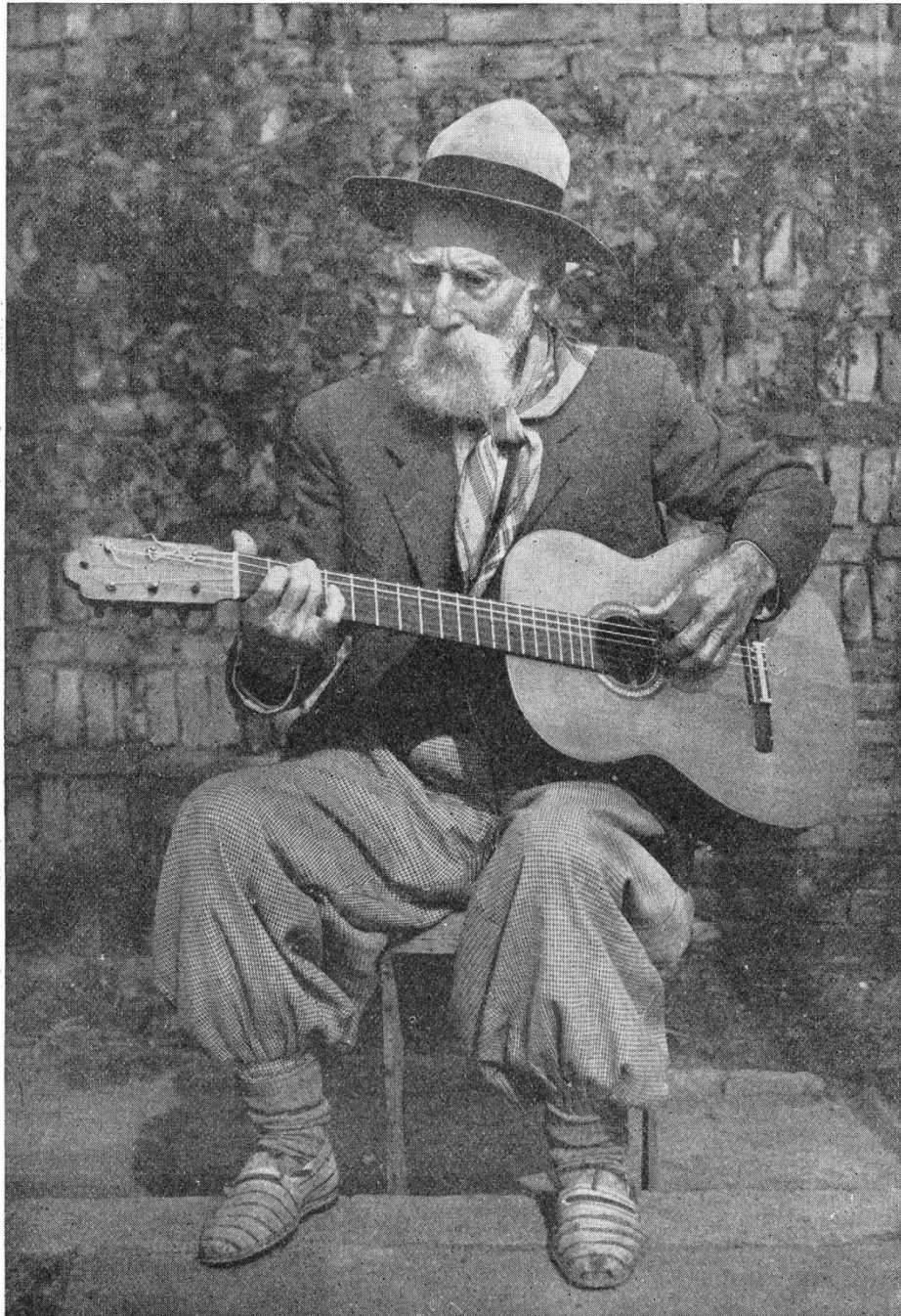
Guitarrista criollo. Santiago del Estero, Argentina. Foto: Isabel Aretz Thiele.

LÁMINA N



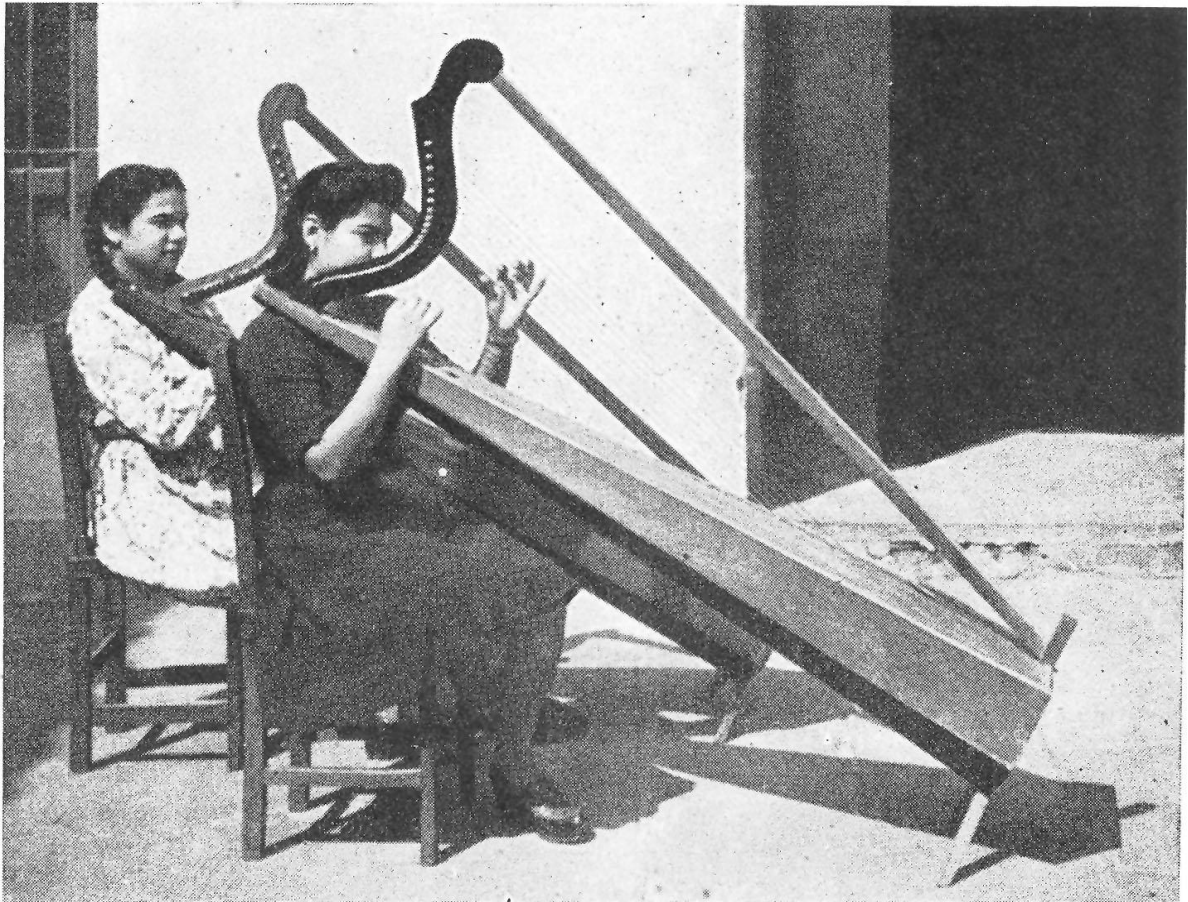
Guitarrista de Tucumán, Argentina. Foto: Isabel Aretz Thiele.

LÁMINA Ñ



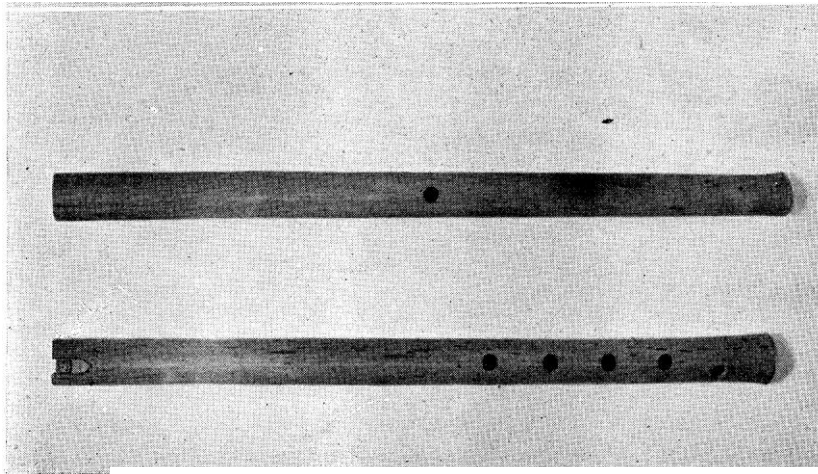
Guitarrista criollo. Durazno, Uruguay. Foto: Isabel Aretz Thiele.

LÁMINA O

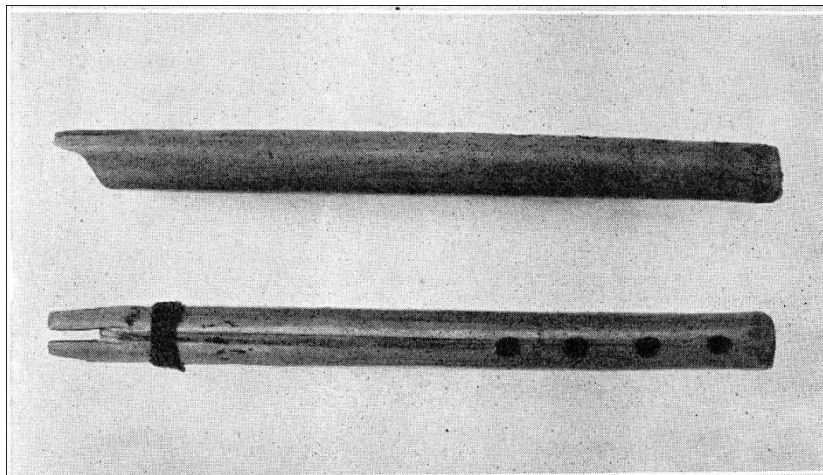


Niñas arpistas. Villarica, Formosa. Foto: Elena Hosmann.

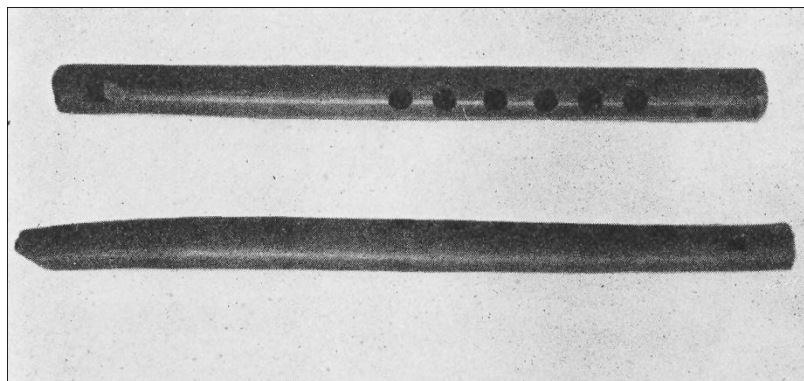
LÁMINA P



M 10, M 1 - Quenas.

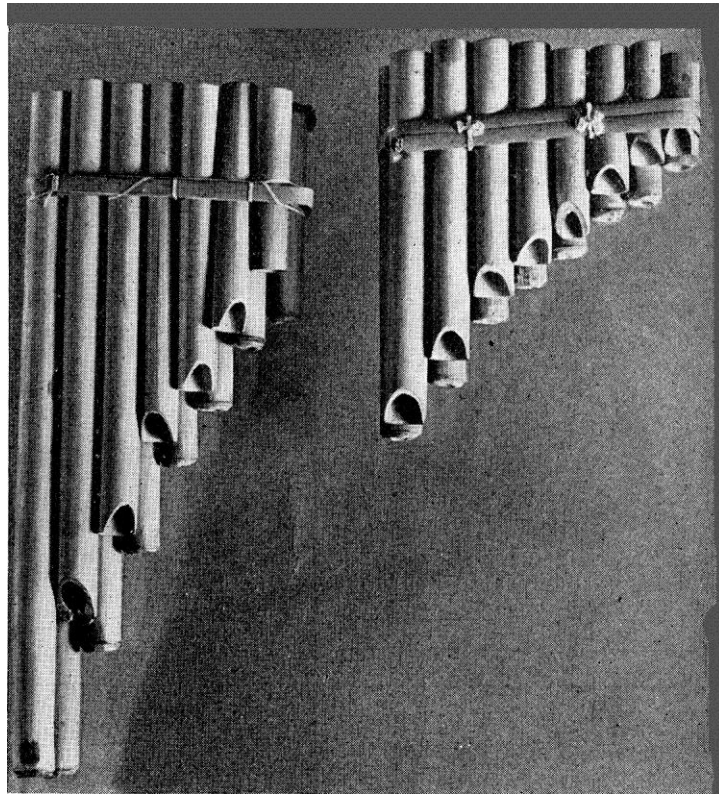


M 11, M 12 – Flautillas. Jujuy, Argentina.

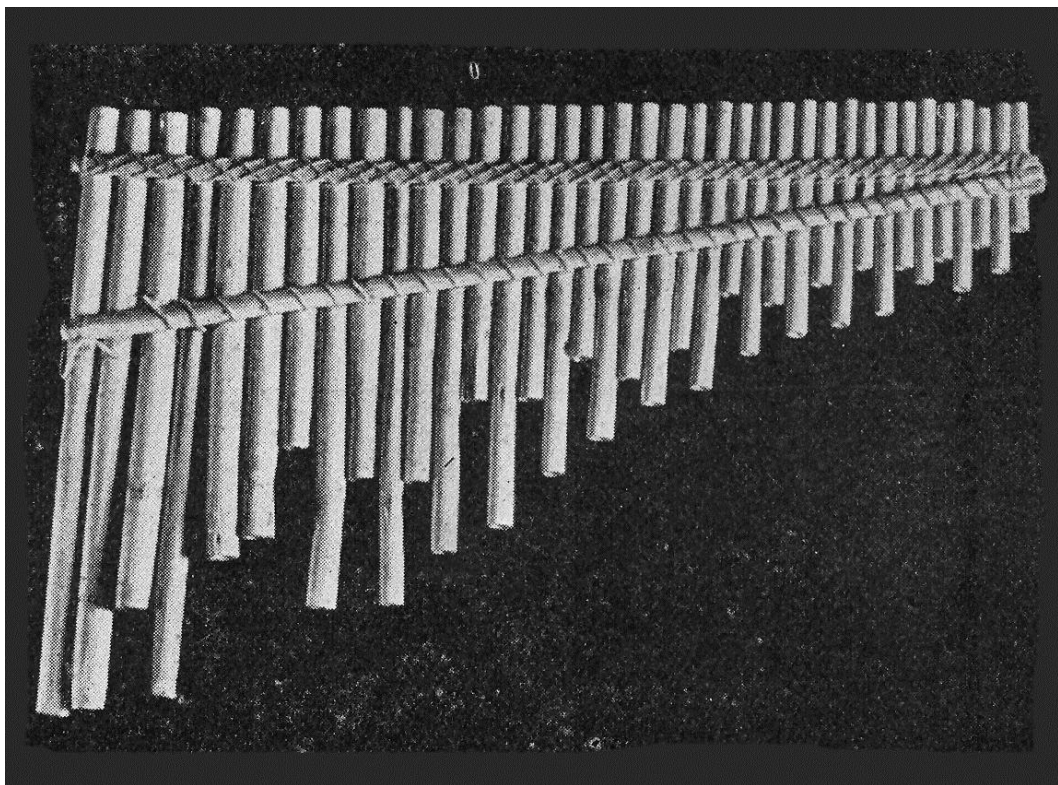


M 18, M17 – Tarkas o Pinquillos.

LÁMINA Q

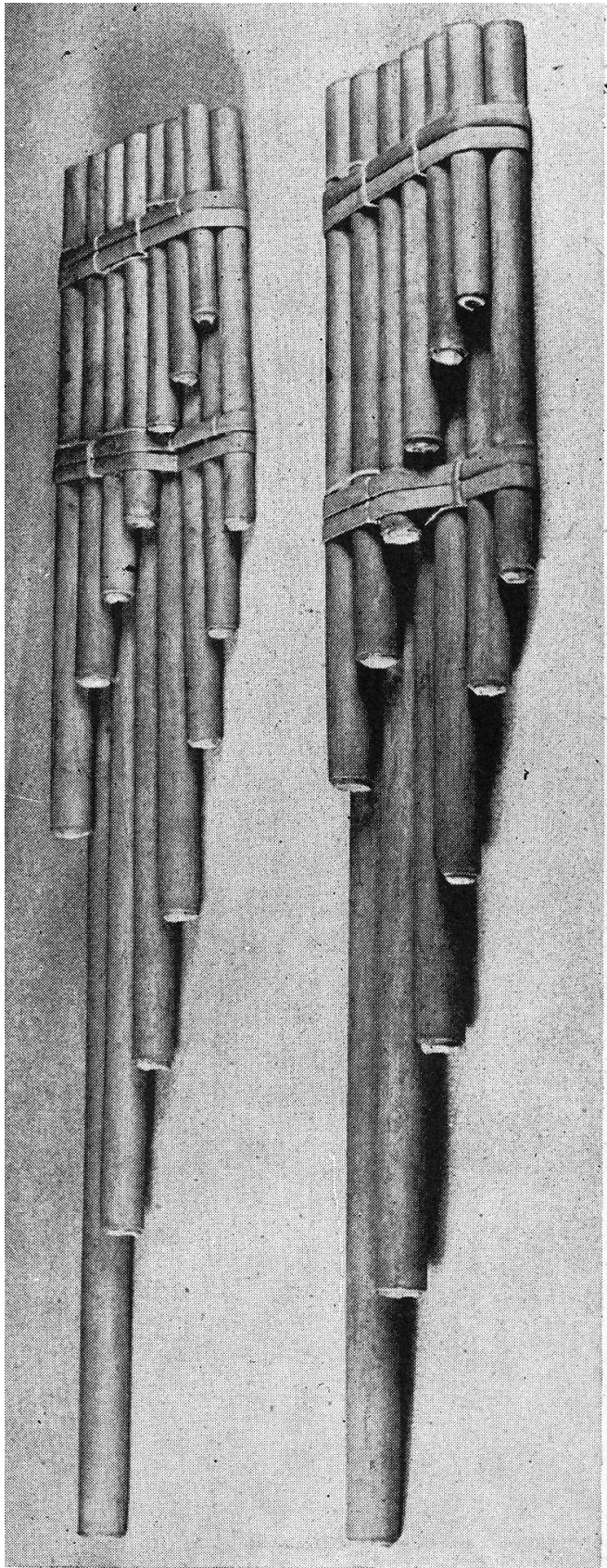


M 70 - Fluta de Pan. Italaque, Bolivia.

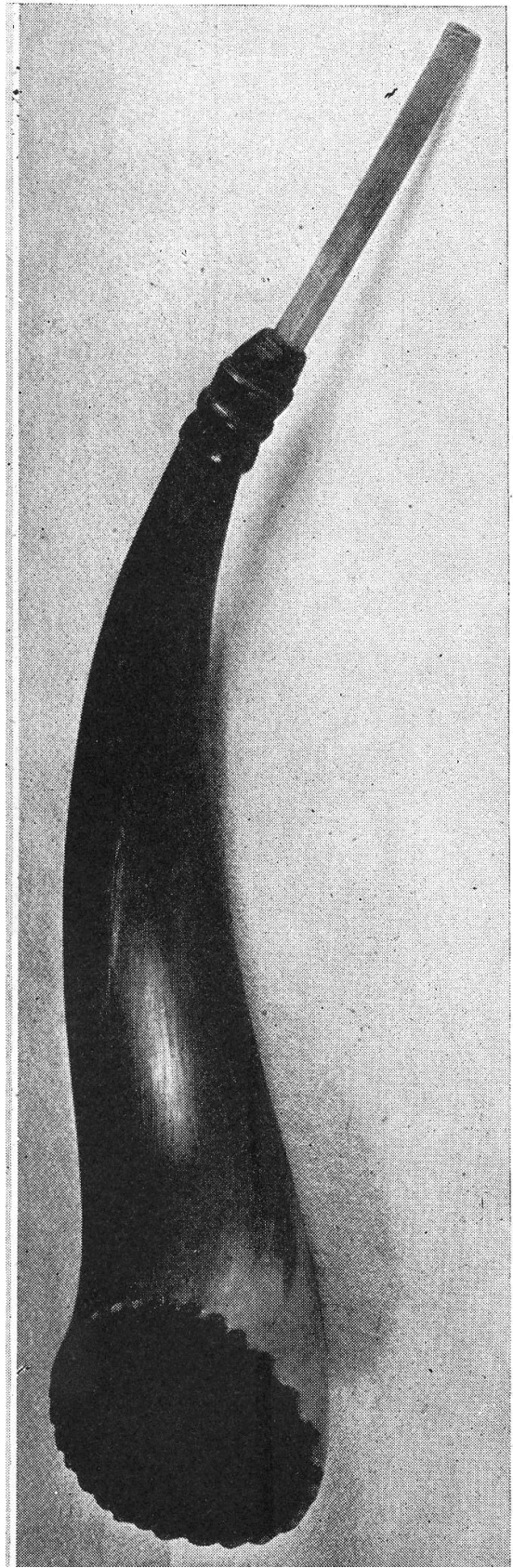


M 64- Flauta de Pan, "Rondador". Ecuador.

LÁMINA R

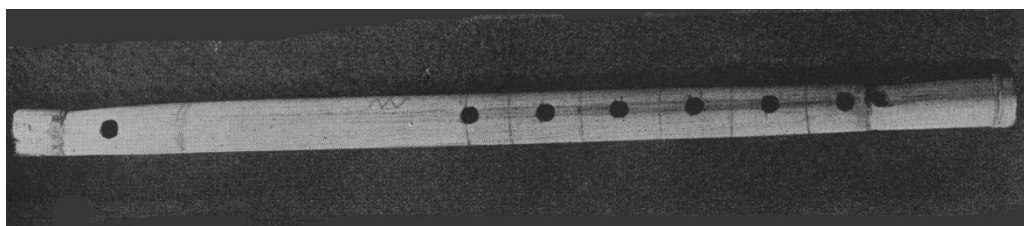


M 5 – Flauta de Pan. Jujuy, Argentina



M 78 – Erkencho. Jujuy, Argentina.

LÁMINA S



M 80 – Flauta travesera. Salta, Argentina

LÁMINA T



Indios Chahuancos. Ledesma, Jujuy. Foto: Elena Hosmann.

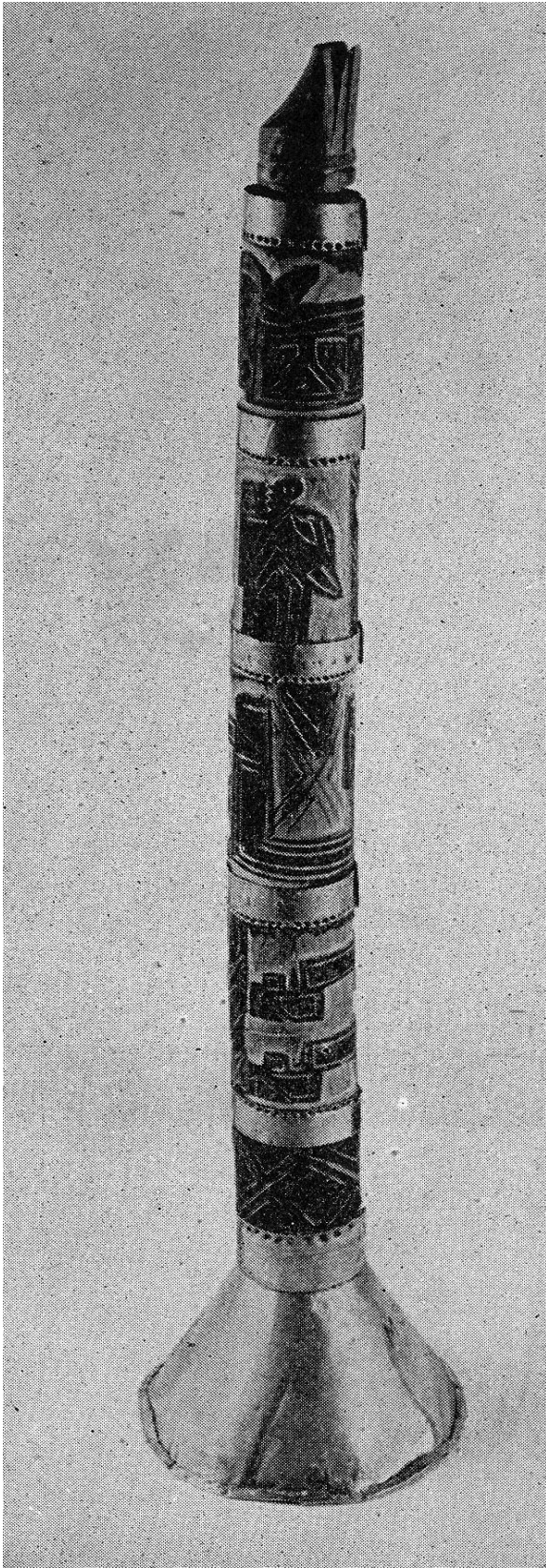
LÁMINA U



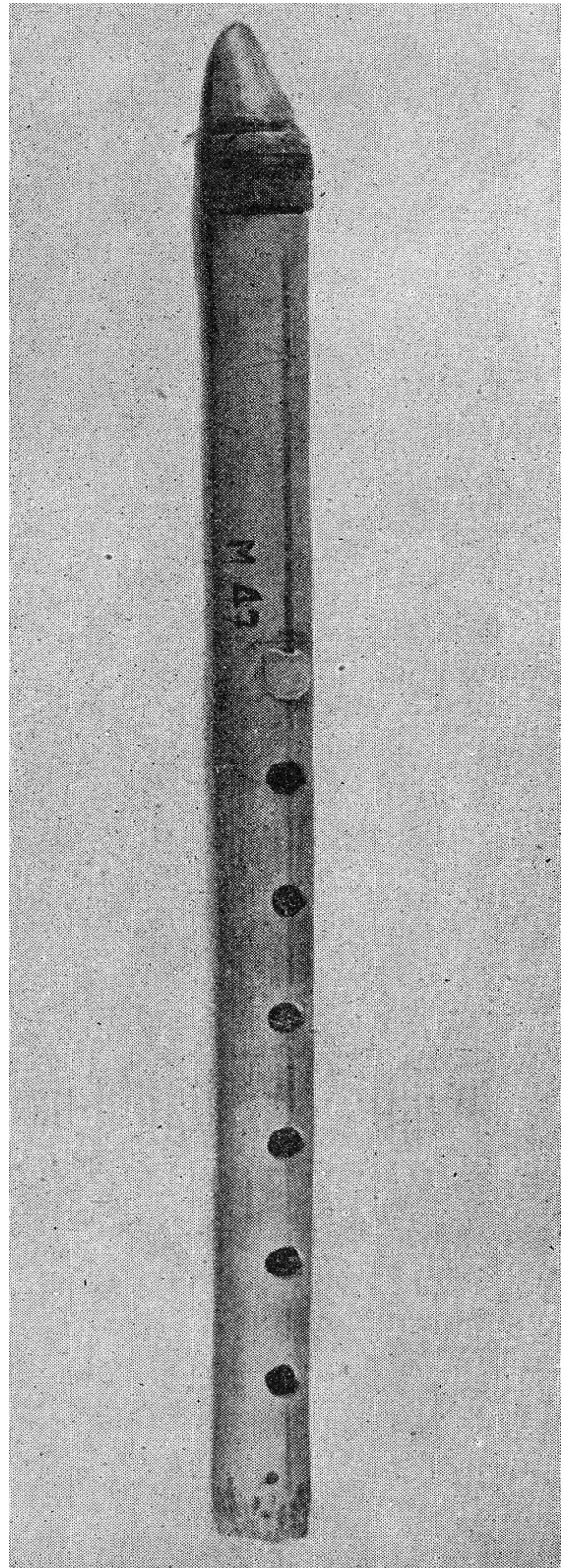
M. 29 – Tarka. Bolivia.

M. 14. - Tarka. Jujuy. Argentina

LÁMINA V



M. 37. - Clarinete. Perú



M. 47. - Clarinete. Perú

LÁMINA W



Acordeonistas criollos

Entre Ríos, Argentina

Entre Ríos, Argentina

Chiloé, Chile

APÉNDICE III

MAHILLON, VICTOR-CHARLES (1841 - 1924)

CLASIFICACIÓN METÓDICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES - 1880/1922

CLASE	RAMA	SECCIÓN	SUBSECCIÓN	APLICACIONES PRINCIPALES [*]
I.- INSTRUMENTOS AUTÓFONOS	A.- Percutidos	a.- Ruidosos		Platillos, Tam-tam, Sistro, Triángulo, Campanillas, Cascabeles, Castañuelas.
		b.- De alturas intencionalmente determinadas [**]	aa.- Con macillos	Claquebois o xilofón, Bianqing chino, Gambang javanés, Campanas
			bb.- Con teclado	Carillón aéreo, Carillón de láminas de acero.
	cc.- Por movimiento automático		Carillón aéreo.	
	B.- Punteados	a.- Con o sin plectro	Guimbará, Yü chino.	
		b.- Con teclado	Clavola.	
		c.- Por movimiento automático	Caja de música.	
	C.- Frotados	a.- Por el dedo o el arco	Armónica de Franklin, Mattaphone, Violín de clavos.	
		b.- Con teclado	Clavicilindro de Chlandi, Terpodion.	
		c.- Por movimiento automático	(No hay aplicación que nos sea conocida)	
II.- INSTRUMENTOS DE MEMBRANAS	A.- Percutidas	a.- Ruidosos	aa.- Membrana estirada sobre un marco	Pandereta.
			bb.- Membrana estirada sobre un recipiente	Darabukka árabe.
	cc.- De doble membrana		Tambores, Bombo.	
B.- Frotadas [***]		b.- De alturas determinadas		Timbales.
				Rommelpot.

III.- INSTRUMENTOS DE VIENTO	A.- De lengüeta	a.- Simple, libre, con tubo	{	aa.- Tubo cilíndrico [***]..... <i>Khlui</i> siamés.
			bb.- Tubo cónico [***]..... <i>Trompa de señales, Tubos de órgano.</i>	
		b.- Simple, libre, sin tubo		<i>Typotome, armónica de boca.</i>
			aa.- Tubo cilíndrico..... <i>Arglül</i> egipcio, <i>Aulos</i> griego, <i>Tibia</i> romana, <i>Chalumeau, Clarinetes.</i>	
	c.- Simple, batiente, con tubo		bb.- Tubo cónico..... <i>Tenoroon, Saxofón.</i>	
		aa.- Tubo cilíndrico..... <i>Orio, Rackett.</i>		
	d.- Doble, con tubo		bb.- Tubo cónico..... <i>Oboe, Fagot.</i>	
		aa.- Tubo abierto..... <i>Flauta dulce o de pico, Flageolet.</i>		
	B.- De embocadura	a.- Biselada	bb.- Tubo cerrado..... <i>Flautas de países no europeos, Tubos de órgano.</i>	
			cc.- Recipiente [***]..... <i>Ocarina.</i>	
aa.- Tubo abierto [***]..... <i>Flauta traversera.</i>				
b.- Lateral		bb.- Tubo cerrado [***]..... <i>Flautas de países no europeos, Silbatos antiguos.</i>		
		cc.- Recipiente [****]..... <i>Silbatos.</i>		
		aa.- Tubo abierto..... <i>Nây</i> árabe.		
c.- Transversal		bb.- Tubo cerrado..... <i>Syrinx, Flauta de Pan, Llave hueca [*****].</i>		
		cc.- Recipiente [***]..... <i>Xun</i> chino.		
C.- Polifonos, con depósito de aire		a.- Sin tubos..... <i>Acordeón, Concertina, Mélophone.</i>		
		b.- Sin tubos, con teclado..... <i>Armonio</i> (orgue expressif), <i>Harmoniflute.</i>		
	c.- Sin tubos, por movimiento automático..... <i>Antiphonel Debain, Harmonista V. Gevaert.</i>			
	d.- Con tubos..... <i>Musettes, Cornemuses, Sheng</i> chino.			
	e.- Con tubos y teclado..... <i>Organo.</i>			
	f.- Con tubos y movimiento automático..... <i>Seriette, Organo de Barberta, Orchestrion.</i>			

CLASE	RAMA	SECCIÓN	SUBSECCIÓN	SUBSECCIÓN	
III.- INSTRUMENTOS DE VIENTO (continuación)	D.- De boquilla	a.- Simples o naturales	aa.- Con o sin llaves	Caracolas, Olifante, Cuernos, Trompetas, Clarines.	
		b.- Cromáticos, con orificios laterales	bb.- Con llaves, sin orificios laterales libres	Cornet à bouquin, Serpentón, Fagot ruso.	
		c.- Cromáticos, de longitudes variables	aa.- Con vara	Trompa de llaves, Oficleide.	
			bb.- Con pistones	Trombones.	
IV.- INSTRUMENTOS DE CUERDAS	A.- Protocordas	a.- Por arco		Crueth, Giga, Violas, Trompeta marina, Viela de arco, Violín, etc.	
		b.- Por rueda		Organistrum.	
		c.- Con teclado		Vielle, Harmónica, Piano quatuor.	
		d.- Por movimiento automático		(No hay aplicación que nos sea conocida)	
	B.- Pontocordas	a.- Con o sin plectro		aa.- Sin mango	Arpa, Lyra, Kithara, Salterio.
		b.- Con teclado		bb.- Con mango	Monocordio, Tambūr, Laid, Torba, Cistre, Guitarra.
		c.- Por movimiento automático			Espineta, Clavicémbalo, Clavi-arpa.
		d.- Punteadas (sacudidas) por el viento [***]			Epinette à cylindre.
	C.- Percutidas	a.- Con macillos			Sanitar oriental, Timpazo.
		b.- Con teclado			Clavicordio, Piano.
		c.- Por movimiento automático			Pianos mecánicos.

* Rubro añadido en el vol.4 (1912). La ortografía de los nombres en lenguas extranjeras ha sido reemplazada por la empleada en el *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. (London: Macmillan, 1984. Reprinted with minor corrections 1985, 1987, 1989, 1991) (N.T.).

** "De alturas determinadas" en el vol.1, 2. ed. (1893). "De alturas claramente determinadas" en vol.4 (1912) (N.T.).

*** Divisiones incluidas a partir del vol.4 (1912) (N.T.).

**** División incluida a partir del vol.5 (1922) (N.T.).

***** Flauta de Pan y Llave hueca no figuran en las *Aplicaciones principales* del vol.5 (1922) (N.T.).

Mahillon, Victor-Charles. *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gand: Librairie Générale de Ad. Hoste, Bruxelles: Th. Lombaerts, 1893-1922. 5 vol. Ed. facsimilar Bruxelles: Les Amis de la Musique, 1978.

Clasificación: vol.1, 2. ed., p.87-89; vol.4, p.ii-vii; vol.5, p.ii-vii

Traducción y notas: Carlos E. Rausa, mayo 1983; revisión marzo 1990

APÉNDICE IV

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
1 IDIOFONOS.	El material del instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y elasticidad, sin necesidad de cuerdas o membranas tendidas.	
11 IDIOFONOS DE GOLPE.	El instrumento se pone en vibración mediante la percusión.	
111 IDIOFONOS DE GOLPE DIRECTO.	El ejecutante hace él mismo el movimiento del golpe: no se toman en consideración los medios mecánicos, si existen, como los badajos, las teclas, las cuerdas y otras cosas de esta índole. Lo decisivo es que el ejecutante puede producir golpes aislados, netos e inconfundibles y que el instrumento esté preparado para esta especie de percusión.	
111.1 Idiófonos de entrechoque o castañuela.	Dos o más partes sonoras coordinadas, son golpeadas una contra otra.	Annam, India, Islas de Marshall.
111.11 Palos de entrechoque o castañeteo de palos.		China e India.
111.12 Placas de entrechoque o castañeteo de placas.		Birmania.
111.13 Canaletas de entrechoque o castañeteo de canaletas.		
111.14 Vasos de entrechoque o castañeteo de vasos.	Se considera vaso aún la más pequeña excavación en una tabla.	
111.141 Castañuelas.	Vasos de castañeteo naturales y excavados.	
111.142 Platillos.	Vasos de castañeteo doblados hacia afuera.	
111.2 Idiófonos de percusión.	Se golpea el instrumento con un objeto que no da sonido (mano, badajo, palillo), o se golpea el instrumento mismo contra tal objeto (cuerpo, suelo).	
111.21 Palos de percusión.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
111.211 Independientes.		Japón, Annam, Balcanes; también los triángulos pertenecen a esta categoría.
111.212 En juegos.		Todos los <i>xilófonos</i> , si sus componentes sonoros no son biplanos.
111.22 Placas de percusión.		En la Iglesia cristiana oriental.
111.221 Independientes.		<i>Litófonos</i> (China), también la mayoría de los <i>metalófonos</i> .
111.222 En juegos.		<i>Tambor de madera</i> , <i>campanas de tubo</i> .
111.23 Tubos de percusión.		<i>Tubófono</i> , <i>xilófono de tubos</i> .
111.231 Independientes.		
111.232 En juegos.		
111.24 Vasos de percusión.		
111.241 Gongs.		
111.241.1 Independientes.	Las vibraciones aumentan en dirección al vértice.	Asia del sur y del este; también los llamados <i>tambores de metal</i> , mejor dicho, <i>gongs de caldera</i> , pertenecen a este lugar.
111.241.2 En juegos.		Asia sudoriental.
111.242 Campanas.	Las vibraciones disminuyen hacia el vértice.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
111.242.1 Independientes. 111.242.11 Asentadas. 111.242.12 Colgantes. 111.242.121 Id. con percutor. 111.242.122 Id. con badajo. 111.242.2 Campanas en juegos. (La subdivisión correspondiente).	El vaso está encima de la mano o de una almohada; la abertura está dirigida hacia arriba. La campana está colgada del vértice. Sin badajo fijo, sino con percutor suelto. La campana tiene un badajo fijo.	China, Indochina y Japón.
112 IDIÓFONOS DE GOLPE INDIRECTO.	El ejecutante no hace ningún movimiento de golpe; la percusión se origina indirectamente, principalmente como consecuencia de un movimiento de otra índole que hace el ejecutante; el instrumento está destinado a hacer oír complejos de sonidos o ruidos, no golpes aislados.	
112.1 Idiófonos de sacudimiento o sonajas. 112.11 De hilera. 112.111 De sogas. 112.112 De palos. 112.12 De marco. 112.121 De péndulo.	El ejecutante hace un movimiento de sacudimiento. Autófonos perforados se unen en hileras y chocan uno contra el otro en el sacudimiento. Los cuerpos sonoros son puestos en hileras en una cuerda. Los cuerpos sonoros son puestos en hilera en un palo (o aro). Los cuerpos sonoros se fijan en un objeto y golpean contra éste. Los cuerpos sonoros cuelgan libremente del marco.	Collares de valvas en hileras. Sistro con anillos. Escudo de danza con sonaja de anillos.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
112.122 De deslizamiento.	Cuerpos que no suenan se deslizan de un lado a otro dentro de cortes [o perforaciones] de un cuerpo que suena y lo ponen en vibración, o cuerpos que suenan se deslizan de un lado a otro en cortes de un cuerpo que no suena y son puestos en vibración por éste en cada deslizamiento.	<i>Anilura</i> (más moderno). <i>Sistro</i> con palos.
112.13 De vasos.	Los cuerpos sonoros están encerrados en un vaso y chocan unos contra otros, contra la pared del vaso o, generalmente, de ambas maneras. N. B. la sonaja que se halla en el río Benue hecha de una calabaza con mango, en la cual los cuerpos sonoros no están encerrados en el interior, sino anudados en la parte exterior de una red que recubre la calabaza, se tiene que considerar como variedad de la sonaja de vasos.	Cápsulas de frutas con granos de semillas, cascabeles con bolitas sueltas encerradas que golpean.
112.2 Idiófonos de raspadura.	El ejecutante produce directa o indirectamente un movimiento de raspadura: un cuerpo que no suena pasa por un cuerpo dentado que suena y es levantado alternativamente por los dientes y lanzado a la superficie; o un cuerpo elástico que suena corre por encima de un cuerpo dentado que no suena y recibe de ese modo una serie de golpes. Este grupo no debe confundirse con los idiófonos de frotación.	
112.21 De palillos.	Se raspa un palillo dentado con un bastoncito.	
112.211 Sin resonador.		Sudamérica, India (<i>arico musical dentado</i>), Congo.
112.212 Con resonador.		Usambara y Este de Asia (<i>Tiger</i>).
112.22 De tubos.		Sur de la India.
112.23 De vasos.	Se raspa un vaso que tiene la superficie surcada.	Sudamérica y Congo.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
112.24 De ruedas o carracas.	Una rueda dentada cuyo eje sirve de mango, y una lengüeta, dentro de un marco, que puede girar libremente alrededor del mismo mango; durante la rotación la lengüeta pega contra los dientes de la rueda.	Europa e India.
112.3 Idiófonos de separación.	Instrumentos en forma de compás elástico cuyas puntas se tocan; esas puntas se separan con fuerza con un palito y después vuelven a chocar a causa de su elasticidad.	China (<i>Huan t'u</i>), Malaca, Persia (<i>qásik</i>), Balcanes.
12 IDIÓFONOS DE PUNTEADO.	Lengüetas, es decir, plaquitas elásticas, fijas por un extremo, son encorvadas y luego vuelven a su posición inicial a causa de su elasticidad.	
121 EN FORMA DE MARCO.	La lengüeta oscila dentro de un marco o de una manija.	
121.1 Cricri.	La lengüeta está recortada en un platito de modo que tiene en éste su resonador.	Melanesia.
121.2 Birimbaos.	La lengüeta está colocada en un marco en forma de palito o de placa y necesita la boca como resonador.	
121.21 Idioglotas.	La lengüeta está recortada en la materia del marco y unida a él por la raíz.	Indochina, Indonesia y Melanesia.
121.22 Heteroglotas.	La lengüeta está fija en el marco.	Europa, India, China.
121.221 Independientes.		
121.222 En juegos.	Varios birimbaos heteroglotas de afinación distinta están unidos en un instrumento.	<i>Aura</i> .
122 EN FORMA DE TABLA O PEINE.	Las lengüetas están atadas a una tabla, o recortadas en una tabla como dientes de peine.	
122.1 Con lengüetas atadas.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
122.11 Sin resonador.		Todas las <i>sanzas</i> de una tabla simple.
122.12 Con resonador.		Todas las <i>sanzas</i> con caja o plato bajo la tabla.
122.2 Con lengüetas cortadas: <i>Cajitas de música</i> .	Un cilindro con clavos que puntean las lengüetas.	Europa.
13 IDIÓFONOS DE FROTACION.	Se pone en vibración el instrumento por frotación.	
131 DE PALOS.		
131.1 Independientes.		No conocidos.
131.2 En juegos.	Se frotran los palos mismos.	<i>Violin de clavos, Piano de clavos, Juego de bastones.</i>
131.21 De fricción directa.		<i>Chladnis Euphon.</i>
131.22 De fricción indirecta.	Los palos están unidos con otros que los frotran y ponen en vibración transversal mediante sus pasos de vibraciones longitudinales.	No conocidos. Neumecklemburgo.
132 DE PLACAS.		
132.1 Independientes.		No conocidos.
132.2 En juegos.		Neumecklemburgo.
133 DE VASOS.		
133.1 Independientes.		<i>Caparazones de tortugas. Brasil.</i>

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
133.2 En juegos. 14 IDIÓFONOS DE SOPLO. 141 EN BASTONES O PALOS. 141.1 Independientes. 141.2 En juegos. 142 EN PLACAS, 142.1 Independientes. 142.2 En juegos.	Se pone el instrumento en vibración por soplo.	Verillón. No conocidos. Piano edico. No conocidos. Piano canfor.
División común final: —8, con teclas. —9, con acción mecánica.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
2 MEMBRANOFONOS.	Las membranas, estiradas rígidamente, son las productoras del sonido.	
21 MEMBRANOFONOS DE GOLPE.	Se golpean las membranas.	
211 DE GOLPE DIRECTO.	El ejecutante mismo hace el movimiento del golpe; no se tienen en cuenta articulaciones mecánicas intermedias, pabillos, conjuntos de teclas, etc., si existen. Los tambores que suenan únicamente por sacudimiento no entran aquí.	
211.1 Semiesféricos o en forma de plato. (Timbales).	El cuerpo es de forma semiesférica o de plato.	
211.11 Independientes.		El timbal europeo.
211.12 En juegos.		Los pares de timbales del Asia occidental, siempre unidos.
211.2 Tubulares.	El cuerpo tiene forma de tubo.	
211.21 Cilíndricos.	Diámetro de la mitad y diámetro terminal son iguales; el afinamiento de los extremos no se tiene en cuenta; tampoco los aros de cabeza.	
211.211 De un cuero.	El tambor tiene solamente un solo cuero practicable; si hay un cuero segundo, como en ciertos tambores africanos, que sirve para la atadura y que no puede ser golpeado, no se tiene en cuenta.	
211.211.1 Abiertos.	El extremo opuesto al cuero está abierto.	Malaca.
211.211.2 Cerrados.	El extremo opuesto al cuero está cerrado.	India occidental.
211.212 De dos cueros.	El tambor tiene dos cueros útiles,	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
211.212.1 Independientes.		Europa. (<i>Tambor militar</i>).
211.212.2 En juegos.		Asia, Africa, Antiguo México.
211.22 Barril (1).	El diámetro medio es más grande que el diámetro terminal; el cuerpo está abovedado.	Indias anteriores (<i>Mrdanga, Banyá, Pa-kavádia</i>).
211.23 Doble cono (1).	El diámetro medio es más chico que los diámetros terminales.	Asia, Melanesia, Africa oriental.
211.24 Reloj de arena (1).	Los diámetros terminales son notablemente desiguales; las desigualdades pequeñas no se pueden tener en cuenta porque son inevitables.	India.
211.25 Cónicos (1).	El cuerpo del tambor consiste en una parte principal en forma de media esfera o cilindro y de una parte añadida más delgada. Modificaciones de la forma fundamental, como las que existen especialmente en Indonesia, no cambian el concepto, siempre que no se llegue a la forma cilíndrica.	<i>Darabulka</i> .
211.26 Copa (1).	La altura del cuerpo es, a lo sumo, igual al radio del cuerpo.	
211.3 De marco.	N. B. El tambor militar europeo tiene su origen, aun en sus ejemplares más chatos, en el largo tambor cilíndrico; por eso no se cuenta entre los tambores de marco.	
211.31 Sin mango.		
211.311 De un cuero.		<i>Pandereta</i> .

(1) Dividir como 211.21.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
211.312 De dos cueros.	En el marco hay un mango en el sentido del diámetro.	Africa del norte.
211.32 Con mango.		Esquimales.
211.321 De un cuero.		Tibet.
211.322 De dos cueros.		Indias, Tibet.
212 [DE GOLPE INDIRECTO]. TAMBORES-SONAJEROS (subdivisión como la de los tambores de golpe directo).	El tambor es sacudido; la percusión se realiza por golpeteo de las bolitas atadas o encerradas, o por cosa análoga.	India (<i>Gopi-yantra</i> , <i>Anandalaháhi</i>).
22 MEMBRANÓFONOS DE PUNTEADO.	Bajo el centro del cuero hay una cuerda anudada; esta cuerda se puntea y ella transmite sus vibraciones al cuero.	India (<i>Gopi-yantra</i> , <i>Anandalaháhi</i>).
23 MEMBRANÓFONOS DE FROTACION.	El cuero se pone en vibración por fricción.	
231 CON PALO.	Un palo unido al cuero se frota, o frota al cuero.	
231.1 Con palo atravesado.	El palo penetra en el cuero.	
231.11 Palo fijo.	El palo no puede moverse; se frota solamente el palo.	Africa.
231.12 Palo medio libre.	El palo puede moverse solamente un poco; la mano frota al palo y el palo al cuero.	Africa.
231.13 Palo libre.	El palo se mueve libremente; no se frota el palo, sino que el palo exclusivamente frota el cuero.	Venezuela.
231.2 Con palo atado encima.	El palo está atado encima del cuero, parado de punta.	Europa.
232 CON CUERDA.	Una cuerda unida al cuero se frota.	
232.1 De cuerda fija.	El tambor está inmóvil.	Europa, Africa.
232.11 De un cuero.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
232.12 De dos cueros.	El tambor gira y la cuerda se frota en una muesca del mango.	<i>Waidteu/el</i> (Europa, India, Africa oriental).
232.2 De cuerda giratoria.	Se frota el cuero con la mano.	Europa, Africa occidental.
233 A MANO.	La membrana se pone en vibración por la emisión de sonidos o palabras; el cuero no da ningún sonido propio, sino que modifica la voz.	El papel de seda encima de un peine.
24 MEMBRANOFONOS DE VOZ HUMANA (Mirlitones).	Se influye directamente sobre la membrana, sin que el viento se acumule en un depósito.	Africa; también las flautas del Asia oriental en las cuales un agujero lateral obturado con una membrana pegada, representa contaminaciones con el principio del mirlitón de tubos.
241 MIRLITONES LIBRES.	La membrana está en el interior de un tubo o de una caja.	
242 MIRLITONES DE TUBOS Y VASOS.		
División común final:		
—6 Con cuero pegado.		
—7 Con cuero clavado.		
—8 Con cuero atado.		
—81 Atadura de sogas o correa.	Las ataduras corren de cuero a cuero o forman una red sin utilizar ninguno de los dispositivos que siguen.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
232.12 De dos cueros.	El tambor gira y la cuerda se frota en una muesca del mango.	<i>Waldteufel</i> (Europa, India, Africa oriental).
232.2 De cuerda giratoria.	Se frota el cuero con la mano.	Europa, Africa occidental.
233 A MANO.	La membrana se pone en vibración por la emisión de sonidos o palabras; el cuero no da ningún sonido propio, sino que modifica la voz.	El papel de seda encima de un peine.
24 MEMBRANOFONOS DE VOZ HUMANA (Mirlitones).	Se influye directamente sobre la membrana, sin que el viento se acumule en un depósito.	Africa; también las flautas del Asia oriental en las cuales un agujero lateral obtenido con una membrana pegada, representa contaminaciones con el principio del mirlitón de tubos.
241 MIRLITONES LIBRES.	La membrana está en el interior de un tubo o de una caja.	
242 MIRLITONES DE TUBOS Y VASOS.		
División común final:		
—6 Con cuero pegado.		
—7 Con cuero clavado.		
—8 Con cuero atado.		
—81 Atadura de sogá o correa.	Las ataduras corren de cuero a cuero o forman una red sin utilizar ninguno de los dispositivos que siguen.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
3 CORDOFONOS.		
31 CORDOFONOS SIMPLES O CITARAS.		
311 DE PALOS.	Una o varias cuerdas están tendidas entre puntos fijos.	
311.1 Arcos musicales.	El instrumento consiste en un porta-cuerdas solo, o en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en cohesión inorgánica, separables sin destrucción del aparato musical.	
311.1.11 Idiocordes.	El porta-cuerdas tiene forma de palo; también las tablas puestas de filo pertenecen a ésta.	
311.1.111 Menoidiocordes.	El porta-cuerdas es flexible (y corvo).	
311.1.112 Polidiodiocordes o arcos de arpa.	La cuerda ha sido desprendida de la corteza del arco mismo y todavía queda sujeta al arco en los extremos.	Río Augusta (Nueva Guinea), Togo.
311.12 Heterocordes.	El arco tiene una sola cuerda del mismo palo.	Fan (Africa occidental).
311.121 Monoheterocordes.	El arco tiene varias cuerdas del palo propio, conducidas sobre un puente dentado.	
311.121.1 Sin resonador.	La cuerda es de otra materia que el arco.	Africa (Ganza, Samuis, To).
311.121.11 Sin corredera vocal.	El arco tiene una sola cuerda de materia extraña a la del arco.	Africa sudcuatorial (N'kungo, Uta).
311.121.12 Con corredera.	N. B. Si se emplea un resonador no unido al aparato mismo, el instrumento pertenece al N° 311.121.21. La boca [humana] no se considera como resonador.	Borneo (Busoi).
311.121.2 Con resonador.	Una corredera de hilo abraza la cuerda y la divide en dos partes.	
311.121.21 Desunido.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
311.121.22 Unido.		Sudáfrica (<i>Hade, Thomo</i>).
311.121.221 Sin corredera.		Sudáfrica y Madagascar (<i>Gubo, Hungo, Bobre</i>).
311.121.222 Con corredera.		Oceanía (<i>Kalove</i>).
311.122 Poliheterocordes.	El arco tiene varias cuerdas de otra materia que el cuerpo.	Oceanía (<i>Pagolo</i>).
311.122.1 Sin corredera vocal.		
311.122.2 Con corredera vocal.		
311.2 Palos musicales.	El porta-cuerdas es rígido.	Indochina.
311.21 Arco-palos musicales.	El porta-cuerdas tiene un extremo flexible y corvo. N. B. los palos musicales con dos extremos flexibles y corvos —como el arco de los Basuto— se incluyen entre los arcos musicales.	
311.22 Palos musicales (verdaderos).	N. B. Los bastones de caña que están huecos por casualidad pertenecen por eso, no a las cítaras de tubos, sino a las cítaras de palos; pero los instrumentos en los cuales se usa la cavidad del tubo como resonador verdadero, son cítaras de tubos, como, por ejemplo, el arpa neomexicana.	India (<i>Tuila</i>) y Célebes (<i>Suleppe</i>).
311.221 Con una sola calabaza como resonador.		India (<i>Viná</i>).
311.222 Con varias calabazas como resonadores.		
312 DE TUBOS.	El porta-cuerdas es una tabla abovedada en sentido del ancho.	
312.1 De tubos enteros.	El porta-cuerdas toma todo el tubo.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
312.11 Idiocordes.		Africa e Indonesia (Gonra, Togo, Vanha).
312.12 Heterocordes.		Indochina (Alligator).
312.121 Sin resonador especial.		Timor.
312.122 Con resonador especial.	El espacio intermudal del bambú está metido en una hoja de palmera atada en forma de recipiente.	
312.2 De medios tubos.	Las cuerdas corren sobre el lado convexo de una canaletta.	Flores.
312.21 Idiocordes.		Asia occidental (K'in, Koto).
312.22 Heterocordes.		
313 DE BALSA.	El porta-cuerdas está formado de cortes de caña ligados entre sí en forma de balsa.	
313.1 Idiocordes.		India, Guinea superior, Congo central.
313.2 Heterocordes.		Territorio del norte del Nyassa.
314 DE TABLA.	El porta-cuerdas es una tabla; también el suelo se considera como tal.	
314.1 De tablas (verdaderas).	El plano de las cuerdas corre paralelo al porta-cuerdas.	Borneo.
314.11 Sin resonador.		
314.12 Con resonador.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
314.121 Con resonador de cáscara.	El resonador es una cáscara de fruta o cosa semejante; luego, un producto natural, o —si se hace artificialmente— tallado.	Territorio de Nyassa.
314.122 Con caja de resonancia (Cítara de caja).	El resonador está compuesto de tablas.	<i>Cítara, Hackbrett, Piano.</i>
314.2 De tablas (falsas).	El plano de las cuerdas corre verticalmente respecto al porta-cuerdas.	Malaca, Madagascar.
314.21 De suelo.	El porta-cuerdas es el suelo; una cuerda.	Borneo.
314.22 De arpa.	El porta-cuerdas es una tabla; varias cuerdas, puentecillo dentado.	Africa oriental [ex] alemana.
315 DE CÁSCARAS.	Las cuerdas corren sobre la abertura de una cáscara.	
315.1 Sin resonador.		
315.2 Con resonador.	La cáscara está unida a una calabaza o cosa semejante.	
316 DE MARCO.	Las cuerdas están extendidas libremente dentro de un marco.	Quizá entre los <i>sate-</i> rios de la Edad Media.
316.1 Sin resonador.		Entre los Kru, Africa occidental (<i>Kani</i>).
316.2 Con resonador.		
32 CORDÓFONOS COMPUESTOS.	El instrumento consiste en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del aparato sonoro.	
321 LAUDES.	El plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa.	Africa (<i>Akam, Kalan-</i> <i>gu, Wambi</i>).
321.1 De arco.	Cada cuerda tiene su propio portador flexible.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
321.2 De yugo o lira.	El porta-cuerdas es un yugo de dos brazos con travesaño, colocado en el plano de la tapa.	Lira, lira del Africa occidental.
321.21 De cáscara.	Como resonador sirve una cáscara natural o tallada.	Kithara, Cithra.
321.22 De caja.	Como resonador sirve una caja hecha de tablas.	
321.3 De mango.	El porta-cuerdas es un simple mango. No se tienen en cuenta mangos secundarios como, por ejemplo, en la Prasáriní Viná india. También pertenecen a ésta los laúdes cuyo encordado está repartido en varios cuellos —como el arpa-lira— y laúdes —por ejemplo, las guitarras-lira— en los cuales el yugo tiene valor de adorno.	
321.31 De pico.	El mango está puesto diametralmente a través del cuerpo de resonancia.	
321.311 De cáscara.	El cuerpo de resonancia es una cáscara natural o tallada.	Persia, India e Indonesia.
321.312 De caja o guitarras de pico.	El cuerpo de resonancia es una caja de tablas.	Egipto (Rebáb).
321.313 De tubo.	El mango está puesto diametralmente a través de un tubo.	China e Indochina.
321.32 De cuello.	El mango está añadido como cuello al cuerpo de resonancia, o tallado.	Mandolín, Tiorba, Balalaika.
321.321 De cáscara.		Violín, Gambia, Guitarra.
321.322 De cuello, de caja o guitarras de cuello.	N. B. Los laúdes cuyo cuerpo está hecho de rozos o astillas imitando las cáscaras, se incluyen entre los laúdes de cáscaras.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
322 ARPAS.	El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.	Birmanía y Africa.
322.1 De mástil.	El arpa no tiene estaca anterior [ástil, pértiga o columna].	Asiria; Egipto y Co- rea antiguos.
322.11 De arco.	El cuello se curva alejándose del cuerpo.	Todas las arpas de la Edad Media.
322.12 De ángulo.	El cuello está quebrado; se aleja del cuerpo.	La mayoría de las vie- jas arpas cromáticas.
322.2 De marco.	El arpa tiene una estaca anterior.	El arpa cromática de Lyon.
322.21 Sin aparato para modificar la afinación.		<i>Hakenharfe, Harpe di- tale, Harpinella.</i>
322.211 Diatónicas.		
322.212 Cromáticas.		
322.212.1 Con un solo plano de cuerdas.	Las cuerdas pueden ser estiradas por un mecanismo.	
322.212.2 Con dos planos de cuerdas cruzados.	Las cuerdas cambian de afinación por acción manual.	
322.22 Con aparato para modificar la afinación.	Las cuerdas cambian de afinación por acción del pie.	
322.221 A mano.		
322.222 A pedal.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
323 LAÚDES-ARPAS. División común final: —4 Ejecución con martillo o palillos. —5 Ejecución digital. —6 Ejecución con plectro. —7 Ejecución por frotación. —71 De arco. —72 De rueda. —73 De cinta. —8 Con teclado. —9 Con acción mecánica.	El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y la línea que toma las puntas inferiores de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la dirección del cuello; puentecillo dentado.	Africa occidental (Kas-so, etc.)

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
4 AEROFONOS.	El aire mismo es, principalmente, puesto en vibración.	
41 AEROFONOS LIBRES.	El aire vibrante no está limitado por el instrumento.	
411 LIBRES, DE DESVIACION.	El viento choca contra un filo, o un filo es movido por el aire; en los dos casos se realiza, según opinión moderna, un deslizamiento periódico del aire sobre los dos lados del filo.	Látigo. Hoja de sable.
412 LIBRES, DE INTERRUPCION.	La corriente del viento sufre interrupción periódica.	
412.1 Autófonos, o Lengüetas.	La corriente del viento choca contra una lamina; ésta se pone en vibración e interrumpe la corriente periódicamente. Pertenecen a esta clase también las lengüetas con sobrecubiertas, es decir, tubos cuyo contenido de aire no vibra principal, sino secundariamente; que no producen el sonido por sí mismos, sino que amplifican y modifican el timbre del sonido. Generalmente se conocen las sobre-cubiertas por la falta de agujeros de obturar.	Las flautas de lengüeta del órgano.
412.11 Laminillas de entrecchoque.	Dos laminillas forman una hendidura que se cierra periódicamente durante la vibración.	Tallo de gramínea hendido.
412.12 Lengüetas batientes.	La lamina golpea en un marco.	Columbia británica.
412.121 Independientes.		Los más antiguos juegos de los registros de órgano.
412.122 En juegos.		
412.13 Lengüetas libres.	La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente igual a su tamaño,	
412.131 Independientes.		La bocina del auto-móvil, de una nota.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
412.132 En juegos.	N. B. Si existen agujeros para los dedos como en el Sen chino, éstos no sirven para la modificación de la altura tonal y, en consecuencia, no pueden ser considerados como agujeros de obturar.	<i>Armonio, Armónica de boca, Acordeones.</i>
412.14 Lengüetas de cinta.	El viento choca contra el filo de una cinta extendida. El fenómeno acústico no se ha investigado hasta ahora.	Columbia británica.
412.2 No autófonos.	El interruptor se mueve sin intervención del aire.	
412.21 De desplazamiento.	El interruptor se desplaza en su propio plano.	<i>Sirena de agujeros, sirena de ondas.</i>
412.22 Giratorios.	El interruptor gira alrededor de su eje.	<i>Palo zumbador, disco zumbador, ventilador de alas.</i>
413 DE EXPLOSION.	El aire recibe un único choque de condensación.	<i>Cerbatana.</i>
42 INSTRUMENTOS DE SOPLO (verdaderos).	El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo.	
421 DE FILO O FLAUTAS.	Una corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo.	
421.1 Sin canal de insuflación.	El ejecutante mismo produce con los labios una corriente de aire en forma de cinta.	
421.11 Longitudinales.	El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo.	
421.111 Aisladas.		
421.111.1 Abiertas.	El extremo inferior de la flauta está abierto.	Bengala.
421.111.11 Sin agujeros.		
421.111.12 Con agujeros.		En casi todo el mundo.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
<p>421.111.2 Cerradas.</p> <p>421.111.21 Sin agujeros.</p> <p>421.111.22 Con agujeros.</p> <p>421.112 En juegos o Flautas de Pan.</p> <p>421.112.1 Abiertas.</p> <p>421.112.11 En forma de balsa.</p> <p>421.112.12 En forma de paquetes.</p> <p>421.112.2 Cerradas.</p> <p>421.112.3 Abiertas y cerradas.</p> <p>421.12 Transversales.</p> <p>421.121 Aisladas.</p> <p>421.121.1 Abiertas.</p> <p>421.121.11 Sin agujeros.</p> <p>421.121.12 Con agujeros.</p> <p>421.121.2 Medio tapadillo.</p> <p>421.121.3 Tapadillo.</p>	<p>El extremo inferior de la flauta está cerrado.</p> <p>Varias flautas longitudinales distintamente afinadas están unidas en un instrumento.</p> <p>Las flautas se ligan una al lado de otra en hilera o metidas en una tabla.</p> <p>Las flautas forman un atado redondo.</p> <p>El ejecutante sopla contra el borde afilado de un agujero lateral del tubo.</p> <p>El orificio consiste en un agujero pequeño en el nudo terminal.</p>	<p>La llave hueca.</p> <p>Especialmente en Nueva Guinea.</p> <p>China.</p> <p>Salomón, Archipiélago de Bismark.</p> <p>Europa, Sudamérica.</p> <p>Salomón, Sudamérica.</p> <p>S.O. de Timor.</p> <p>La flauta europea.</p> <p>N.O. de Borneo.</p>

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.121.31 Sin agujeros. 421.121.311 De fondo fijo. 421.121.312 De fondo con tapón. 421.121.32 Con agujeros.		Al parecer, no existen. Malaca, Nueva Guinea. Este de Bengala y Malaca.
421.122 En juegos. 421.122.1 Abiertas. 421.122.2 Tapadillo.		Chamber flute orum. Entre los Siusi, N.O. del Brasil.
421.13 Vasculares, sin pico desarrollado.	El cuerpo de la flauta no es un tubo, sino un vaso,	Karajá (Brasil); Bafio-te (Congo inferior).
421.2 Con canal de insuflación.	Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado de un corte lateral.	
421.21 Con canal externo.	El canal está afuera de la pared de la flauta; se cuenta entre éstos también el canal formado por el plano oblicuo de la pared y un anillo ceñido arriba o de modo semejante.	
421.211 Aisladas.		
421.211.1 Abiertas.		
421.211.11 Sin agujeros.		China, Borneo.
421.211.12 Con agujeros.		Indonesia.
421.211.2 Medio tapadillo.		Malaca.
421.211.3 Tapadillo.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
<p>421.212 En juegos.</p> <p>421.22 Con canal interno.</p> <p>421.221 Aisladas.</p> <p>421.221.1 Abiertas.</p> <p>421.221.11 Sin agujeros.</p> <p>421.221.12 Con agujeros.</p> <p>421.221.2 Medio tapadillo.</p> <p>421.221.3 Tapadillo.</p> <p>421.221.31 Sin agujeros.</p> <p>421.221.311 De fondo fijo.</p> <p>421.221.312 De fondo con tapón.</p> <p>421.221.4 Vasculares.</p> <p>421.221.41 Sin agujeros.</p> <p>421.221.42 Con agujeros.</p> <p>421.222 En juegos.</p>	<p>El canal está en el interior del tubo. Pertenecen a esta clase también las flautas cuyo canal está formado por un taco (nudo, resina) en el interior del tubo y por una tapa ajustada encima por afuera (caña, madera, cuero).</p>	<p>Tibet.</p> <p>Pitos de señales europeos.</p> <p>Blockflöte.</p> <p>India e Indonesia.</p> <p>Pitos de señales europeos.</p> <p>(Stempelpfeifen).</p> <p>Flautillas de arcilla zoomorfas (Europa, Asia).</p> <p>Ocarina.</p>

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.222.1 Abiertas.		<i>Juegos de órgano labiales abiertos.</i>
421.222.11 Sin agujeros.		<i>Flageolet doble.</i>
421.222.12 Con agujeros.		<i>Juegos de flautas de caña, de órgano.</i>
421.222.2 Medio tapadillo.		<i>Juegos de órgano labiales de tapadillo.</i>
421.222.3 Tapadillo.		
422 DE LENGÜETA O CARAMILLOS.		
422.1 Oboes.	El viento tiene acceso o entrada por descargas a la columna de aire que se tiene que poner en vibración, por medio de laminitas vibrantes añadidas al instrumento.	
422.11 Aisladas.	El caramillo tiene una cañita con lengüetas de entrechoque (la mayoría de los casos un tallo aplastado).	
422.111 De tubo cilíndrico.		Columbia británica.
422.111.1 Sin agujeros.		<i>Aulós. Cuerno corvo [Krummhorn].</i>
422.111.2 Con agujeros.		Oboe europeo.
422.112 De tubo cónico.		
422.12 En juegos.		<i>Doble aulós.</i>
422.121 De tubo cilíndrico.		India.
422.122 De tubo cónico.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
<p>422.2 Clarinetes.</p> <p>422.21 Aislados.</p> <p>422.211 D₃ tubo cilíndrico.</p> <p>422.211.1 Sin agujeros.</p> <p>422.211.2 Con agujeros.</p> <p>422.212 De tubo cónico.</p> <p>422.22 Juegos.</p> <p>422.3 De lengüeta libre.</p>	<p>El caramillo tiene una laminilla batiente.</p> <p>La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Tienen que existir siempre agujeros, si no el instrumento pertenece a las lengüetas libres en marco, 412.13.</p>	<p>Columbia británica.</p> <p>Clarinete europeo.</p> <p>Saxófono.</p> <p>Egipto (<i>zummána</i>).</p> <p>India posterior.</p>
<p>423 TROMPETAS.</p> <p>423.1 Naturales.</p> <p>423.11 De caracol.</p> <p>423.111 Con agujero bocal terminal.</p> <p>423.111.1 Sin boquilla.</p> <p>423.111.2 Con boquilla.</p> <p>423.112 Con agujero bocal lateral.</p>	<p>Por medio de los labios vibrantes del ejecutante, el viento entra por descargas a la columna de aire que hay que poner en vibración.</p> <p>Sin mecanismo para modificar la altura del sonido.</p> <p>Una concha de caracol sirve como trompeta.</p>	<p>India.</p> <p>Japón (<i>Happakai</i>).</p> <p>Oceania.</p>

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
423.12 De tubos.		
423.121 Longitudinales.	La abertura de soplo está en dirección al eje.	
423.121.1 Tubas.	El tubo no es ni curvo ni quebrado.	Algunos cuernos de los Alpes.
423.121.11 Sin boquilla.		En casi todo el mundo.
423.121.12 Con boquilla.		
423.121.2 Cuernos.	El tubo es curvo o quebrado.	Asia.
423.121.21 Sin boquilla.		Lurer [¿Luren?].
423.121.22 Con boquilla.		
423.122 Traveseras.	La abertura de soplo está en un lado.	Sudamérica.
423.122.1 Tubas.		Africa.
423.122.2 Cuernos.		
423.2 Cremáticas.	Con aparato mecánico para cambiar la altura del sonido.	Clarines o cornetas, cornetines de pistón.
423.21 Con agujeros.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
423.22 De varas.	El tubo puede ser alargado por tracción de las varas [tubos secundarios] dentro de las vainas.	Sacabuche europeo.
423.23 De válvulas.	El tubo se alarga o acorta por conexión o desconexión de tubos adicionales.	Europa.
423.231 Cornetín.	El tubo corre solamente en forma cónica.	
423.232 Trompas.	El tubo corre principalmente en forma cónica.	
423.233 Trompetas.	El tubo corre principalmente en forma cilíndrica.	
División común final: —6 Con depósito para el viento. —61 Rígido. —62 Flexible. —7 Con cierre de agujeros. —71 Con aparato de válvulas. —72 Con aparato de cinta. —8 Con teclado. —9 Con tracción mecánica.		

ÍNDICE GENERAL

Prólogo Editores.....	pág. 5
Prefacio Segunda Edición (1965).....	pág. 6
Prefacio Primera Edición (1946).....	pág. 7
1.- Capítulo I: Los sistemas de clasificación.....	pág. 11
La clasificación de Mahillon.....	pág. 13
La clasificación de v. Hornbostel y Sachs.....	pág. 19
La clasificación de Montandon.....	pág. 23
La clasificación de Schaeffner.....	pág. 30
La clasificación de Kurt Reinhard.....	pág. 41
Los instrumentos eléctricos.....	pág. 44
Breviario.....	pág. 47
2.- Capítulo II: Panorama gráfico de los instrumentos americanos.....	pág. 50
Nomenclatura ilustrada.....	pág. 51
Idiófonos.....	pág. 53
Membranófonos.....	pág. 61
Cordófonos.....	pág. 64
Aerófonos.....	pág. 66
3.- Capítulo III: Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina.....	pág. 83
1.- Idiófonos.....	pág. 85
La Maraca.....	pág. 86
El Sonajero de uñas.....	pág. 88
2.- Membranófonos.....	pág. 91
La Caja.....	pág. 92
El Tambor y el Bombo.....	pág. 96
El Kultrún.....	pág. 97
El Katakí (Tambor de agua).....	pág. 100
3.- Cordófonos.....	pág. 103
El Arco Musical.....	pág. 104
Laúdes rústios.....	pág. 105
El Charango.....	pág. 106
La Guitarra.....	pág. 113
El Arpa.....	pág. 133
4.- Aerófonos.....	pág. 136
La Pifilka.....	pág. 137
El Serére.....	pág. 139
El Naseré.....	pág. 140
La Flautilla.....	pág. 143
La Quena.....	pág. 146
El Siku (Flauta de Pan).....	pág. 151
La Siringa araucana.....	pág. 156
La Anata.....	pág. 159
El Pinkillo o Tarka.....	pág. 162
La Flauta Tucumana.....	pág. 164
El Erkencho.....	pág. 168
El Erke (“Corneta”).....	pág. 172
La Trutruka.....	pág. 177
Conclusiones.....	pág. 181
4.- Capítulo IV: Láminas.....	pág. 185
Apéndice I.....	pág. 202
Apéndice II.....	pág. 210
Apéndice III.....	pág. 270
Apéndice IV.....	pág. 274

Notas de los editores

- ¹ La utilización de este término induce a confusión ya que el área geográfica en la cual se utilizan los dos instrumentos que incorpora es el monte chaqueño. [Volver](#)
- ² Puede verse en el Apéndice II. [Volver](#)
- ³ El texto original fue modificado por el autor: Vega introdujo cambios menores y eliminó las notas referidas a sus propias obras (probablemente pensara incorporarlas a la bibliografía citada que, como señalamos en nuestro Prólogo, no llegó a revisarse). [Volver](#)
- ⁴ De 1931 a 1938 las grabaciones, acústicas, se realizaron sobre discos de cera o de cartón parafinado en un grabador suizo (Paillard Thorens, modelo Detective). De 1939 hasta 1952 en un grabador inglés (Presto, eléctrico) sobre discos de acetato. Y desde 1952 a 1959 en un grabador eléctrico RCA Víctor, también sobre discos de acetato. A partir de este último año la cinta magnética fue el soporte de las grabaciones. [Volver](#)
- ⁵ En la edición de 1925 no se consigna el editor Alcan, la editorial es Librairie Orientaliste Paul Geuthner. [Volver](#)
- ⁶ Para la edición de 1965, Vega había decidido eliminar este catálogo. El mismo puede verse en el Apéndice II. [Volver](#)
- ⁷ En este tema se cruzan los intereses de ciertas prácticas musicales con los de los estudios etnomusicológicos. Vega exagera al decir que “la clasificación antigua [...] se enseña como si no se tratara de una histórica curiosidad de los archivos intelectuales” ya que, en la ejecución musical de la tradición académica europea, el principio de esta taxonomía –sustentado en la orquestación de las agrupaciones instrumentales más comunes– es funcional. Un ejemplo lo constituyen las flautas, que aunque se construyan en metal pertenecen, con oboes y clarinetes, al grupo instrumental de las maderas. Por esta razón, en ese ámbito la antigua clasificación conserva su vigencia aunque ya no sea eficaz en otros. [Volver](#)
- ⁸ La versión de esta clasificación en formato arborescente –realizada por Carlos Rausa– se encuentra en el Apéndice III. [Volver](#)
- ⁹ La ocarina y los silbatos antiguos ya se habían incluido en el tomo IV, pág. V. En cuanto al cambio de orden de la subsección que contiene al *ney*, corrige un evidente error de la versión anterior. En ésta (pág.88), al incorporar a la Sección b (embocadura transversal) la subsección citada –que no estaba en el tomo I– no se respetó el orden de tubo abierto / tubo cerrado que se había utilizado en las secciones anteriores. [Volver](#)
- ¹⁰ El autor había utilizado la bastardilla para mencionar a los instrumentos más comunes, pero los editores preferimos seguir las normas actuales: negrita para los instrumentos más comunes y bastardilla para los que no han sido incorporados al diccionario de la Real Academia. [Volver](#)
- ¹¹ En la primera edición Vega había insertado aquí la siguiente nota al pie: Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs. *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, en *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XLVI, Berlín, 1914, pp. 553-590. [Volver](#)
- ¹² En esta cita se ha invertido el orden original de los párrafos. [Volver](#)
- ¹³ El perfil de los interesados que se menciona en el texto original: “...*die Musikhistoriker, die Ethnologen und die Verwalter völkerkundelicher Sammlungen interessiert.*” (Hornbostel y Sachs, 1913:553) no incluye a los “exploradores”, sino a los historiadores de la música, los etnólogos y los administradores de colecciones relacionadas con las culturas folk y la historia de la cultura (traducción de Adriana Luengo). [Volver](#)
- ¹⁴ En la primera edición, Vega no encomilló esta cita de Hornbostel-Sachs. [Volver](#)
- ¹⁵ Creemos conveniente citar aquí la fundamentación de Sachs para efectuar el cambio:
“**Idiofonos:** V. Mahillon tiene el gran mérito de haber clasificado en una clase, bajo el nombre de instrumentos autófonos, todos aquellos aparatos cuya naturaleza es sonora, es decir, cuya

sustancia, suficientemente elástica en sí misma, es puesta en movimiento o vibración mediante percusión, punteo, frotación o sopro. Esto es contrario al caso de otros materiales, cuya naturaleza vibratoria sólo puede ser artificialmente expandida, como en los instrumentos de membrana o de cuerda. La organología sistemática tiene el derecho de limitar de esta manera, pero no concordamos con la aplicación del nombre, porque aquél puede ser interpretado como que el instrumento es ejecutado por sí mismo, tal como un instrumento automático. Nosotros proponemos dar a la clase de instrumentos descritos, aquellos en que 'su naturaleza es sonora', el nombre de 'idiófonos'". (Sachs, 1913, reed. 1964:195. Traducción: Roberto Britos). [Volver](#)

- ¹⁶ Vega no aclara por qué ejemplifica el sistema Dewey con los cordófonos (3 en la clasificación que está describiendo) y no con los idiófonos, caracterizados con el 1. [Volver](#)
- ¹⁷ En el contexto de la clasificación de H-S el término "marco", definido en el DRAE como pieza que rodea o ciñe alguna cosa, se aplica a la parte de estos instrumentos en donde se sujeta el parche, ya que virtualmente carecen de cuerpo o caja. [Volver](#)
- ¹⁸ En varias oportunidades se ha discutido acerca del conocimiento del idioma alemán que poseía Vega. Y en su correspondencia con Robert Lehmann-Nitsche y con Elena Hossman hay referencias al tema. Por ejemplo, le escribe al primero: "Yo no leo alemán... aunque he estudiado un poco y pienso seguir estudiando más adelante..." (Vega, 7 mayo, 1934) y "Mis estudios del idioma alemán están paralizados." (7 mayo, 1937). En cuanto a Hossman, varias menciones a sus funciones como traductora se encuentran en misivas de los años 1934 y 35. Por otra parte, en una entrevista realizada el 21 de mayo de 1990 a Margarita Silvano de Rigoli (adscripta al MCN en 1940) por Raquel Casinelli de Arias y Yolanda M. Velo, esta ex colaboradora de Vega en el Gabinete de Musicología Indígena comentó: "Elena Hossman era una mujer muy inteligente, muy interesante y muy culta. Conocía muchos idiomas. Hablaban con Isabel [Aretz] en alemán [...] Es la que lo ayudó a Vega con algunas traducciones [...] era fotógrafa artística, recibida en Alemania...". Sin embargo, no quedan dudas de que fue Carlos Vega quien trabajó especialmente en los detalles de la traducción al castellano de los términos correspondientes a la terminología técnica de los instrumentos musicales. Un testimonio de esta labor lo constituye el manuscrito del investigador de la traducción al castellano de la clasificación de Reinhardt que se conserva en el IIMCV. [Volver](#)
- ¹⁹ Una crítica a esta traducción puede consultarse en Casanova Oliva, 1988:17-21. Por su parte, Egberto Bermúdez incorporó una nueva traducción como Apéndice de su artículo de 1985: 3-78. [Volver](#)
- ²⁰ Probablemente se refiera a su trabajo de 1927. [Volver](#)
- ²¹ No hemos logrado identificar la obra consultada. [Volver](#)
- ²² Con posterioridad a la fecha de la primera edición de este libro, Sachs escribió en varias oportunidades sobre el tema de los instrumentos musicales. Vega no llegó a actualizar el texto para la segunda. [Volver](#)
- ²³ SEGUNDA PARTE / LOS CICLOS de CIVILIZACION, pp. 72-95. [Volver](#)
- ²⁴ TERCERA PARTE, pp. 95-118. [Volver](#)
- ²⁵ En el campo de la organología musical, el enfoque que se desarrolla sobre el eje del "gesto" del ejecutante ha sido retomado por investigadores posteriores a Montandon, ya desde André Schaeffner (1932: 225). [Volver](#)
- ²⁶ Que pasó a integrar el Museo del Hombre en 1937. [Volver](#)
- ²⁷ Es evidente que Vega se resiste a aceptar nuevos puntos de partida y considera 'definitiva' la clasificación de H-S. En la pág. 19 lo dice con toda claridad: "Es y será punto de partida panorámico, considérense o no los esfuerzos que posteriormente se han hecho por mejorar y/o reajustar la sistemática". Sin embargo, los fundamentos de la clasificación Schaeffner, que incluyen una sólida crítica al concepto de "idiófono" están ampliamente explicados en su texto (Schaeffner, 1932:219-20). [Volver](#)

-
- ²⁸ El sentido práctico y el 'espíritu' (mencionado dos veces en párrafos precedentes) del músico de la tradición europea que Vega parece representar aquí suelen diferenciarse de aquellos propios de otras culturas musicales. Y las propuestas de Montandon y Schaeffner, al poner el acento en el gesto y en el timbre, enriquecen las posibilidades de análisis y comprensión de esas otras tradiciones. Es el caso, por ejemplo, de un instrumento utilizado por los *mbiyá* guaraní del territorio argentino (la *mbaraká*, guitarra de cinco cuerdas) que puede ser comprendido con mayor profundidad a partir del análisis del gesto del ejecutante y del timbre del instrumento (Ruiz, 1985). [Volver](#)
- ²⁹ Las ventajas y desventajas de las clasificaciones dependen de los objetivos de su empleo. En carácter de simple ejemplo de un trabajo desarrollado en base a la relación entre el material de los instrumentos y su área de dispersión podemos citar "Music and bambu", de Theodor C. Grame (1971). [Volver](#)
- ³⁰ Habiendo transcurrido más de treinta años, Vega no modificó esta frase al preparar la 2ª. ed. [Volver](#)
- ³¹ Evidentemente, como expresamos en nuestra Nota introductoria, este párrafo no fue actualizado por el autor. [Volver](#)
- ³² El término castellano 'plancha' indica un material específico, el metal. En la actualidad se prefiere 'placa' (del francés *plaque*, voz usada por Schaeffner, 1936: 371, 373 375), que hace referencia a la forma del objeto. [Volver](#)
- ³³ Ver nota anterior. [Volver](#)
- ³⁴ En la primera edición del libro el texto original *avec o sans anche* (Schaeffner, 1936:377), "con o sin lengüeta", fue consignado erróneamente como "con o sin mango". [Volver](#)
- ³⁵ Vega toma estos datos de las palabras preliminares del artículo, pero omite en este punto una oración de especial interés para la musicología argentina: "*Während eine spätere, bereits angekündigte Publikation in der argentinischen 'Revista de Estudios Musicales' nicht mehr herauskam, da die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen mußte, wandte ich die 'neue Systematik'...*" ["Como posteriormente no se pudo realizar una publicación ya anunciada, en la *Revista de estudios musicales* de la Argentina, porque la revista se dejó de publicar, utilicé la 'nueva sistemática'..."] (Reinhardt, 1960:160. Traducción: Adriana Luengo). Es evidente que Reinhardt se refiere a la *Revista de estudios musicales*, dirigida por Francisco Curt Lange, cuyos siete números fueron publicados por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo entre 1949 y 1954 (Donozo, 2009: 142-43). [Volver](#)
- ³⁶ En realidad el trabajo que realizaron no es un resumen sino una traducción virtualmente completa –sólo falta el párrafo mencionado en la nota anterior– que se conserva en el IIM. [Volver](#)
- ³⁷ En el texto que sigue debe tenerse en cuenta las profundas y variadas innovaciones producidas en esta área de la organología musical desde que el autor, hace casi cincuenta años, lo redactó para incluirlo en la 2ª. ed. [Volver](#)
- ³⁸ La información detallada aquí resume el artículo de Scholes (1964). [Volver](#)
- ³⁹ En la actualidad se prefiere la denominación de guimbarda para este tipo de instrumento. [Volver](#)
- ⁴⁰ La Sección Etnografía del *Göteborgs Museum*, creado en 1860, fue separada del mismo en 1943, convirtiéndose en un museo específico, el *Göteborgs Etnografiska Museet*, bajo la dirección, hasta 1967, de Karl Gustav Izikowitz (1906-1984) (Muñoz, 2003: 239). Desde 1996 forma parte, con otros museos, del *Varlods-kulturmuseet* (Museo Nacional de las Culturas del Mundo). [Volver](#)
- ⁴¹ A partir del 5 de marzo de 1971 el Instituto pasó a llamarse Instituto Nacional de Musicología y el 26 de julio de 1973 se le impuso como homenaje el nombre de su fundador. [Volver](#)
- ⁴² En 1967 se le impuso el nombre de su primer Director. [Volver](#)
- ⁴³ En la edición original se consignó, como fuente de esta información, la obra de Koch-Günberg; sin embargo, corresponde a un Apéndice de la misma, cuyo autor es Erich von Hornbostel. [Vol.](#)

-
- ⁴⁴ El instrumento representado no es un sonajero sino un sistro de calabaza; debería estar ubicado junto a las figuras 14 y 15 (Cf. Vignati, 1978). [Volver](#)
- ⁴⁵ I 102, adquirido en Puerto Sastre, Paraguay, durante el Viaje n° 40 del INM. Colectores: C- Vega e I. Aretz (INM CI:18). [Volver](#)
- ⁴⁶ Los extremos de la herradura se acercan hasta bordear la lengüeta, pero sin rozarla ni apretarla. [Volver](#)
- ⁴⁷ La referencia consignada en la 1ª edición no corresponde a la figura de Izikowitz aquí representada (71 b), sino a la 71 a. [Volver](#)
- ⁴⁸ Sin embargo, Vega no aplica este criterio cuando en el capítulo correspondiente, considera a la Caja como membranófono “de marco”. [Volver](#)
- ⁴⁹ En la 1ª ed. se consignó erróneamente como tambor sonajero de los Parulla de Guatemala. [Volver](#)
- ⁵⁰ En 1946 esta referencia se adjudicó a la figura 6. [Volver](#)
- ⁵¹ En la 1ª edición la referencia se asignó a la figura 5. [Volver](#)
- ⁵² Las referencias al lugar de origen de estos dos instrumentos estaban invertidas en la 1ª. ed. [Volver](#)
- ⁵³ En 1946 se consignó como fuente a Koch-Grünberg. [Volver](#)
- ⁵⁴ Aretz la denominó “Caja criolla”. La Sección Etnografía del *Göteborgs Museum*, creado en 1860, fue separada del mismo en 1943, convirtiéndose en un museo específico, el *Göteborgs Etnografiska Museet*, bajo la dirección, hasta 1967, de Karl Gustav Izikowitz (1906-1984) (Muñoz, 2003: 239). Desde 1996 forma parte, con otros museos, del *Varlods-kulturmuseet*. [Volver](#)
- ⁵⁵ En la 1ª edición se consignó que estos instrumentos, entonces conservados en el MACN, tenían idéntica procedencia. Sin embargo, aunque pertenecen al mismo grupo étnico y fueron colectadas en 1935 por Eduardo Palavecino, provienen de distintas localidades. El modelo de la imagen 1 es de Formosa, y se conserva en el INM bajo el n° C 162 a y b (INM CI: 27). Es uno de los instrumentos transferido en 1948 desde el MACN, donde se había registrado con el n° 35-301 (Catálogo del MACN: 84). El modelo de la imagen 3 es el arco 35-302, hoy en el Depósito visitable de colecciones etnográficas del ME; y fue colectado en Senillosa, Pcia. de Salta (ídem). [Volver](#)
- ⁵⁶ C 151, fue donada al MACN por G. Senillosa en 1938 y transferida, en 1948, al INM. Sufrió grandes deterioros durante la inundación que afectó al Instituto en 1987 (INM CI: 26). [Volver](#)
- ⁵⁷ C 101, adquirido por Carlos Vega e Isabel Aretz durante el Viaje N° 40, 1944 (INM CI: 18). Sólo se conserva el cuerpo del instrumento. En la lámina IX de la 1ª edición (lámina F en el Apéndice II -Fotos-) puede observarse la fotografía -tomada por Elena Hossmann durante ese viaje- de un joven maccá ejecutando este instrumento. Una copia enmarcada de esta imagen se conserva en el INM. [Volver](#)
- ⁵⁸ C 113, adquirido en 1944 por Jorge A. Cranwell y Andrés Gaii durante un “viaje de estudios zoológicos” (Archivo del MACN, expediente D 1027). Se conserva en el INM (INM CI: 20). [Volver](#)
- ⁵⁹ Y no es excitado por el sople humano. [Volver](#)
- ⁶⁰ La 1ª edición presentaba en este punto un error que nos obligó a modificar el texto original: “Disco zumbador de los esquimales centrales (EN)” (pág. 98). En primer lugar, en la amplia bibliografía que revisamos, no hallamos ninguna mención al uso de discos zumbadores por parte de los esquimales. Por otra parte, la obra de Erland Nordenskiöld, citada por Carlos Vega en la Bibliografía, presenta referencias y dibujos del instrumento entre los grupos chaqueños, uno de los cuales parece ser el modelo del representado aquí. [Volver](#)
- ⁶¹ A 62, INM, adquirida en Lima por Vega, durante el Viaje n° 9, 1937 (INM CI: 11). [Volver](#)
- ⁶² No logramos comprender las razones de esta afirmación. [Volver](#)

-
- ⁶³ A 100, Adquirida por Isabel Aretz durante el Viaje n° 30, en Andahuallas, Apurímac (INM CI: 18). [Volver](#)
- ⁶⁴ A 47, adquirida en Cuzco por Vega, Viaje n° 9, 1937 (INM CI: 8). [Volver](#)
- ⁶⁵ A 99, *Chirisuya* adquirida por Isabel Aretz en Andahuallas, Apurímac, durante el Viaje n° 30, 1942 (INM CI: 18). [Volver](#)
- ⁶⁶ El grupo de los aerófonos presenta algunas de las modificaciones que –como menciona Vega en las palabras iniciales de esta Nomenclatura– Izicowitz efectuó a la propuesta de Hornbostel-Sachs. Además de haber trocado el orden de la subdivisión del grupo de los aerófonos de soplo (trompetas-caramillos-flautas en lugar de flautas-caramillos-trompetas), introduce en este punto un cambio significativo. En el sistema de clasificación de los tratadistas alemanes no existen las “flautas libres” sino los “aerófonos libres”, ya que el término “flauta”, que adquiere así carácter tipológico, sólo se utiliza en el grupo de los “(Verdaderos) Instrumentos de soplo” (1914: 583) y no en el de los “Aerófonos libres” (í.d.: 582). [Volver](#)
- ⁶⁷ Nos parece más adecuado la utilización del término vascular, ya que la forma del instrumento puede ser muy variada. [Volver](#)
- ⁶⁸ Creemos conveniente señalar aquí que el término “silbato” carece de precisión técnica, ya que “distintos autores [...] se basaron en diversos aspectos para distinguirlos: tamaño, proporciones, forma, fondo, existencia de aeroducto, posibilidad de ser suspendidos, tesitura, cantidad de sonidos, cantidad de orificios, disposición de los orificios, función.” (Velo, 1996: 110-11 y 118).
- ⁶⁹ Ver nota 28. [Volver](#)
- ⁷⁰ En la 1ª edición. se consignó como fuente de esta información la obra de Koch-Günberg; sin embargo, corresponde a un Apéndice de la misma, cuyo autor es E. von Hornbostel. [Volver](#)
- ⁷¹ A 45, Adquirida en Cuzco por Vega, Viaje n° 9, 1937 (INM CI: 7). [Volver](#)
- ⁷² Dibujo basado en el instrumento A 46 del INM, adquirido durante el viaje n° 9, Carlos Vega, 1937, Bolivia y Perú: “... ‘Quena’. Pieza arqueológica Largo 14,8 cm. [...] Donación del Sr. José Castro. Antecedentes: desenterrada en el Cuzco, Perú”. (INM CI: 8). [Volver](#)
- ⁷³ En la 1ª. edición se consignó como fuente Koch-Grünberg. Ver aquí nota de los editores n° 31. [Volver](#)
- ⁷⁴ No hemos logrado identificar la fuente de este dibujo, atribuido en la 1ª edición a Thomas Wilson. [Volver](#)
- ⁷⁵ Basado en Izicowitz, 1935: 333. [Volver](#)
- ⁷⁶ Los esquemas 4 a 7 parecen estar inspirados en los de Izicowitz (í.d.). [Volver](#)
- ⁷⁷ Posiblemente el modelo haya sido la flauta A 88, procedente de Catamarca y adquirida en Río Chico, Tucumán, por Isabel Aretz durante uno de los viajes n° 23 a 25, 1941. El instrumento fue dado de baja en octubre de 1977 por razones que desconocemos. (INM CI: 16). [Volver](#)
- ⁷⁸ A 76, Adquirido en 1941 por el Sr. Carlos María Mutti para el MACN (INM CI: 14). [Volver](#)
- ⁷⁹ El instrumento, que no se conserva, ingresó al MACN en 1931, por canje con el Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán (Catálogo del MACN: 37); fue colectado en 1930 por Alfred Métraux, director de dicho Instituto (Pegoraro, 2009: 10). En 1948 la flauta fue transferida al INM, donde se registró bajo el n° A 131; su descripción detalla: “Seis tubos de caña reforzados por seis medios tubos,...” (INM CI: 23). Sin embargo, la figura 6 se tomó de Izicowitz (1932: 393). [Volver](#)
- ⁸⁰ Rondador adquirido por el Dr. Avila, donado en 1944 al MACN. Cuatro años después se transfirió al INM. (INM CI: 22). [Volver](#)
- ⁸¹ Si bien en las líneas anteriores el autor adhiere a la clasificación de Hornbostel y Sachs, aquí la contradice. El concepto técnico de “entrechoque” se aplica en dicha taxonomía a instrumentos

de golpe directo que producen un sonido neto e inconfundible obtenido por percusión (Hornbostel y Sachs, 1914: 563). Las sonajas, en cambio son definidas como tal porque producen un “complejo de ruidos” obtenido por el ejecutante con una acción que no es un golpe, sino sacudimiento, raspadura o separación (ibid, pág. 565). Es decir que la maraca es solo y precisamente un idiófono de sacudimiento, no de entrechoque. Curiosamente, unos párrafos más adelante (ver EJECUCION), explica con precisión esto, pero en el punto que nos ocupa induce a la confusión la utilización del término entrechoque (que, como acabamos de aclarar, posee un sentido muy preciso en el contexto de la mencionada clasificación) al hecho de que los corpúsculos interiores de las sonajas de vaso choquen entre sí. [Volver](#)

⁸² Hoy en el INM. [Volver](#)

⁸³ Se trata de 37 registros de canto y sonajero, realizados durante cinco sesiones de grabación en diciembre de 1934 a un grupo de “Wichié, del grupo Mataco-Mataguayo, cazadores y pescadores inferiores, habitantes de una zona vecina a la Estación Juan B. Baccán [sic], (Gob. Formosa)” (INM CGDyTD: 11-13). Las mismas se realizaron en Buenos Aires y fueron registradas como viaje n° 4 (INM CGDyTD: 4). [Volver](#)

⁸⁴ Durante el Viaje de estudios n° 40, 1° de agosto al 7 de septiembre de 1944, realizado por Vega e Isabel Aretz se realizaron 163 registros de canto con sonajero. (INM CGDyTD: 175-183). [Volver](#)

⁸⁵ Dos observaciones para este texto: en primer lugar, probablemente el término “avestruz” hace referencia al ñandú, a veces también denominado avestruz americano o *suri*. Por otra parte, es probable que la mención a los instrumentos se refiera a los ejemplares I 106, I 107, I 108 (dado de baja en 1977) e I 109 del INM, adquiridos por Carlos Vega e Isabel Aretz en el Chaco Paraguayo durante el viaje n° 40, 1944 (INM CI: 19). Es interesante destacar que también obtuvieron un ejemplar realizado con un material de reemplazo: la sonaja I 112, está hecha con “cápsulas vacías de balas de revolver”. (íd.). [Volver](#)

⁸⁶ Es posible que el libro de Vega haya contribuido a la generalización de la discutible denominación de este instrumento como “sonajero de pezuñas”. Este último término designa al conjunto de los dedos, con sus uñas, de la pata de un animal de pata hendida. Uña, en cambio, es la parte dura, de naturaleza córnea, que nace y crece en los extremos de los dedos (DRAE). Los ejemplares conocidos provenientes del territorio argentino son de uñas (no de pezuñas). [Volver](#)

⁸⁷ En la actualidad, este tipo de instrumento suele denominarse “palo-sonajero” (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena, 1993: 16-17). [Volver](#)

⁸⁸ Vega reemplazó la imagen a la que hace referencia (que puede observarse en el Apéndice II - Fotos-, Lámina A) por la que integra esta 2ª. edición, en la cual las mujeres *mawá* están dispuestas en hilera. [Volver](#)

⁸⁹ Dice Palavecino: “... no sé en que ocasión se usa este instrumento entre los Pilagá, pero el P. Stahl me aseguró que los indios Ashluslay lo usan en fiestas de iniciación de muchachas”. [Volver](#)

⁹⁰ Curiosamente y al contrario del orden adoptado en el tratamiento de los idiófonos, cordófonos y aerófonos, Vega no sigue en los membranófonos el que se corresponde con la clasificación de Hornbostel- Sachs. Aquí no comienza con los timbales –211.1–, sino con los tubulares –211.2– (Hornbostel-Sachs: 570). [Volver](#)

⁹¹ El término que proponen para designar este tipo es *Pauken* = timbal en castellano. En la bibliografía técnica es frecuente servirse de este término, timbal, para nombrar a los membranófonos de un solo parche, cuyo cuerpo es un recipiente que puede tener otras muy diversas formas además de la semiesférica o de plato. Se privilegia así como rasgo distintivo el fondo cerrado, cualquiera sea la forma del cuerpo. [Volver](#)

⁹² Sobre el área de dispersión de los tambores de agua ver nota 15 de los editores. [Volver](#)

⁹³ En el año mencionado, la institución receptora del instrumento fue el Museo Argentino de Ciencias Naturales, de donde fue transferido, en 1948, al Instituto Nacional de Musicología. En

agosto de 1977 fue dado de baja por razones que desconocemos (INM CI: 3). [Volver](#)

⁹⁴ Ver, en Bibliografía, Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. [Volver](#)

⁹⁵ Es probable que Vega no haya tenido acceso al texto original. En primer lugar, porque es raro que el nombre de la autora -Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnay- aparezca castellanizado. Pero además, y esto es lo más importante, porque si bien el texto citado es exacto, el “tamboril” que menciona no es un membranófono. El párrafo completo dice: “Para la danza y a mi ruego, el Barón de Castelnau mandó a buscar gaitas y tamboriles. Un hombre toca simultáneamente una especie de pífano y el tamboril, que es un instrumento de madera en forma de triángulo alargado, sobre el que se mantiene tirante una cuerda que se golpea con un palillo, produciendo un sonido semejante al del tambor.” [Volver](#)

⁹⁶ En un muy breve e interesante artículo y a partir del análisis de su representación en un vaso policromo arqueológico proveniente de la costa peruana, Raoul d’Harcourt (1958) sugiere la posibilidad de la doble tradición (europea y americana) del *flûtiste-tambourinaire* en América. [Volver](#)

⁹⁷ En particular, en la provincia de La Rioja. [Volver](#)

⁹⁸ Llama la atención que el autor no detalle aquí las características del bombo que suele acompañar las danzas tradicionales. Muy diferente a la caja, se distingue tanto por la proporción de sus medidas (mayor altura respecto del diámetro) como por su ejecución, que al añadir la percusión del aro, resulta un instrumento mixto (membranófono e idiófono). [Volver](#)

⁹⁹ Basado en el *Kultrun* M 128 del INM. El instrumento, procedente de Carahue, provincia de Cautín, Chile, fue adquirido en 1928 a la Sra Guillermina Hess por el MACN y transferido al INM en 1948 (MEt, Catálogo del MCN 1924-1949: 149-50). [Volver](#)

¹⁰⁰ El autor describe aquí un instrumento procedente de territorio chileno. Con respecto a su uso en la Argentina, Irma Ruiz aclara: “...el kultrún no contiene elemento alguno en su interior, por lo que nunca se usa la técnica de sacudimiento, sino la del golpe directo, con un palillo” (Ruiz, 2000: 125). [Volver](#)

¹⁰¹ En territorio argentino sólo los hombres, durante el desarrollo del *ngullatun*, suelen tocarlo apoyándolo en el suelo (Ruiz, 1993: 18). [Volver](#)

¹⁰² Viaje n° 29 del INM, realizado conjuntamente con Isabel Aretz. [Volver](#)

¹⁰³ Aunque la última oración aclara parcialmente la cuestión, el párrafo es muy confuso. En el tratamiento de los instrumentos precedentes y siguientes, bajo del subtítulo “Clasificación” el autor aplica al instrumento que trata –sencilla, sintética y rigurosamente– las taxonomías desarrolladas en el Capítulo 1, adoptado la terminología técnica propuesta por Hornbostel-Sachs (1914). Aquí, en cambio, utiliza algunos términos de esta propuesta pero con significado diferente. En primer lugar, el término ‘tambor’ carece de especificidad tipológica. Se emplea (tanto en la terminología técnica organológica como en el lenguaje común) para indicar que el instrumento, –idiófono, cordófono (como el *tambourin de Béarn* francés p. ej.) o membranófono– es puesto en vibración por percusión. Por otra parte, la relación entre la longitud del cuerpo y el diámetro del parche, utilizada en la clasificación mencionada para distinguir entre dos tipos de membranófonos –tubulares / de marco (ibíd., pág. 571)– es inadecuada aquí, porque el *katakí* pertenece a un tercer tipo de membranófono: los timbales (ibíd., pág. 570). En todo caso, es ‘tambor’ porque es percutido, no por su estructura. [Volver](#)

¹⁰⁴ El área de dispersión mencionada, que incluye a los tehuelche, corresponde a los membranófonos tipo timbal en general. (cf. Izikowitz, 1934: 166- 75 y 193-98). Dentro de este tipo, los tambores de agua membranófonos se encuentran en grupos aborígenes sudamericanos (sólo chaqueños hasta donde llegan nuestros conocimientos) y norteamericanos (Rimer-Weller, 1984, T. 3: 840-41). [Volver](#)

¹⁰⁵ N° M 203 del INM, Viaje n° 68, 1964, colectores: Carlos Vega y Jorge Novati (INM CI: 34). [Volver](#)

-
- ¹⁰⁶ Lamentablemente, no se ha conservado. [Volver](#)
- ¹⁰⁷ Tal vez porque su función sonora puede no ser “musical”, sino ritual o de comunicación no necesariamente con humanos. [Volver](#)
- ¹⁰⁸ La acción de frotar es la misma, pero ambos arcos están entrelazados. [Volver](#)
- ¹⁰⁹ Diferentes investigadores (Jorge Novati, Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo, Miguel Angel Garcia), documentaron que es ejecutado por los jóvenes con la finalidad de atraer al sexo opuesto. [Volver](#)
- ¹¹⁰ Esta apreciación no resulta clara; lo usual es que el ejecutante sostenga uno de los arcos cerca de su boca, que actúa como resonador, y frote la cuerda con el otro arco. [Volver](#)
- ¹¹¹ Viaje INM n° 68, 1964. Realizado junto con Jorge Novati. [Volver](#)
- ¹¹² No hemos podido determinar donde se encuentran los arcos obtenidos en esa oportunidad. [Volver](#)
- ¹¹³ Es conveniente tomar esta apreciación como referida exclusivamente al viaje INM n° 68, ya que diversos investigadores (ver nota 2), documentaron su ejecución. [Volver](#)
- ¹¹⁴ No queda claro a que instrumento se está refiriendo. [Volver](#)
- ¹¹⁵ En los ejemplares conocidos, un pequeño palillo de madera cumple la función de clavija. [Volver](#)
- ¹¹⁶ El modelo de la ilustración fue el ejemplar C 101 del Museo del INM, adquirido a los Maccá por Carlos Vega e Isabel Aretz en el Chaco paraguayo durante el Viaje N° 40, 1944. El instrumento fue muy dañado por la inundación que sufrió un sector del INM en 1987. [Volver](#)
- ¹¹⁷ En este caso ya no sería un laúd, sino una cítara. [Volver](#)
- ¹¹⁸ En castellano se utiliza preferentemente el término cuenco, que no hace referencia al material con que está construido. [Volver](#)
- ¹¹⁹ Por error, en la ficha de referencia bibliográfica, Vega anotó el término “furiosos” en lugar de “famosos”; error que figura en la cita de la primera edición. [Volver](#)
- ¹²⁰ Tomó como referencia el do central del piano, designado como do4. [Volver](#)
- ¹²¹ Llama la atención que desconociera la existencia de una guitarra artesanal de cinco cuerdas que se conserva en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, adquirida en 1892 por Juan B. Ambrosetti a indígenas mbyá o chiripá en la provincia de Misiones. [Volver](#)
- ¹²² Esta frase es confusa, pero suponemos que se refiere a las guitarras de construcción casera. [Volver](#)
- ¹²³ Actualmente en el Archivo científico del INM. [Volver](#)
- ¹²⁴ Asimismo, se ha utilizado en la zona de Cuyo una guitarra de menor tamaño, denominada requinto. (Ver IMEFA, p. 43) [Volver](#)
- ¹²⁵ Vega incorporó el apartado referido a la historia de la guitarra, ausente en la primera edición. [Volver](#)
- ¹²⁶ Se refiere a los seis artículos sobre la guitarra publicados en los números 41 al 46 de la Revista *Folklore*, entre abril y julio de 1963 (ver Bibliografía de los Editores), que el autor decidió incluir -en forma completa y sin modificaciones- en la segunda edición. [Volver](#)
- ¹²⁷ Pujol [1925: 1999] presenta una síntesis ilustrada de la propuesta de Schlesinger. [Volver](#)
- ¹²⁸ Pujol consigna la estrofa 1251 completa: “Allí sale gritando la guitarra morisca / De las boces [sic] aguda é de los puntos arisca / Et corpudo laud que tyene punto á la trisca / La guitarra latyna con esos se aprisca”. (Pujol, 1925: 2000). [Volver](#)
- ¹²⁹ Guitarra morisca y guitarra latina. [Volver](#)

-
- ¹³⁰ Se refiere exclusivamente al tratamiento de la guitarra, ya que en el correspondiente al charango utilizó y explicó en una nota al pie el significado del término “órdenes”. [Volver](#)
- ¹³¹ El título completo es: *Comiença el libro llamado declaraciõn de instrumêtos musicales dirigido al ilustríssimo señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de casas de auellaneda y baçã Etc. cõpuesto por el muy reverendo padre fray Iua Bermudo dela ordê delos menores: en el qual todo lo que en musica dessearê, y cõtiene seys libros: segûn en la pagina siguiête se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernadino de Figueroa y Chistoual de morales [sic].* [Volver](#)
- ¹³² “...esta guitarra tiene comúnmente dos temples, uno se llama a los nuevos y otro a los viejos. El temple de la guitarra a los viejos no difiere de esta a los nuevos, sino que la cuarta cuerda suelen abaxar un tono”. (Libro II, Cap. XXXII, folio XXVII vuelta). [Volver](#)
- ¹³³ En la edición de la Revista *Folklore* N° 42, se había consignado erróneamente como parte de la octava escena. [Volver](#)
- ¹³⁴ Esta imagen podría ser el calco de la fotografía de una guitarra conservada en un museo de Nuremberg, publicada en Hermann Ruth-Sommer, *Alte Musikinstrumente Ein leitenfaden für Sammler*, Berlin, Richard Carl Schmidt, 1920, pág. 43. Estamos en deuda con Melanie Plesch, Alex Timmerman y Matanya Ophee por la localización de este dato. Se desconoce cómo la obtuvo Vega. [Volver](#)
- ¹³⁵ *Nuevo Modo de cifrar para tañer la guitarra con variedad y perfección y se muestra ser instrumento perfecto y abundante por Nicolas DOIZI DE VELAZCO, musico de S. M. y del Sr. Infante Cardenal y al presente del Duque de Medina de las Torres, virrey de Napoles.* Napoles por Egidio Longo, 1645. [Volver](#)
- ¹³⁶ El párrafo completo de Moretti es: “Aunque yo uso de la Guitarra de siete órdenes sencillas, me ha parecido más oportuno acomodar estos *Principios para la de seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España; esta misma razón me obligó a imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la guitarra de *cinco órdenes*, pues en aquel tiempo ni aún la de *seis* se conocía en Italia”. (Moretti, 1799: Nota al pie 1 del Prólogo (s/n° pág). [Volver](#)
- ¹³⁷ No hemos podido identificar la fuente de esta cita. [Volver](#)
- ¹³⁸ En el artículo correspondiente de la Revista *Folklore* se lee: “veinte mazos de cuerdas de guitarra”. Probablemente se trata de una confusión con la fecha consignada por Grenón para esta referencia: “...fecha en 20 de mayo de 1656...” (Grenón, 1929: 13). [Volver](#)
- ¹³⁹ Ver, aquí, nota de los Editores n° 15. [Volver](#)
- ¹⁴⁰ También se utilizó en otras provincias del Litoral y de la región de Cuyo. [Volver](#)
- ¹⁴¹ N° C 66, en el Museo del INM, adquirida durante el viaje n° 12, 1938 (INM CI: 12) [Volver](#)
- ¹⁴² No son secundarios los “detalles” que en nuestro país diferencian a las arpas del noroeste de aquellas del noreste, tema que merecería un estudio especial, ya que es probable que los instrumentos hayan ingresado desde distintas regiones de Europa. Las primeras poseen un clavijero construido con una única placa de madera, que se inserta en la columna y las cuerdas se sujetan a las clavijas en uno de los lados de la placa. En cambio, en las utilizadas en el noreste, el clavijero está constituido por dos placas paralelas que se apoyan en la columna y las cuerdas se sujetan a las clavijas en el espacio que separa a las placas. [Volver](#)
- ¹⁴³ Dice Guevara: “...antes las hacían de piedra o de las canillas de los prisioneros condenados a muerte.” [Volver](#)
- ¹⁴⁴ Al describir los silbatos del Gran Chaco Erland Nordenskiöld comenta: “*De même que, au moins dans notre jeunesse, nous nous sommes tous amusés à siffler dans une clef...*” (1929:189). [Volver](#)
- ¹⁴⁵ Tal vez lo sostenido por Izikowitz (1935: 282), halla inspirado esta apreciación. [Volver](#)
- ¹⁴⁶ No fue Boman quien la obtuvo, sino quien publicó su dibujo (1920: 517 fig. 11), luego reproducido por Izikowitz (1935: 281). El instrumento, de madera de laurel, había sido adquirido en Chol-Chol, Provincia de Cautín, Chile, por el Sr. Sergio Gaiman, enviado del

-
- Museo Etnográfico de Buenos Aires, donde se registró esta *pifilka* con el n° 20.075; actualmente se conserva en el MEt DVCE, bajo el n° -7746-. [Volver](#)
- ¹⁴⁷ Una de ellas fue transferida al INM, donde se conserva bajo en n° A 129. [Volver](#)
- ¹⁴⁸ “En los últimos tiempos, un simple tubo de caña ha reemplazado a los ejemplares de madera...”. (IMEFA, pag 29). [Volver](#)
- ¹⁴⁹ El ejemplar se conserva en el MEt DVCE (n° original 22.151, n° actual -6620-). Ingresó en el Museo Etnográfico en 1916, donado por el Gobernador de Neuquén, Eduardo Elordi, a solicitud del primer Director del Museo, Juan Bautista Ambrosetti (ME Ar, Legajo 83). [Volver](#)
- ¹⁵⁰ En el contexto de la clasificación de Hornbostel y Sachs, que el autor acaba de aplicar al clasificar la *pifilka*, el concepto de “aislado” (un elemento) se opone a “juego”. Es decir, que todas las flautas constituidas por más de un tubo, son, técnicamente, “flautas de Pan” (Hornbostel y Sachs, 1914: 584). [Volver](#)
- ¹⁵¹ Desde 1955: Provincia. de Formosa. [Volver](#)
- ¹⁵² Y es troncocónica (Velo, 1995: 260). [Volver](#)
- ¹⁵³ Izikowitz escribe: “According to NORDENSKIÖLD the *serére* whistle indicates a connection with the high culture to the west.” (1935: 283). [Volver](#)
- ¹⁵⁴ Izikowitz atribuye la vigencia de este instrumento a su función religiosa (1935: 284). [Volver](#)
- ¹⁵⁵ En realidad ambas flautas son estructuralmente muy diferentes: el *serére* es longitudinal y no tiene orificios de digitación mientras que el *naseré* es vascular y posee dos orificios de digitación. [Volver](#)
- ¹⁵⁶ Creemos conveniente consignar aquí algunas consideraciones sobre el final de este párrafo. En primer lugar, sobre la objeción al término ‘vaso’. La primera acepción del diccionario de la RAE lo define como “pieza cóncava de mayor o menor tamaño capaz de contener algo”. Y en la traducción al castellano de la clasificación de Hornbostel y Sachs, que el propio Vega aporta en el Capítulo 1 de este libro, el término tiene ese mismo sentido explicitado cuando se lo usa por primera vez en el grupo de los idiófonos 111.14: “Se considera vaso aún la más pequeña excavación en una tabla”. La ventaja de la palabra es que no define una forma; así, un vaso puede ser cilíndrico, cónico, globular o esférico, semiesférico, cúbico, zoomorfo, esferoidal achatado, etc. El factor común y distintivo es su concavidad, que puede tener distintas formas. Por lo tanto, creemos que, como término técnico para una clasificación, ‘vaso’ es más eficaz que ‘globular’ (que se limita a lo esférico). En segundo lugar, si bien es una práctica extendida utilizar el nombre de un instrumento en particular para definir un tipo (por ejemplo: campana, timbal, laúd, trompeta, etc.); la propuesta de denominar ‘ocarina’ a todo el grupo de flautas vasculares se extendió, dando lugar a confusiones. El nombre de una flauta con canal de insuflación (ocarina) no nos parece adecuado para definir tipológicamente a un grupo que incluya al *naseré*, que no lo tiene. [Volver](#)
- ¹⁵⁷ En ese año el Instituto Geográfico de Buenos Aires donó estos instrumentos (originariamente doce), provenientes del Chaco argentino, al MCN. Actualmente nueve de ellos se conservan en el MEt-DVE (n°s -45496- a 45502). [Volver](#)
- ¹⁵⁸ En el MEt-DVCE también se conserva un *naseré* con estas características, transferido desde el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. El ejemplar, ingresado en 1914 (n° 17914 / 1791 en la antigua numeración, hoy -44661-) fue adquirido en el Chaco a los Chorote, por Salvador Debenedetti. [Volver](#)
- ¹⁵⁹ Palavecino especifica: “La caza de ojeo es también practicada y en ella se emplean los silbatos redondos para hacer señales y coordinar los movimientos colectivos” (1936: 448-50). [Volver](#)
- ¹⁶⁰ En el artículo citado E. Palavecino había destacado esta característica entre los pilagá: “...con él tocan frases musicales que al primer momento parecen superiores a las posibilidades del silbato.” (1933: 568). [Volver](#)

-
- ¹⁶¹ Sesión de grabación N° 18, 1939, realizada por Carlos Vega en Buenos Aires a Maskiaai (INM RGYTD: 34, registro 1138), integrante de un grupo maccá originario del “norte de Asunción, Paraguay Oriental” (INM RVyS:18). [Volver](#)
- ¹⁶² Curt Sachs explica así este hecho: “Cualquier intento de medir un par de flautas antiguas o exóticas con el propósito de encontrar la ‘escala’ utilizada en cierta época o por cierto pueblo, en última instancia, fracasa. Si existe tal escala, es de interés del ejecutante del instrumento y no del constructor, aun cuando ambos sean la misma persona. El ejecutante la logra con la precisión del soplo, la tensión de los labios, el movimiento de la lengua y con una digitación complicada que podría cubrir el orificio más bajo sólo en parte o dejar un orificio abierto entre dos cerrados. La imperfección de un instrumento perforado de modo no-musical permite al flautista –paradójicamente– una mayor libertad de afinación, de la que no disfruta un ejecutante de una moderna flauta Boehm. Se independiza de la autoridad tiránica de un exigente sistema preconcebido” (1962: 101-2). Traducción: Nilda Vineis. [Volver](#)
- ¹⁶³ El sonido de todos los aerófonos (tanto los libres como los de soplo), se produce por uno de estos dos principios: una corriente de aire choca contra un filo (flautas) o es interrumpida periódicamente (clarinetes, oboes y trompetas). [Volver](#)
- ¹⁶⁴ Sin duda se refiere a la flauta travesera. [Volver](#)
- ¹⁶⁵ Como el autor define en párrafos anteriores, las flautas son aerófonos de soplo en los cuales el sonido se produce por el choque contra un filo de una corriente de aire en forma de cinta. es decir que, tanto la flautilla como los *flageolets* son estrictamente flautas, aunque de tipos diferentes (cf. Hornbostel y Sachs, 1914: 583-87). [Volver](#)
- ¹⁶⁶ Adquiridas en Humahuaca por Carlos Vega durante el viaje n° 1 del INM, 1931. [Volver](#)
- ¹⁶⁷ Esta diferencia entre las flautillas jujeñas y las chaquenses, se relaciona con un detalle importante en la ejecución de ambos tipos. En las jujeñas, de tubo cerrado, el orificio más cercano al extremo distal (el más alejado de la boca del ejecutante) determina la longitud vibrante del tubo y, por lo tanto, la altura de la nota más grave que puede dar el instrumento. Incluso, en ocasiones, no se lo obtura durante la ejecución. [Volver](#)
- ¹⁶⁸ En cuanto a su uso en la región chaqueña, en la publicación citada al tratar acerca del nombre, E. Palavecino dice: “Las flautas de caña son del tipo vertical. Creo que no tiene otro empleo que el deleite, independiente del baile (lám. XVII).” (1933: 568). [Volver](#)
- ¹⁶⁹ Viaje N° 1, 1931, grabación realizada a Modesto Eraso, de 35 años (INM CGD: 2, registro 39). [Volver](#)
- ¹⁷⁰ Idem anterior (INM CGD: 2, registro 40). [Volver](#)
- ¹⁷¹ Viaje N° 2, 1932, grabado a Remigio Miranda, 35 años (INM CGD: 5, registro 82). [Volver](#)
- ¹⁷² Evidentemente se trata de la quena A 133 del INM. Ingresó al MCN en 1925, con el n° 25-44; procedente de Cuzco, Perú, fue donada por Héctor Gresliebin. [Volver](#)
- ¹⁷³ Se trata del registro 2, viaje N° 1, 1931, grabado a Plácido Aramayo, 35 años, Humahuaca (INM CGD: 1). [Volver](#)
- ¹⁷⁴ A casi setenta años, esta hipótesis se confirmó con creces. Hay bandas de *sikus* en Jujuy y en grandes ciudades del país, como Buenos Aires (y sus alrededores), Mendoza, etc. [Volver](#)
- ¹⁷⁵ El Territorio de Los Andes, fundado en 1900, fue disuelto en 1943 y sus tierras repartidas entre las provincias de Jujuy, Salta y Catamarca. [Volver](#)
- ¹⁷⁶ El ejemplar fue colectado por Carlos Vega en Humahuaca, durante el Viaje de estudios N° 1 del INM, 1931. [Volver](#)
- ¹⁷⁷ Viaje N° 1, 1931, Toma directa efectuada en Tilcara a Florentino Puma, 30 años. (INM CGD: 2, registro 47). Llama la atención que sólo se haya consignado el nombre de uno de los ejecutantes. [Volver](#)

-
- 178 En la 1ª. edición la fecha fue consignada, erróneamente, como 1932. (INM RTD: 2, registro 2) [Volver](#)
- 179 Durante su viaje n° 2, 1932 Vega se reencontró con el *sikuri* Florentino Puma, esta vez en Humahuaca, y realizó esta toma directa (INM CGD: 6, registro 107). [Volver](#)
- 180 Viaje N° 1, 1931, Florentino Puma, Tilcara (INM CGD: 2, toma directa n° 48). [Volver](#)
- 181 Viaje n° 1, ídem anterior (INM CGD: 3, toma directa n° 50). [Volver](#)
- 182 Viaje 1, ídem anterior (INM CGD: 2, toma directa n° 49). [Volver](#)
- 183 Ver nota 8 de los Editores. [Volver](#)
- 184 Pero observó una ilustración que aparece en la lámina ya mencionada de José Toribio Medina (1882: lámina [11], n° 79). [Volver](#)
- 185 Paradójicamente, es muy frecuente que una denominación muy precisa en una cultura específica se popularice en un ámbito más amplio funcionando como tipológica para instrumentos similares pero con características y nombres locales diferentes. Se puede citar, por ejemplo, la utilización del término *siku* para todas las flautas de Pan, gaita para los aerófonos con reservorio flexible para el aire, violín para los laúdes frotados, maraca para las sonajas de vaso, etc. Por su parte, la organología ha tomado nombres locales para designar tipos de instrumentos: p. ej. laúd, timbal, trompeta y muchos otros. La utilización del término *flageolets* (nombre local francés) para distinguir a todas las flautas con canal de insuflación es muy eficaz, pero, a diferencia de otras propuestas de este libro, no se ha generalizado en castellano. [Volver](#)
- 186 En el *VOCABULARIO BREVE EN LA LENGUA QUICHVA, DE LOS vocablos más ordinarios* (pp. 123-151) se lee: “flauta pincollo” (pág. 136). En cambio, en el *BREVE VOCABULARIO QUE COMIENZA POR LOS VOCABLOS QUICHUA AL TROCADO DEL PAFADO* (pp. 152-188), dice: “pincullo flauta” (pág. 168). [Volver](#)
- 187 La referencia es al nombre, no al instrumento: “*Antara*: una especie de flauta de Pan, figura entre los instrumentos de la música guerrera junto a la *Khépa* o *anka Khépa*, la trompeta mayor a la *Wayl’a Khépa*, la trompeta de señales, hecha de caracol marino, llamada *tsuru* en quiteño y *tsula* entre los kol’as; a la *Hatuntaki* o *Wankar*, el tambor, y a varios otros”. [Volver](#)
- 188 El término Tucumán no se refiere a la actual provincia argentina sino a la antigua gobernación del Tucumán que comprendía lo que hoy son siete provincias. [Volver](#)
- 189 En las de mayor tamaño esa reducción facilita la digitación. [Volver](#)
- 190 Al cotejar los datos consignados con la documentación conservada en el Archivo del INM se advierte aquí una contradicción. La melodía n° 50 sería la efectuada en Senador Pérez, Uquía a Luis Urista, 56 años, durante el viaje n° 1, 1931 (INM CGD: 2, registro 41). No consigna el nombre de quien toca el bombo. [Volver](#)
- 191 Viaje n° 1, Secundino Ortega, 34 años, Humahuaca (INM CGD: 1, registro 14 y 15). [Volver](#)
- 192 En la actualidad, en territorio argentino el término *tarka* no se utiliza como sinónimo de *pinkillo*. [Volver](#)
- 193 Ver nota 33 de los editores. [Volver](#)
- 194 Dos observaciones sobre esta última oración. Es evidente que en la descripción del *tokoro* se ha deslizado un error: donde se lee: “...canal de insuflación y un canal complementario de cera...” debió decir: ...canal de insuflación y un tubo complementario de caña... Por otra parte la función de este tubo –facilitar que, en un instrumento de gran longitud el ejecutante pueda soplar y obturar los orificios de digitación simultáneamente– permite asimilarlo con el tudel de otros instrumentos (ejemplos: contrafagot y flauta dulce baja). [Volver](#)
- 195 Viaje n° 11, 1938 Salta, toma directa 733, Gregorio Vázquez, 22 años. San Antonio de los Cobres (INM CGD: 35). [Volver](#)

-
- ¹⁹⁶ Dice González: “[...] los muchachos tienen preparadas las flautas de caña con las cuales tan bien se toca el triste y la vidalita.” [Volver](#)
- ¹⁹⁷ En el Catálogo de instrumentos musicales del Museo del INM, manuscrito por Vega hasta el registro 176 del año 1959, se consignan las dos flautas (no ‘tucumanas’) que, con anchas y defectuosas escotaduras, parecen haber inspirado este texto. Se trata de los ejemplares A 26 y A 27; en la descripción de la primera se lee: “Aerófono de filo o flauta con escotadura ‘quena’. Seis agujeros. Ensayo imperfecto de fabricación fuera de área, hecha por el hijo a base de recuerdos e indicaciones de la madre, a pedido del compilador. Largo 44,4, diám. 2,6 cm [...]” (INM CIM: 5). En la segunda, después de idéntico encabezamiento: “...ensayo imperfecto e incompleto hecho en las mismas circunstancias del anterior [...]” (*loc. cit.*) [Volver](#)
- ¹⁹⁸ Vega estuvo en esta localidad durante el transcurso del viaje 38, 1944 (INM CGD: 170-71). [Volver](#)
- ¹⁹⁹ A pesar de la minuciosa descripción de este párrafo y del anterior, que contienen detalles como “[...] midiendo el espacio con la tercer falange de su dedo índice [...]” o “[...] midió las distancias [...] colocando los dedos [...]”, Vega insistió en señalar la despreocupación de los constructores por las medidas, sin tener en cuenta que ellos aplicaban una medida corporal, no el sistema métrico decimal. [Volver](#)
- ²⁰⁰ Esta flauta fue adquirida por Isabel Aretz en Tucumán, Viajes 23-25, 1941. (Cat. IM: 17). [Volver](#)
- ²⁰¹ La descripción hace especial referencia a la función estrictamente sonora de las armas: “[...] varios mozos tenían escopetas y trabucos, y disparaban tiros sin balas ni perdigones, pero con mucha pólvora y muy apretada por el taco, a fin de que retumbase más el sonido”. [Volver](#)
- ²⁰² Viaje n° 12, Tucumán, 1938. Juan Pablo Solórzano, tomas directas 834, 835 y 836, realizadas en Monteros (INM CGD:40) [Volver](#)
- ²⁰³ En el exhaustivo Informe que Vega elaboró después de su primer viaje en 1931, consignó como *Erke* a este instrumento. [Volver](#)
- ²⁰⁴ Se trata de un clarinete *idioglota*: la lengüeta no está agregada sino que se recorta en la boquilla. [Volver](#)
- ²⁰⁵ El Diccionario de la Real Academia Española define a la lengüeta como: “Lámina móvil de metal u otra materia que tienen algunos instrumentos musicales de viento [...]”. [Volver](#)
- ²⁰⁶ En realidad, si bien la lengüeta es una lámina delgada, utilizar el término “filo” induce a la confusión, ya que, en la terminología técnica organológica, el filo define a las flautas por su precisa función. [Volver](#)
- ²⁰⁷ En el *erkencho* se trata de un tubo delgado. [Volver](#)
- ²⁰⁸ En castellano se ha extendido el uso de los términos *idioglota* / *heteroglota* (cuando la lengüeta está agregada a la boquilla). [Volver](#)
- ²⁰⁹ Adquirido en Humahuaca, Viaje n° 1 del INM, 1931 (INM CGD: 3) [Volver](#)
- ²¹⁰ Otro ejemplar puede verse en la lámina R del DVD adjunto. [Volver](#)
- ²¹¹ “La diferencia de presión en el soplo permite obtener de cuatro a seis, y aún más, sonidos, aunque habitualmente sus melodías no rebasan el ámbito de quinta.” (Ruiz , Pérez Bugallo y Goyena: 54) [Volver](#)
- ²¹² Porque producen el soplo entrecortado propio de las lengüetas dobles. [Volver](#)
- ²¹³ Viaje n° 1 del INM, grabado a Brígido Paredes, 36 años, Humahuaca (INM CGD: 1, registro 22). [Volver](#)
- ²¹⁴ Idem anterior (INM CGD: 1, registro 23). [Volver](#)
- ²¹⁵ Viaje 2, grabado a Remigio Miranda, 35 años, Yavi (INM CGD: 5, registro 84). [Volver](#)

-
- 216 Probablemente el neologismo utilizado aquí por Vega, respetaba la denominación que utilizaban los músicos locales. [Volver](#)
- 217 Ver nota 63 de los editores. [Volver](#)
- 218 “Caña” es el nombre que también se le da al instrumento en Tarija (Bolivia). [Volver](#)
- 219 La vibración de los labios interrumpe periódicamente la corriente de aire producida por el soplo y excita así al aire contenido en el tubo, que, al vibrar, produce el sonido. [Volver](#)
- 220 Los labios del ejecutante actúan como lengüetas. [Volver](#)
- 221 En uno de los cuadernos correspondientes al Viaje n° 41 del INM (1945) que incluyó localidades de la provincia de Santiago del Estero, Vega anotó: “‘Corneta’, nombre popular del erke en Stgo. – Sumanao y Tuamo”. (INMA: Cuaderno n° 23, pág. 11 vuelta). [Volver](#)
- 222 A 20 del INM, adquirido en Humahuaca durante el Viaje n° 1. [Volver](#)
- 223 El mismo material se usa en los pabellones del instrumento en Tarija (Bolivia). [Volver](#)
- 224 No ha podido determinarse a qué instrumentos se refiere. [Volver](#)
- 225 Este instrumento es utilizado virtualmente sólo para acompañar procesiones religiosas. [Volver](#)
- 226 En verdad, más que asociarlos al acorde perfecto mayor, habría que referirse a la serie de armónicos naturales. [Volver](#)
- 227 Viaje n° 1 del INM, 1931, grabado a Luis Urista, 56 años, Senador Pérez (INM CGD: 2, registro 42). [Volver](#)
- 228 Viaje n° 2 del INM, 1932, Hilario Aguirre 38 años, Yavi (INM CGD: 5, registro 85). [Volver](#)
- 229 Idem anterior, registro 83. [Volver](#)
- 230 Viaje n° 1 del INM, grabado a Brígido Paredes, 36 años, Humahuaca (INM CGD: 1, registro 24). [Volver](#)
- 231 La imagen pertenece a la *Planche IX*, pag. 59. [Volver](#)
- 232 Las gobernaciones de Formosa, Neuquén y Río Negro fueron provincializadas, en 1955. [Volver](#)
- 233 Proveniente de Carahue, Cautín, Chile, ingresó al MCN en 1928, por compra a la Sra. G. de Hess. [Volver](#)
- 234 Transferido del Museo de Ciencias Naturales al INM en 1948. Fue dado de baja en 1977. [Volver](#)
- 235 Durante la ceremonia de fertilidad del *ngullatún* se apoya en el *rewe*, altar sagrado. [Volver](#)
- 236 El término organológico apropiado es: trompeta. [Volver](#)
- 237 Ver nota de editores n° 80. [Volver](#)
- 238 Viaje 29, 1941-42. [Volver](#)
- 239 No ha sido posible determinar a quién se refiere. [Volver](#)
- 240 También en este caso no hemos logrado identificar a quién hace referencia. [Volver](#)
- 241 Vega no menciona la presencia de este instrumento entre los Mbía de la provincia de Misiones. [Volver](#)