

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Los Instrumentos Musicales

UN ESTUDIO COMPLETO SOBRE
LOS INSTRUMENTOS INDIOS
Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA
POR LA PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA



CARLOS VEGA

En Portugal opinan
sobre Carlos Vega

"No sé qué admirar más en Carlos Vega, si la probidad de sus escritos o su prodigiosa erudición. Carlos Vega aplica a su obra el más perfecto método de investigación, sin descuidar los más insignificantes pormenores... trabaja benedictinamente en estos temas de su especialidad desde hace más de veinte años y lo hace con un rigor y una verdad que lo colocan entre los más notables musicólogos de todo el mundo."— Fernando de Castro, en "Diário do Norte", Porto, Portugal, agosto-septiembre, 1953.

Después de haber publicado en su totalidad el importante estudio inédito de Carlos Vega sobre las canciones folklóricas argentinas, y consecuente con el propósito de contribuir al conocimiento científico de los bienes tradicionales de nuestro país, FOLKLORE ha obtenido del eminente musicólogo un nuevo ensayo, esta vez sobre los instrumentos musicales indios y criollos de la Argentina. Es un nuevo esfuerzo de FOLKLORE que los interesados sabrán aquilatar como corresponde.

CAPITULO PRIMERO

Introducción y clasificación

La música instrumental es una de las creaciones más importantes del hombre. E importa que el estudiante o el estudioso dejen a un lado por un momento sus afanes de puro deleite y se detengan a meditar en el milagro de los instrumentos en su más elevada conjunción: la orquesta completa, la orquesta sinfónica.

El moderno coro de diversas voces juntas, es decir, el coro polifónico que la Edad Media elaboró en tres siglos sobre la base del rudimentario canto colectivo, es el resultado del esfuerzo que pocas generaciones de compositores consagraron a las posibilidades de las voces humanas en conjunto; la orquesta sinfónica, en cambio, resume experiencias de la humanidad entera durante decenas de miles de años, desde el simple tubo sin agujeros, desde la sola cuerda tensa, desde la pequeña calabaza en que rumorean las semillas secas, desde el trozo de cuero en que la mano percute el compás de la danza que la comunidad disfruta y resopla.

El desarrollo de los instrumentos musicales es el único capítulo de la musicología prehistórica que los científicos conocen cabalmente desde los orígenes. Los instrumentos son elementos auxiliares con que la inventiva del hom-

bre ha multiplicado y prolongado sus insignificantes recursos y habilidades. No le fueron dados por naturaleza, como se le dieron las ruerdas vocales. El ingenio afanoso de los creadores primitivos hizo prodigios que el gran público no ha tenido ocasión de conocer, de admirar, de valorar. El sencillo soplo se convierte, por obra de meditados artificios, en la rica extensión del clarinete, de la flauta, de la trompeta poderosa, del oboe pastoril y de los otros muchos; la solitaria cuerda prehistórica, multiplicada, resuena con suavidad en la familia de las arpas; la cuerda "pisada" da extensa escala en los violines, en el violoncelo grave, en la guitarra; la membrana se afina en los timbales. Las manos se adiestran en técnicas nuevas e imprevistas. En los hontanares donde mora el pasado descansan los tiempos que atravesó la caravana de inventores a que se deben los instrumentos modernos. Cada hombre tiene su apuro, pero la humanidad no cuenta los siglos que deja a sus espaldas ni los que siguen brotando del porvenir. Estamos solos entre los que se fueron y los que vendrán.

Los instrumentos argentinos forman parte del patrimonio universal y contribuyen, como los demás y con ellos, a esclarecer el pasado desarrollo de los elementos auxiliares de la música humana. Cuando se examina, por ejemplo, el modesto arco musical de los indios del Chaco y se reconoce en él a un miembro de la humilde familia que en algún lugar del mundo engendró muchos de los admirables instrumentos de cuerda modernos, la mente ensancha su perspectiva y ve cómo nuestro primitivo aborigen se inserta en lo ancho de la humanidad a todo lo profundo del tiempo: es decir, cómo nuestros indios son testigos de la gran historia de la cultura humana.

Tenemos instrumentos indígenas, instrumentos europeos, instrumentos criollos. La pequeña calabaza más o menos esférica que los indios de la selva paraguaya nombran "mbaracá", esto es, la "maraca" de las semillas ruidosas, nos vincula con los primitivos de toda la tierra; el arpa tucumana, semejante a la europea del siglo XVII, nos relaciona con la cultura, cultura occidental, a que pertenecemos; la guitarra conserva en sus antiguos templos los recursos de la España progenitora; el "charango" criollo (un tipo de bandola colonial que se achica y adopta el caparazón de armadilla) muestra la formación de una nueva especie instrumental americana. Porque no todo es ajeno en nuestra tierra; porque hasta en los más sencillos bienes rurales se advierte muchas veces el impulso de la creación local.

Antes de estudiar cada una de los instrumentos criollos y aborígenes de nuestro país es necesario saber que los investigadores de todo



Membranofono. Caja Criolla de Belén, Catamarca. Con la imagen de "Beatriz" en un parche y la de "Dante" en el otro, seguramente copiadas de alguna revista. Colección del Instituto de Musicología.

los tiempos, y especialmente los de cien años a esta parte, se han preocupado en reconocer, examinar y distinguir por sus particularidades todo el patrimonio instrumental que la humanidad ha elaborado en siglos incontables. Estos estudios han sido largos y difíciles, y el lector interesado puede hallar su historia en nuestro libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires, 1946), ya agotado, hoy en bibliotecas. Coinciden moderadamente los investigadores en que existen cuatro grandes grupos o categorías de instrumentos musicales, y los nombran y definen así:

IDIOFONOS. — El cuerpo del instrumento, que es duro pero elástico en cierta medida, se pone en vibración y produce el sonido o el ruido cuando recibe un golpe, cuando es frotado, etc. Por ejemplo, las castañuelas, el triángulo y los platillos, son idiófonos. "Idiófono" quiere decir lo que vibra y suena es el propio cuerpo del instrumento.

MEMBRANOFONOS. — Cueros o membranas

La Ciencia del Folklore

muy estirados vibran por golpe, fricción, etc., y producen el sonido. Membranófono son los tambores, bombos, cajas y otros. Con frecuencia se dice que estos son los instrumentos más antiguos. En absoluto; los tambores con cuero figuran entre los últimos que ha creado el hombre.

CORDOFONOS. — El sonido se debe a la vibración de una o más cuerdas estiradas entre puntos fijos. Las cuerdas vibran por punteo, fricción de un arco, golpe, etc. Son cordófonos las guitarra, los violines, las arpas, y mil más.

AEROFONOS. — En esta clase de instrumentos es el aire lo que vibra. Hay instrumentos extraños en que el aire vibra en torno al instrumento, como ocurre en esas varitas chatas que se hacen girar por sobre la cabeza en la punta de un hilo largo; hay otros en que el aire vibra principalmente dentro del instrumento, como nuestros conocidos clarinetes, flautas, que-
nas, etc.

“Fono” significa sonido; de manera que las palabras idófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos indican sencillamente que en tales clases de instrumentos suena el instrumento mismo, suena el cuero, suena la cuerda, sue-

na el aire. Estas son las principales divisiones de los instrumentos musicales. Se han aceptado universalmente y se deben a la iniciativa del gran organólogo belga Víctor Mahillon y al perfeccionamiento de los eminentes musicólogos alemanes Eric M. von Hornbotel y Curt Sachs.

En la república Argentina tenemos ejemplares de las cuatro clases universales de instrumentos musicales.



Aerófono de filo (familia de las flautas).
Quena. Indiecito de San Sebastián, Cuzco, Perú.
(Foto C. Vega).

GUIARRAS GIANNINI
IMPORTADAS
DE BRASIL



En venta en:
AVELINO
CAPRIOLI
S. A.

AV. SANTA FE 2574
BAUNES 2344

TRIUNVIRATO 4467
AV. GRAL. MOSCONI 2570

En Mar del Plata: Corrientes 1751

Unico representante y distribuidor para la República Argentina

AVELINO CAPRIOLI

BUCARELLI 2692

Buenos Aires

ASPA PUBLICIDAD

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

UN ESTUDIO COMPLETO SOBRE
LOS INSTRUMENTOS INDIOS
Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA
POR LA PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA



CARLOS VEGA

EN EE. UU. ESCRIBEN SOBRE
NUESTRO MUSICÓLOGO:

"El señor Vega, una de las grandes autoridades del mundo en música folklórica"... (John W. Beattie, en su libro "Stories about Songs", Nueva York, 1947, página 8.)

NUESTRO compromiso con la revista FOLKLORE no es el de ofrecer síntesis de investigaciones simplificadas, abreviadas y facilitadas, "periodísticas", para curiosos apurados; tampoco es, al contrario, el de presentar, en decenas de artículos, minuciosas y aburridas disquisiciones eruditas para especialistas.

Nos proponemos, de acuerdo con la dirección de FOLKLORE, el término medio: una serie de capítulos, ni cortos ni largos, ni superficiales ni demasiado profundos; simplemente, lecciones para estudiosos o estudiantes ávidos de conocimientos amplios. En todo caso, estas páginas serán verdaderas monografías científicas, más bien leves que pesadas, en gran parte originales e inéditas y con muchas ilustraciones de primera mano.

En nuestro capítulo primero dijimos que los grandes investigadores europeos de los últimos cien años abordaron la pesada tarea de examinar todos los instrumentos del mundo que atesoran los museos, y formularon al cabo, ya en este siglo, una gran clasificación básica con una visión general sobre el origen y el desarrollo de los instrumentos del hombre. Como se comprenderá, las tribus primitivas inventaron y mejoraron innumerables instrumentos hace muchas decenas de miles de años, y por eso los investigadores modernos tienen que penetrar en las honduras del tiempo ya por la arqueología, que desentierra los restos, ya por los dibujos, que los representan, ya por la observación directa de las tribus actuales, atrasadas herederas. La prehistoria es la creadora de los instrumentos; su evolución y elevado perfeccionamiento se produce en los tiempos de la historia, es decir, dentro de los últimos cuatro mil años.

Dijimos que la clasificación universal instituye cuatro grandes clases de instrumentos: los idiófonos, los membranófonos, los cordófonos y los aerófonos. Esta división se funda en la naturaleza del elemento que, al vibrar, ocasiona el sonido o el ruido. "Fono" quiere decir "sonido", como se sabe. Así, en los instrumentos aerófonos (como la flauta) vibra el aire, en los cordófonos (como la guitarra) vibran las cuerdas, en los membranófonos (como los tambores) vibra la membrana o cuero y en los idiófonos vibra el cuerpo mismo del instrumento. "Idio" quiere decir "propio", lo propio: en este caso se refiere a la propia masa material del instrumento y no a un elemento adherido (cuerda o cuero) o al aire inmediato. Es evidente que cuando golpeamos una campana, lo que vibra es el cuerpo de bronce; cuando percutimos las tabletas de una marimba, son éstas las que vibran.

Los idiófonos figuran entre los instrumentos prehistóricos más remotos del hombre, y algunos especialistas creen que la idea de producir choques de

IDIOFONOS

CAPITULO SEGUNDO

objetos fue precedida por las palmadas o por el golpe de las manos en los muslos. Los primeros instrumentos de esta clase son los pares de bastones o palos que entrechocan (lámina I), los racimos de cápsulas (lámina II, 1), los frutos secos con sus semillas en el interior (lámina II, 2 y 3) y otros. Nótese bien: comienzos humildes; elementos rudimentarios que ofrece la naturaleza y son aprovechados por el hombre con alguna modificación, a veces, y mediante la creación de una técnica primaria para obtener el sonido o ruido. Comienzos humildes; experiencias largas... No la acción de antiguos dioses míticos que, según las vanas y bellas leyendas, lo hicieron todo de la nada y pronto.

Los idiófonos se dividen en cuatro grupos que se hacen por el modo con que el ejecutante los hace vibrar: golpe, punteado, frotación y soplo. Hay subdivisiones fundadas en la manera especial de obtener la vibración de la materia: entrechoque, percusión, sacudimiento, raspadura, separación.

Tanto la clasificación como la comprensión de los instrumentos mismos requieren ordenamientos e ilustraciones. Complementamos estas páginas con un gran cuadro de los idiófonos y con dibujos explicados. Si el lector los examina con la detención necesaria, todo le resultará sencillo y claro. Por lo pronto, se dará cuenta de que en la Argentina sólo tenemos un par de idiófonos entre los grupos de aborígenes chaguenses: los racimos de cápsulas de frutas o uñas y las calabazas con sus semillas, instrumentos de golpe directo por sacudimiento que subrayamos en el cuadro. El triángulo (de metal) es un instrumento de golpe directo por percusión —europeo e intacto— que se usa con frecuencia en las orquestas de flautas de Pan en el alto noroeste argentino, y el birimbao o trompe, es un rarísimo idiófono por punteado —también europeo e intacto— que ha tenido notable penetración especialmente entre los aborígenes del norte y del sur. A su tiempo nos ocuparemos de cada uno.

IDIOFONOS

La materia del instrumento —un cuerpo duro que tiene cierta elasticidad— siente la acción del ejecutante y al vibrar produce el ruido, sin cuerdas ni membranas. Se divide en:

I. IDIOFONOS DE GOLPE

El instrumento vibra al ser golpeado. Esta división se subdivide en grupos según el modo y carácter del golpe.

A) IDIOFONOS DE GOLPE DIRECTO

El propio ejecutante hace el movimiento exacto que ocasiona el golpe. Hay golpe por entreochoque y golpe por percusión:

1) De golpe directo por entreochoque (tipo castañuelas)

Dos o más partes sonoras coordinadas son golpeadas una contra otra. A este subgrupo pertenecen: los palos o bastones (lámina I, 1); las placas (lámina I, 3); las cañaletas, los vasos, incluso cualquier tableta con cierta excavación como las castañuelas; los platillos (lámina I, 4 y 5), etc.

2) De golpe directo por percusión (tipo campana)

Se golpea el instrumento con un objeto que no da sonido (mano, badajo, palillo), o se golpea el instrumento contra algo. Pertenecen a este subgrupo: los xilófonos (plaquetas de madera) (lámina III, 2); los litófonos (de piedra); los metalófonos (de metal); los tambores de madera (lámina IV); las campanas de tubos) el xilófon de tubos (lámina III, 1); los gongos, las campanas; los triángulos; los bastones de ritmo —que se golpean contra el suelo como un piñón.

B) IDIOFONOS DE GOLPE INDIRECTO

El ejecutante no golpea directamente; hace un movimiento de otra índole y se origina el golpe. Hay

golpe indirecto por sacudimiento, por raspamiento y por separación.

1) De golpe indirecto por sacudimiento (tipo maracas)

El ejecutante sacude el instrumento. Corresponden a este subgrupo los instrumentos formados por pequeños cuerpos sonoros ensartados en un hilo (collares de valvas), en racimos (lámina II, 1), en un palo; en aparatos (anklung); sujetos a una pieza (como un escudo de guerra); el sistro (lámina II, 6); las cápsulas de frutas (lámina II, 2); o las calabazas con sus semillas (lámina III, 3, 4, 5); los cascabeles, el sonajero de los bebés.

2) De golpe indirecto por raspadura (tipo güiro)

Se raspan los dientes o surcos de un palillo o una caña o un vaso, con otro palillo. También la carraca, cuya rueda dentada roza una lengüeta en un marco giratorio.

3) De golpe indirecto por separación. No hay en Occidente)

Son instrumentos parecidos al compás de un dibujante, cuyas puntas se tocan. El ejecutante pasa un palito por entre las puntas, las separa, y chocan al juntarse de nuevo.

II. IDIOFONOS DE PUNTEADO

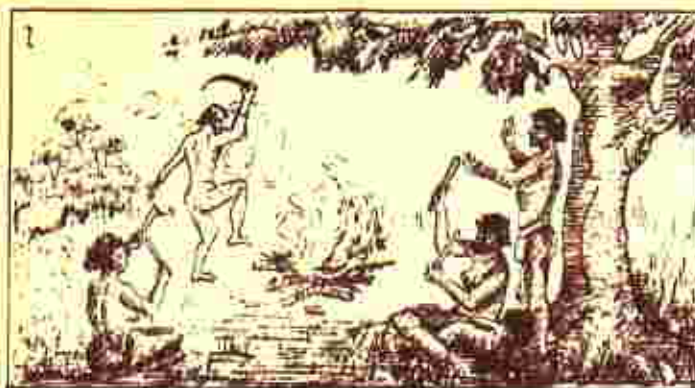
Lengüetas o plaquetas elásticas, fijadas por un extremo, son dobladas o encorvadas y cuando quedan sueltas vuelven a su posición inicial vibrando y sonando. En el birimbao o "trompe" la lengüeta está en un marco y la cavidad de la boca le sirve de resonador. Hay juegos de lengüetas, como los de las sanzas africanas (lámina N° 6); en las cajitas de música un cilindro con clavos puntea las lengüetas que están unidas con un peine.

III. IDIOFONOS DE FROTACION

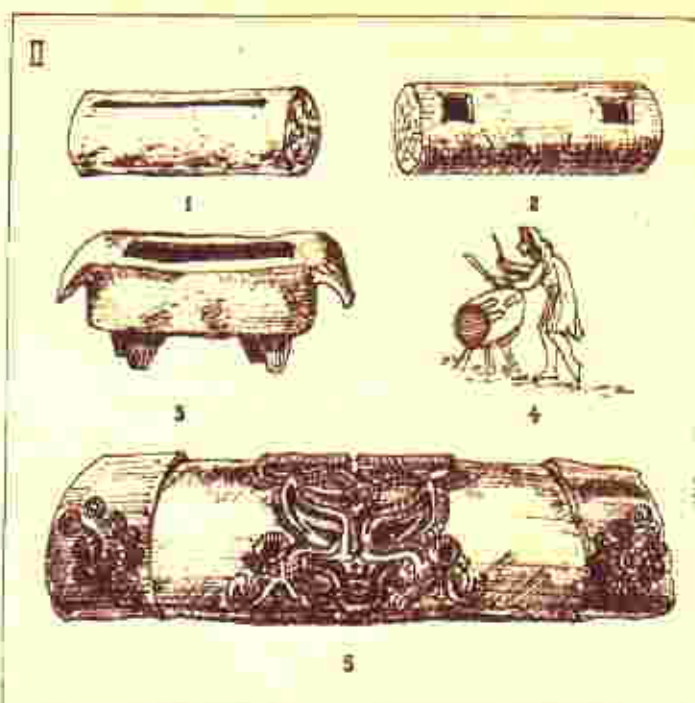
La materia (palos, placas, vasos) vibra por frotación y produce su sonido. A menudo el instrumento tiene varias piezas de diferente tamaño y sonido, como el "violín de clavos", el "piano de clavos" y el juego de bastones.

IV. IDIOFONOS DE SOPLO

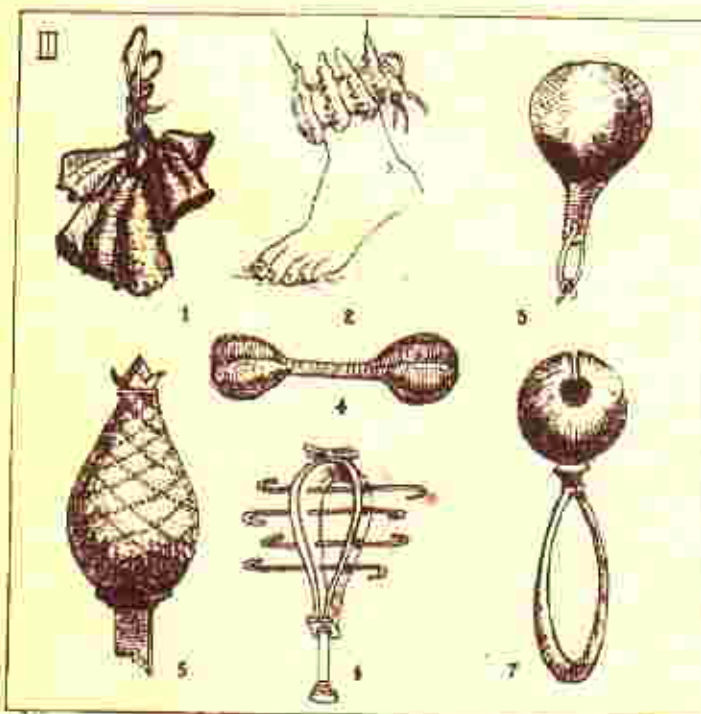
El soplo del ejecutante pone en vibración los bastoncitos o plaquetas de distinto tamaño que forman el instrumento. El de palitos se llama "piano sónico"; el de plaquetas "piano cantor".



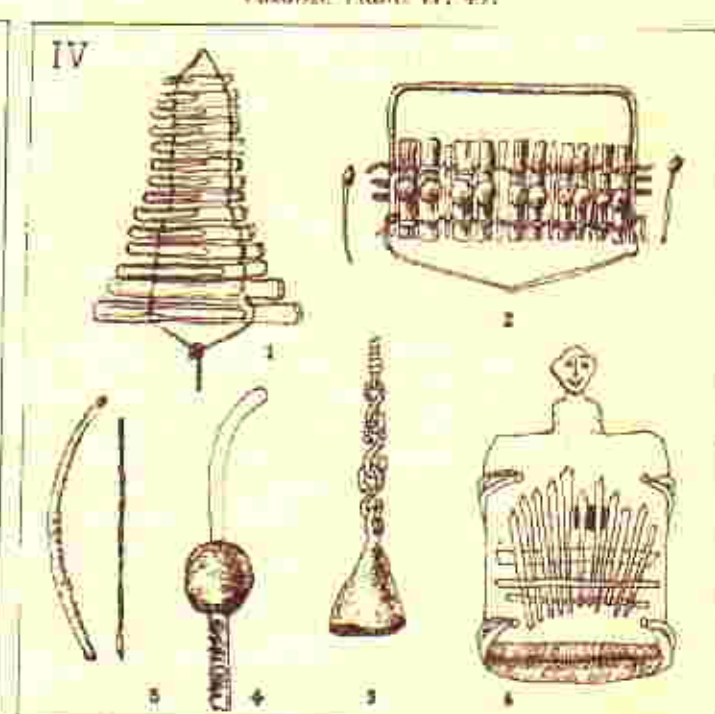
Los palmadas o los golpes de palmas en el cuerpo y los golpes rítmicos intencionados en el suelo son pre-instrumentos que abren a la mente la perspectiva del entreochoque sonoro. Los bastones o palas inauguran una línea primitiva que produce tabletas de entreochoque simples o talladas o adornadas (lámina I, 2 y 3), y finalmente las castañuelas. También los platillos pertenecen a esta familia.



Los instrumentos de percusión tienen entre sus representantes más antiguos los simples recipientes naturales sometidos al golpe. Mucho después se escoge un tronco de árbol y se le extrae gran parte de la pulpa por aberturas (1, 2 y 3). Pueblos más adelantados los hacen de grandes dimensiones y los adornan, como en ese hermoso teponaztl de los Aztecas (lámina II, 5). Véase también un tambor nicaragüense con su ejecutante (lámina II, 4).



La familia de los idiófonos por sacudimiento se inicia con el aprovechamiento de frutos u otros elementos naturales. En estos idiófonos chocan los pequeños cuerpos sonoros entre sí, como en los racimos de uñas del Chaco (lámina III, 1) o con la propia cáscara que los encierra (2, 3, 4 y 5) o con una pieza mayor que los sostiene, como en el sistro (lámina III, 6). El sonajero de los bebés es remota consecuencia de aquellos primitivos instrumentos (7).



Con una molesta serie de tabletas o canutos empiezan los xilófonos (lámina IV, 1) una línea instrumental que conduce a las complejas y sonoras marimbas modernas. Las tabletas suelen tener resonadores de calabaza u otros materiales (2). Hay diversos idiófonos por frotación de un palillo sobre una superficie dentada (3 y 4); y campanillas (5) y campanas de todas clases, a percusión. En la sanza (idiófono punteado) las lengüetas, sujetas por un extremo, se encorcan con los dedos y vibran al liberarse (6).

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



Los Instrumentos Musicales

CAPITULO TERCERO

MEMBRANOFONOS

En este segundo paso de la clasificación instrumental tenemos que examinar un importante y ruidoso grupo: el de los instrumentos en que vibra una membrana. Esta membrana nos es familiar en la forma material del cuero, pero no siempre es de cuero la membrana; y el instrumento mismo, que es tan conocido como instrumento de "percusión", no siempre es percutido. Vibra la membrana, por eso es un membranófono; pero hay varios procedimientos para hacerla vibrar. El grupo más importante es, por cierto, el de la membrana percutida, y a esto se debe que la antigua clasificación "cuerda-viento-percusión" le reservara una categoría que excluía las otras formas de hacer vibrar la membrana. Hace cerca de cien años que esa rudimentaria agrupación de tres clases fue superada por los investigadores europeos. Se distinguió y agregó la categoría de los idiófonos —que hemos visto en el capítulo anterior— y se perfeccionó la clase de las membranas añadiéndole las otras maneras de percudir y las inesperadas técnicas del punteado, la frotación y las vibraciones de la voz como agentes de la sonoridad. Hace apenas una década que nuestros discípulos empezaron a difundir la "novedad" desde las cátedras oficiales.

Está muy arraigada —y se lee a cada paso— la vieja creencia en que los tambores con membrana son los instrumentos más antiguos de la humanidad. Sin embargo, una caja cilíndrica y un disco de cuero sujeto a ella con sogas, cueros o clavos es un instrumento sumamente complicado para ser primitivo. Al contrario, los tambores figuran más bien entre las últimas creaciones. En cuanto al origen, se admite que son ulterior consecuencia de la percusión directa en un recipiente, seguida o no por la construcción de tambores de madera (siempre sin cuero). Al cabo de miles de años, el proceso termina con la membrana que se adapta al cuerpo hueco; y es posible que el cuero sólo haya sido antes percutido sin caja de resonancia.

Notable es el reconocimiento de los membranófonos de golpe "indirecto", es decir, de los llamados "tambores-sonajeros". El ejecutante no golpea la membrana, sino

que sacude el cuerpo del instrumento, y algunos corpúsculos que están atados afuera o sueltos adentro castigan el cuero (lámina V, 10). En realidad son recipientes cuya boca está cubierta por una membrana, y se encuentran casi exclusivamente en el sur del Asia. También es interesante un membranófono de la India cuya membrana se pone en vibración "punteando" una cuerda que está anudada al cuero, y son notables los membranófonos cuyo sonido se obtiene por la "fricción" de un palo o cuerda que comunica al cuero sus propias vibraciones (lámina VI, 1). En algunos, la mano mojada frota una varilla lisa que está dentro del cilindro y sujeta al cuero por un taco a cada lado. En fin, la familia de los "miriltones" y el "nyastaranga" llama especialmente la atención porque la membrana vibra al paso de la voz humana por modos de transmisión nada familiares para nosotros.

Todo es fácilmente comprensible al se recuerda que, para que haya ruido o sonido, la membrana tiene que vibrar, y que sólo se trata de conocer las diversas técnicas o modos de que se vale el hombre para conseguirlo: medios directos (percusión), indirectos (sacudimiento), de acción manual atípica (punteado y frotación) y el choque de la voz.

Mientras las clasificaciones no tuvieron en cuenta nada más que los instrumentos europeos los resultados fueron insuficientes; el conocimiento de todos o casi todos los instrumentos del mundo permitió realizar ordenaciones amplias y comprensivas. En cuanto a los membranófonos consideramos innecesario descender hasta los últimos detalles porque, en realidad, sólo interesan al profesional. Sin embargo, podríamos recordar que las clasificaciones dedican un capítulo final a la forma en que la membrana se fija al cuerpo resonador. Hay cuero pegado, clavado, atado y apretado. Las ataduras de soga o correa son muy diversas, como puede verse en las láminas. En la campaña argentina tenemos principalmente tambores, bombos y cajas con soga o correa "de cuero a cuero" o de un arco a otro, siempre en zig-zag. A su tiempo hablaremos de ellas.

EN PORTUGAL ESCRIBEN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO:

"No sé qué admirar más en Carlos Vega, si la profundidad de sus escritos o su prodigiosa erudición. Carlos Vega aplica a su obra el más perfecto método de investigación, sin descuidar los más insignificantes pormenores... trabaja benedictinamente en estos temas de su especialidad desde hace más de veinte años y lo hace con un rigor y una verdad que lo colocan entre los más notables musicólogos de todo el mundo". Fernando de Castro, en "Diario do Norte", Porto, Portugal, agosto 22 y 29 y setiembre 5 de 1953.

MEMBRANOFONOS

Cueros o membranas, muy estirados, se ponen en vibración y producen el sonido o el ruido. Según el procedimiento que pone en vibración la membrana, estos instrumentos se dividen en:

I. MEMBRANOFONOS DE GOLPE

Las membranas reciben el golpe. Según el modo del golpe se subdividen en membranófonos de golpe directo y de golpe indirecto.

A) MEMBRANOFONOS DE GOLPE DIRECTO

El ejecutante mismo hace el movimiento del golpe de cualquier modo, con o sin palillos u otros medios de percusión. Hay tres grupos, a saber:

1) De golpe directo, semiesféricos (tipo timbal)

El cuerpo o recipiente que sostiene la membrana o cuero es semiesférico o en forma de plato. A este grupo pertenecen los timbales europeos, los pares de timbales asiáticos inseparables, el *kultrun* araucano y otros.

2) De golpe directo, tubulares (tipo tambor)

El cuerpo es una especie de tubo. Se llaman cilíndricos si el diámetro es igual de punta a punta; se llaman "barril" si el medio es más ancho: "doble cono"; si son de conos rectos unidos por la parte ancha: "reloj de arena", al contrario, si el cuerpo está

entallado: "cónicos", si es muy ancho arriba y muy angosto abajo; y "copa" si el cuerpo es media naranja con una base, como la copa común. Del grupo de los cilíndricos es nuestro *tambor alto* de la campaña.

3) De golpe directo, enmarcados (tipo caja)

El cuerpo es tan chato que más bien se asemeja a un marco. Son membranófonos de marco cuando el alto del cuerpo es igual o menor que la mitad del cuerpo (es decir, el radio del cuero). Los hay de dos cueros, como la *caja criolla*, y de un cuero, como la *pandereta*, sin mango; los hay con mango. El *zombo* es una caja gigante.

B) MEMBRANOFONOS de GOLPE INDIRECTO

El tambor es sacudido por el ejecutante. El cuerpo tiene bolitas u objetos atados o encerrados que golpean contra el cuero. También se subdividen en tubulares, semiesféricos y enmarcados.

II. MEMBRANOFONOS DE PUNTEADO

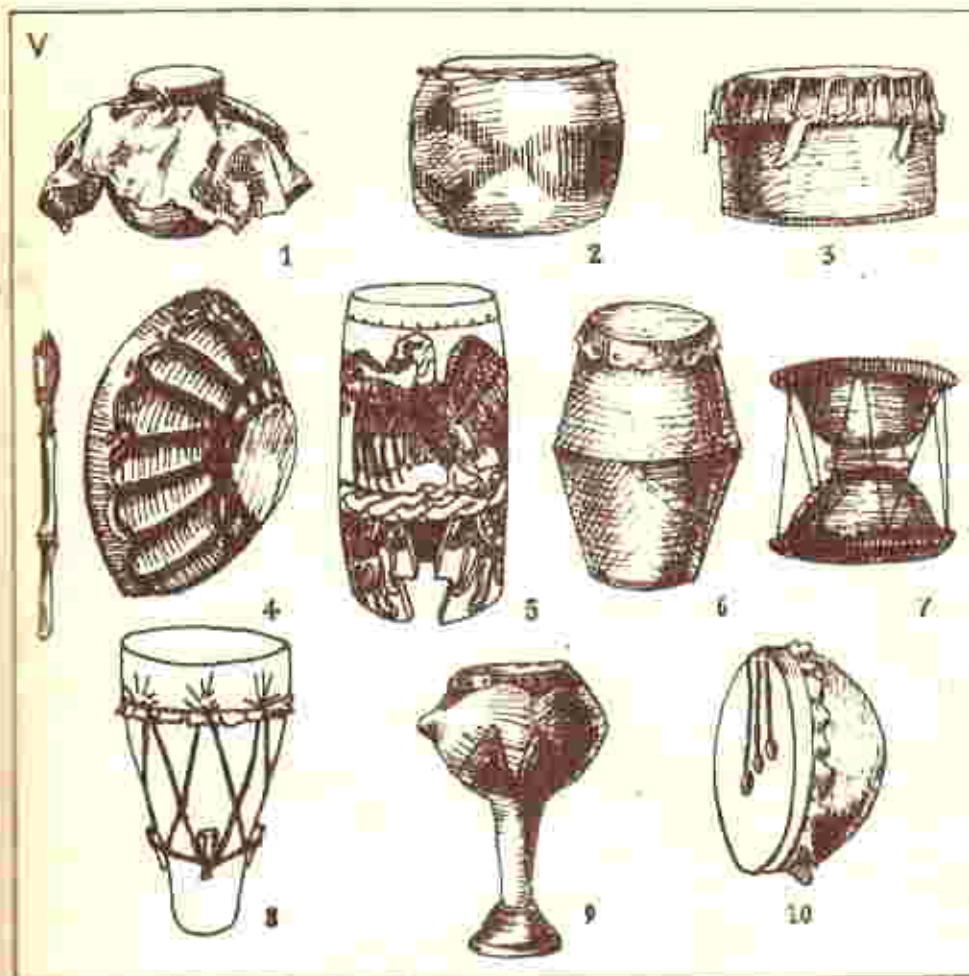
Bajo el centro del cuero hay una cuerda anudada; esta cuerda se puntea y al vibrar transmite sus vibraciones al cuero. Los hay en la India; desconocidos en Occidente.

III. MEMBRANOFONOS POR FROTACION

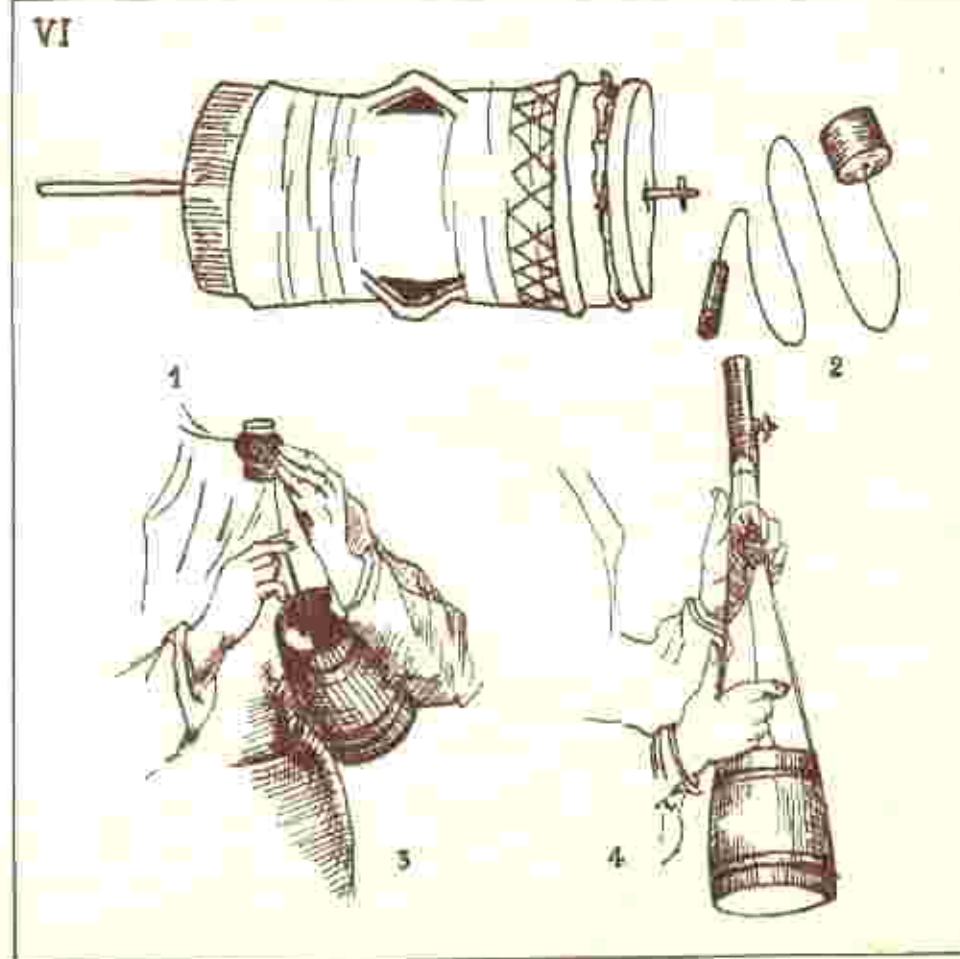
El cuero se pone en vibración por fricción con el auxilio de un palo, de una cuerda o simplemente por frotación a mano. El palo puede atravesar el cuero o estar atado encima parado de punta. La cuerda, unida al cuerpo, se frota. El tamborcito gira y la cuerda se frota en los dientes del mango. (Es el juguete que se hace con un carretel vacío). En la última clase, el cuero se frota con la mano.

IV. MEMBRANOFONOS POR VOZ HUMANA

Rarísima clase de Europa y África, en su forma más compleja. Su forma simple es nuestro conocido papel de seda encima de un peine. Se llaman "mirritones" y se caracterizan en que la membrana se pone en vibración por la emisión de sonidos o palabras; la membrana no da sonido propio sino que modifica el de la voz. El peine con papel de seda es un mirritón "libre"; hay mirritones de tubos o vasos, pues la membrana está en el interior de un recipiente o caja.



Los tambores 1 y 2 representan primitivas formas de membrana sobre recipiente resonador; el 3 es un tambor menos simple. El número 4 es un membranófono semiesférico tipo "timbal", el *kultrun* de los araucanos; el 5 es un tambor de tipo "barril"; el 6, un "doble cono"; el 7 un reloj de arena; el 8 es el tipo "cónico", un *huehuell* mexicano, y el 9 un tambor forma "copa". Todos estos pertenecen al grupo de los membranófonos de golpe directo, es decir, al de los timbales y los tambores propiamente dichos. El último, el número 10, es un tambor del grupo "golpe indirecto", pues el cuerpo no es golpeado sino sacudido por el ejecutante, y los corpúsculos que están atados golpean la membrana.



El número 1 es un membranófono por frotación: un palo atraviesa la membrana y la fricción del palo pone en vibración el cuero. Es la "zambomba" de los negros Bacaya, del Congo. En el número 2, también membranófono de frotación, el ejecutante sujeta el mango y hace girar el tamborcito en torno a su cabeza o a un lado; el hilo roza el borde del mango y comunica la vibración al cuero del tamborcito.

Los números 3 y 4 son membranófonos por punteado; el hilo transmite las vibraciones al cuero. Todas estas ilustraciones proceden de publicaciones que mencionaremos a su tiempo y de las piezas mismas que nosotros hemos obtenido en campaña para el Instituto de Musicología de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

EN ITALIA

ascriben sobre nuestro musicólogo

"El nombre de Carlos Vega es conocido en todo el mundo. Sus publicaciones sobre la música y las danzas populares de la Argentina lo han colocado en el primer puesto entre los cultores de la materia, por la seriedad de sus investigaciones y la eficacia del método."

B. C. (Rafael Corso), Revista "Voladores", N.º 1, pág. 118.



CARLOS VEGA

CORDOFONOS

Capítulo Cuarto

En los cordófonos vibra la cuerda. Otra vez tenemos orígenes modestos y, principalmente, el aprovechamiento de elementos que proporciona la naturaleza.

Parece evidente que entre los cordófonos más antiguos se encuentra el pequeño tronco o rama o caña en cuya corteza se hiende a lo largo una tirilla muy angosta, pero dejándola sujeta por ambos extremos a su rama o caña. Un objeto filoso se introduce entre la rama y la tirilla; se separa y levanta la tirilla, y se la deja al aire mediante dos taquitos que se colocan debajo de las puntas, como pequeños puentes.

Una o más tirillas son las cuerdas que engendrarán el sonido —un sonido muy débil—. Sin duda se trata de un instrumento elemental, pero la mente de los primitivos ha tenido que recorrer mucho camino antes de concebir ese aparentemente fácil levantamiento de una tirilla de corteza sobre puentecitos para su aprovechamiento musical.

Otro instrumento que se encuentra en los comienzos de los cordófonos es el arco musical. Este arco, en su forma más simple, tiene también a manera de cuerda una tirilla de su corteza, y se distingue de los bastones anteriores en que aquí la rama es curva, precisamente un "arco". En una etapa más avanzada tenemos el arco con cuerda de nervio o tendón (u otra materia), y en este caso no se diferencia en nada del arco de caza o guerra, excepto en el tamaño. Los arcos de caza tienen de uno a dos metros (más o menos), y el arco musical mide hacia veinte, treinta, cuarenta o cincuenta centímetros. Es un arco de juguete. Nada más tentador que suponer una derivación: la cuerda del arco de caza, cuando ha despedido la flecha, queda vibrando; se podría haber pensado en la construcción de arquitos especiales para el efecto sonoro. Pero, a juzgar por lo que muestra y demuestra la escala cultural de las tribus sobrevivientes, el arco musical aparece muy tarde. No es un cordófono primitivo. Personalmente creo

que sería interesante volver al tema de la relación posible entre el arco de caza y el arco musical.

Los bastones rígidos, con su cuerda de corteza, engendran todos los cordófonos sin mango, como la cítara, que da su nombre a esta numerosa familia. Se trata de palos, reglas, cañetas, tubos, recipientes, etcétera —con o sin caja de resonancia— provistos de una o más cuerdas tendidas de punta a punta, de borde a borde. La última y más evolucionada consecuencia de esta línea es el piano moderno. Si prestamos atención, el piano consiste en cuerdas estiradas sobre un márco en su caja de resonancia y un mecanismo para la percusión de las cuerdas.

La rama o arco que empezó por adoptar una simple calabaza o recipiente natural para ampliar el sonido inicia el extenso grupo de los cordófonos con mango: liras, laúdes, violines, bandurrias, guitarras y similares; arpas de cuello, arpas de columna (como la moderna), etcétera. El arco del violín, la viola y otros es una pieza recta; no es un "arco". Su nombre es un recuerdo de los primitivos arcos musicales.

La línea evolutiva de los cordófonos está impregnada de la ambición común: más sonidos, más volumen. El número de sonidos aumenta por diferentes recursos: más cuerdas; acortamiento de la extensión vibrante "pisando" con los dedos una o pocas cuerdas (guitarra y semejantes). El volumen aumenta por la añadidura de cajas de resonancia cada vez mejor estudiadas y construidas.

En fin, las tribus prehistóricas elaboran todos los elementos de la gran familia cordofónica; los hombres de los cuatro o cinco mil años —hindúes, chinos, semitas, musulmanes, europeos— heredan esos elementos y producen el enorme desarrollo general que ha proporcionado a la humanidad moderna los maravillosos instrumentos de que disfruta.

CORDOFONOS

Una o más cuerdas estiradas entre puntos fijos son el elemento que se pone en vibración. Se dividen en simples y compuestos.

CORDOFONOS SIMPLES

El cuerpo del instrumento es el propio porta-cuerdas, y puede tener o no un cuerpo hueco como resonador junto pero separable. Los hay de palo, tubo, balsa, tabla y cáscara.

A) CORDOFONOS SIMPLES DE PALOS

El portacuerdas tiene forma de palo; se incluyen las tablas puestas de filo. División: Arcos musicales y Palos musicales.

1. **Arcos musicales.** El portacuerdas es flexible y curvo. Se distinguen dos géneros: el de aquellos en que la cuerda es un tirilla de la corteza del mismo palo, y el de aquellos en que la cuerda es de otra materia que el arco. También se tiene en cuenta el hecho de que el palo tenga una cuerda o más, y si se le adhiere o no una cavidad resonadora.

2. **Palos musicales.** El portacuerdas es un palo recto y rígido. Si tiene un extremo flexible y curvo, es el híbrido "arco-palo" musical. Pueden tener una o más calabazas como resonadores.

B) CORDOFONOS SIMPLES DE TUBOS

El cuerpo portacuerdas es una tabla abovedada en el sentido del ancho. Se dividen en tubos enteros y en medios tubos.

1. **De tubos enteros.** El portacuerdas es todo el tubo. Los hay que tienen una o más cuerdas de tirillas levantadas del mismo tubo; los hay con cuerdas de otra materia. Pueden o no tener resonador.

2. **De medios tubos.** Las cuerdas corren sobre el lado convexo de una canaleta, y las cuerdas pueden ser de la misma materia del cuerpo o de materia extraña.

C) CORDOFONOS SIMPLES DE BALSA

El cuerpo portacuerdas está formado por varios trozos de caña ligados entre sí en forma de balsa. Las tirillas que hacen de cuerdas pueden ser levantadas de cada caña, o bien ser de otro material.

D) CORDOFONOS SIMPLES DE TABLA

El portacuerdas es una tabla. Si el suelo soporta las cuerdas se incluye en esta categoría. Los hay de cuerdas horizontales y verticales.

1. **De cuerdas horizontales.** El plano de las cuerdas corre paralelo al portacuerdas. Pueden tener o no resonador. Aquí figuran la cítara y el piano.

2. **De cuerdas verticales.** El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto al portacuerdas.

E) CORDOFONOS SIMPLES DE CÁSCARAS

Las cuerdas corren sobre la abertura de una cáscara. Los hay con resonador y sin resonador.

F) CORDOFONOS SIMPLES DE MARCO

Las cuerdas están extendidas libremente dentro de un marco. Puede tener o no un resonador adherido.

CORDOFONOS COMPUESTOS

El instrumento consiste en un portacuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destruir el aparato sonoro. Se dividen en laúdes, arpas y laúdes-arpas.

A) CORDOFONOS COMPUESTOS TIPO LAUD

En estos instrumentos el plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa. Los hay de arco, de yugo y de mango.

1. **Laúdes de arco.** Cada cuerda tiene su propio portacuerdas flexible y todos los portacuerdas se unen en el resonador.

2. **Laúdes de yugo (liras).** El portacuerdas es un yugo de dos brazos con un travesaño colocado en el plano de la tapa.

3. **Laúdes de mango.** El portacuerdas es un simple mango. Se distinguen los cordófonos "de pico", en que el mango atraviesa el cuerpo de resonancia y, por otra parte, los "de cuello", en que el mango está añadido al cuerpo de resonancia o tallado. En esta importante categoría figuran el mandolín, el violín, la guitarra.

B) CORDOFONOS COMPUESTOS TIPO ARPA

El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y la llena en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello. Hay arpas de mástil y arpas de marco.

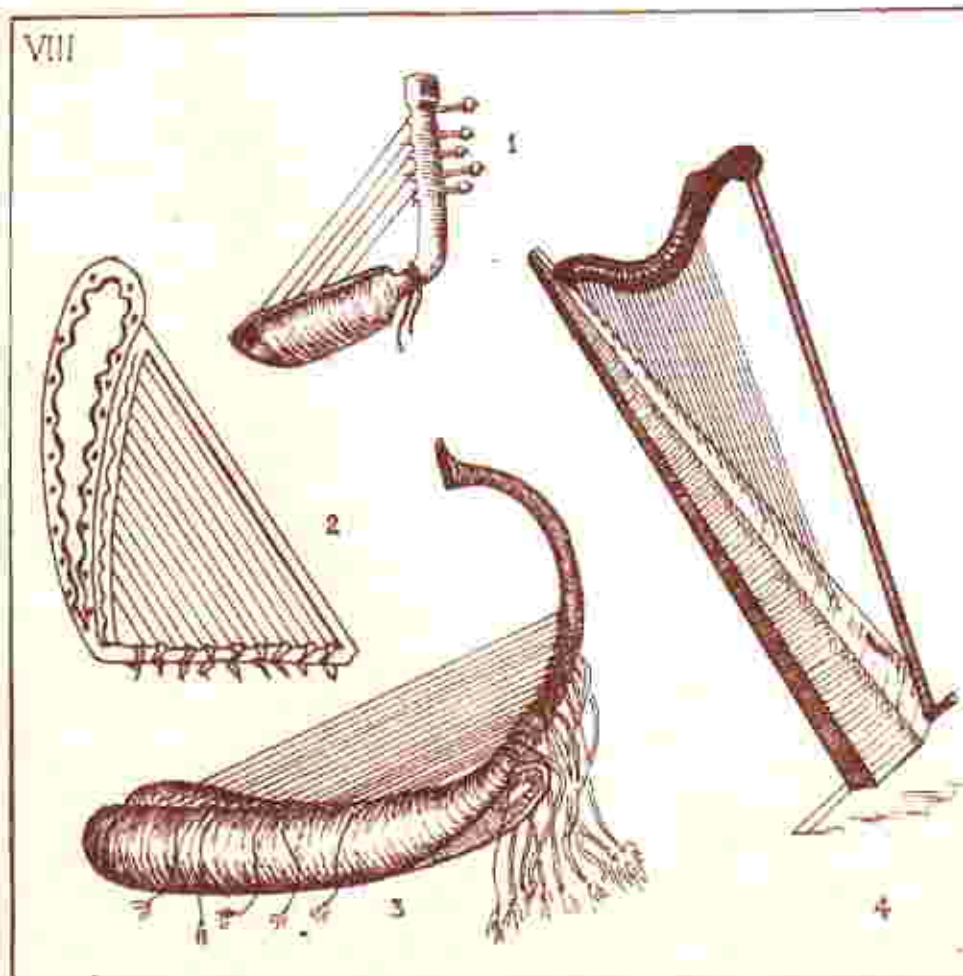
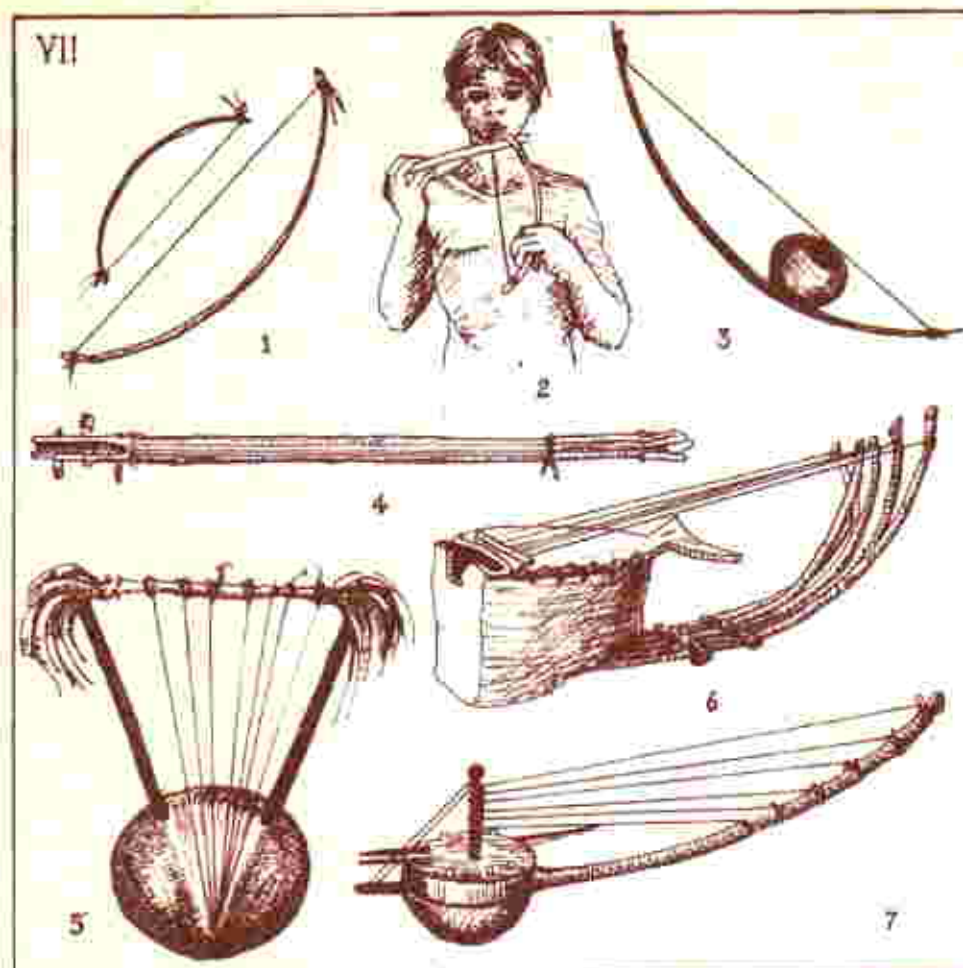
1. **Arpas de mástil.** El arpa no tiene columna; el mástil, curvo o quebrado, sale por un lado y hacia arriba.

2. **Arpas de marco.** El arpa tiene el mástil portacuerdas y, además, columna. En este grupo se incluyen las arpas diatónicas y las cromáticas, con clavijas o pedal.

C) CORDOFONOS COMPUESTOS TIPO LAUD-ARPA

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; tiene puentecito dentado.

NOTA.— Las cuerdas pueden ponerse en vibración —según el caso— con martillo o palillos, con los dedos, con plectro, o por la frotación de arco, rueda o cinta; o por teclas o algún mecanismo.



NB.— En el pórtico de este capítulo el musicólogo nos muestra la posición del arco musical y el del arco de frotación. La boca sirve de resonador.

Los arcos musicales son los únicos instrumentos musicales americanos de cuerda anteriores al Descubrimiento. El Nº 1 es un ejemplar del Chaco argentino. El arco musical con resonador inicia una línea de los difundidos instrumentos de mango con caja, y otras formas. El Nº 3 es africano. De numerosas maneras se adaptan las cuerdas. Pueden correr a lo largo de un tubo (4) o estar tendidas cada una desde la punta de un arco y unirse todos los arcos en el puente de la caja (laúdes de arco, Nº 6). O sujetar las cuerdas en un travesaño alto (laúdes de yugo, liras Nº 5). O estar sujetas a un mango único (laúdes de mango, Nº 7).

Es muy probable que los primitivos arcos musicales con resonador hayan prosperado hasta engendrar las arpas al cabo de larga evolución prehistórica. En el arpa Nº 3, que es el "arpa birmana", todavía se ve el arco: es un arpa de mástil, sin columna. El mediterráneo antiguo recuerda el arco precursor (2). La Nº 1 es una pequeña arpa de Egipto, con el mástil acodado a un semicurvo. La columna anterior vertical que define las arpas de marco son europeas y criollas (4). Un paso más y tenemos las bellas arpas modernas.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA



En Italia escriben sobre nuestro musicólogo

"Vega, que ya con otros trabajos había hecho clara demostración de su alto saber en el campo de la música popular argentina, ahora, con esta obra sobre las danzas populares, fruto de largas y pacientes investigaciones... se coloca entre los estudiosos internacionales de primer plano en el campo especial de la danza popular."

Dr. Giovanni Fusco, en "Rivista di Etnografia", año VII, Nos. 1-4 (1952), Nápoli, Italia.

Capítulo V

AEROFONOS

EN los instrumentos aerófonos vibra el aire. Vibra el aire que está en libertad, o el aire que está encerrado en una cavidad. La acción de objetos especiales contra el aire libre engendra ruidos, zumbidos, chasquidos, silbidos; el palo o laminilla o lengüeta zumbadora —una reglita chata cuyo extremo se sujeta a la punta de un hilo y se hace girar en torno a la cabeza— es un "aerófono libre". Algunas clases de lengüetas de órganos, armonios, armónicos, acordeones, etcétera, pertenecen a la misma familia.

Pero los más eficaces y difundidos instrumentos de aire vibrante son los de tubos o recipientes diversos, especialmente las flautas, los clarinetes, los oboes y las trompetas. En su forma elemental —sin agujeros— son prehistóricos y pueden figurar entre los más antiguos del hombre. Las flautas se desarrollan a partir de un simple tubo de caña; la arista o filo natural de un extremo recibe el soplo. Luego se hacen agujeros en el tubo para obtener sonidos diversos; tantos sonidos como los que ha llegado el hombre a sentir en su momento. Y la familia se enriquece con los silbatos, las ocarinas, etcétera, y con todo el grupo que cuenta con la facilidad del canal para el soplo. También parten las trompetas de un simple tubo en cuyo extremo sopla el ejecutante haciendo vibrar los labios. Los cuernos y los caracoles grandes son buenas trompetas arcaicas y naturales apenas con una perforación en la punta; después son favorecidas por la invención de la embocadura en forma de copa de champaña. Por ese camino se llega más tarde a las

trompas, los clarines, las trompetas, los trombones, las cornetas, etcétera. El oboe es igualmente primitivo. Empieza con un simple tallo de modesta gramínea: este tallo, hueco, aplastado y hendido a lo largo por la mitad proporciona las laminillas que vibran y entrecrocán en la boca al paso del viento (lámina IX, 3). Como se ve, estos instrumentos se fundan en el aprovechamiento de rudimentos que ofrece la naturaleza misma. Los clarinetes presuponen un proceso. La lengüeta única bate sobre un marco; la abertura del marco es casi tan grande como la lengüeta; no la deja pasar al otro lado (lámina IX, 4). En los casos en que la lengüeta pasa, los instrumentos pertenecen a otro grupo, al de "lengüetas libres en marco", conocidas en la India. Acompañan al clarinete otros instrumentos como las cornamusas y, sobre todo, los juegos de tubos de órgano a lengüeta batiente.

Tal como en las otras categorías podemos seguir observando ahora, en el proceso de los aerófonos, la tendencia del hombre a la "multiplicidad" o, mejor, la prosperidad del espíritu humano en materia de sonidos, el acrecentamiento de sus necesidades. El tubo primero se asocia con otros tubos; de la flauta solitaria se llega a la flauta de Pan, que en algunos casos tiene más de treinta tubos. La flauta trevesera,

no obstante la embarazosa técnica del toque lateral, se une con otras (Brasil). Las flautas con canal de insuflación ("flageolets") también forman juegos en el Tibet y constituyen diversas clases de juegos para órgano. El "doble aulós" es un juego de oboes, y en Egipto hay juegos de clarinetes.

Los aerófonos de soplo tuvieron siempre gran importancia y fueron adoptados por casi todos los pueblos de la tierra. Sus formas son punto menos que incontables. Formas, recursos y técnicas se clasifican en el siguiente cuadro, que es el cuarto y último. Es el momento de indicar que hemos seguido aquí la gran clasificación universal que en 1914 publicaron en Berlín los insignes musicólogos alemanes Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs (*Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, ein Zeitschrift für Ethnologie*, tomo XLVI, pp. 553-590) y que con la decisiva colaboración del profesor Federico Braummüller tradujimos al castellano y publicamos en nuestro libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires, 1946). En este libro publicamos, además, anteriores y posteriores clasificaciones universales (Victor Mahillon, George Montandon, André Schaeffner).

AEROFONOS

EN LOS INSTRUMENTOS AEROFONOS EL AIRE MISMO ES EL ELEMENTO QUE SE PONE, PRINCIPALMENTE, EN VIBRACION. HAY DOS GRANDES CATEGORIAS: LOS AEROFONOS "LIBRES" Y LOS AEROFONOS "DE SOPLO".

I. AEROFONOS LIBRES

En los aerófonos libres el aire vibrante no está limitado por el instrumento, sino que vibra en torno, de diversos modos. Se dividen en tres grupos:

A) AEROFONOS LIBRES, DE DESVIACION

El viento choca contra un filo, o un filo es movido por el aire; en ambos casos se realiza, según opinión moderna, un deslizamiento periódico del aire sobre los dos lados del filo. Tipos "látigo" y "hoja de sable".

B) AEROFONOS LIBRES, DE INTERRUPCION

La corriente de viento destinada a vibrar sufre interrupción periódica, rápidos cortes. Hay aquí una importante familia de aerófonos libres. Se divide en autófonos y no autófonos.

1. *Autófonos* o *lengüetas*. La corriente de viento choca contra una laminilla o lengüeta que se pone en vibración e interrumpe la corriente de aire periódicamente. La lengüeta puede estar recubierta por un tubito que no suena sino que modifica el timbre. A

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

esta categoría pertenecen las lengüetas de las flautas del órgano. Y además las dos laminillas que entrecuchan, la laminilla que golpea en un marco, como la de los antiguos registros de órgano, la lengüeta que se mueve a través de una abertura exactamente igual a su tamaño, como la de la bocina de automóvil y las del armonio, la armónica de boca y los acordeones.

2. *No autófonos.* La lámina que interrumpe la corriente de aire se mueve por acción extraña al aire

mismo. Así, la sirena de agujeros y la sirena de ondas; y, por otra parte, cuando la lámina gira en torno a su eje, el palo zumbador, el disco zumbador y —se menciona también— el ventilador de aletas.

C) AEROFONOS LIBRES, DE EXPLOSION

Se explican estos extraños instrumentos —si es que son instrumentos— por el hecho de que el aire recibe un único choque de condensación, y se da como ejemplo la cerbatana.

II. AEROFONOS DE SOPLO

Esta nutrida y familiar división se caracteriza porque el aire vibrante no se extiende libremente, como en la división anterior, sino que está limitado por el cuerpo hueco del instrumento (tubo, esférside, etc.). Se subdivide en flautas, oboes y trompetas.

A) AEROFONOS DE FILO O FLAUTAS

En estos instrumentos, una angosta corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo y vibra el aire interior del cuerpo. Pueden o no tener canal de insuflación.

1. *Flautas sin canal de insuflación.* El ejecutante mismo acomoda los labios de modo que, al salir, el aire tome la forma de una cinta angosta. Si el músico sopla contra el borde agudo de la abertura superior del tubo tenemos flautas longitudinales: si sopla contra el borde de un agujero lateral, tenemos las flautas traveseras. Flauta longitudinal sola es la *quena*. Varias flautas longitudinales de distinto largo y afinación forman las flautas de Pan, como el *siku* o *antara*. Cuando el cuerpo no es un tubo sino un vaso, la flauta es flauta "vascular".

2. *Flautas con canal de insuflación.* El ejecutante sopla de cualquier modo, pero el aire entra al tubo por una hendidura estrecha que le da la forma de cinta con que choca contra un borde afilado que se hace más adentro. El canal puede ser externo, hecho sobre la pared del tubo; o interno; éste es el más común en América: un taco de madera, resina, cera, etcétera. La "flautilla" jujeña y chaquense no tiene que convierte el soplo en cinta. (Píñallo, *turco*, *anata*, etcétera). La "flautilla" jujeña y chaquense no tiene un canal completo sino dos tirillas laterales, de la misma pared del tubo, que los labios completan cerrando arriba y abajo.

B) AEROFONOS DE LENGÜETA O CARAMILLOS

El instrumento tiene en la embocadura una (o dos) laminillas que controlan la entrada del aire y le dan

acceso por descargas al interior; la columna del aire se pone en vibración. Este grupo se subdivide en oboes, clarinetes y aerofonos de lengüeta libre.

1. *Oboes.* El caramillo tiene una cañita con dos lengüetas que entrecuchan. En los oboes rústicos es un tallo aplastado. El oboe aislado es el de la orquesta europea (con agujeros y tubo cónico); el juego de dos oboes es el *Doble aulós*.

2. *Clarinetes.* Este tipo de caramillo tiene una sola lengüeta que vibra sobre un marco. De tubo cilíndrico y con agujeros es el clarinete de la orquesta europea. De tubo cónico, es el saxófono.

3. *De lengüeta libre.* La lengüeta al vibrar se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Es una clase rara de la India.

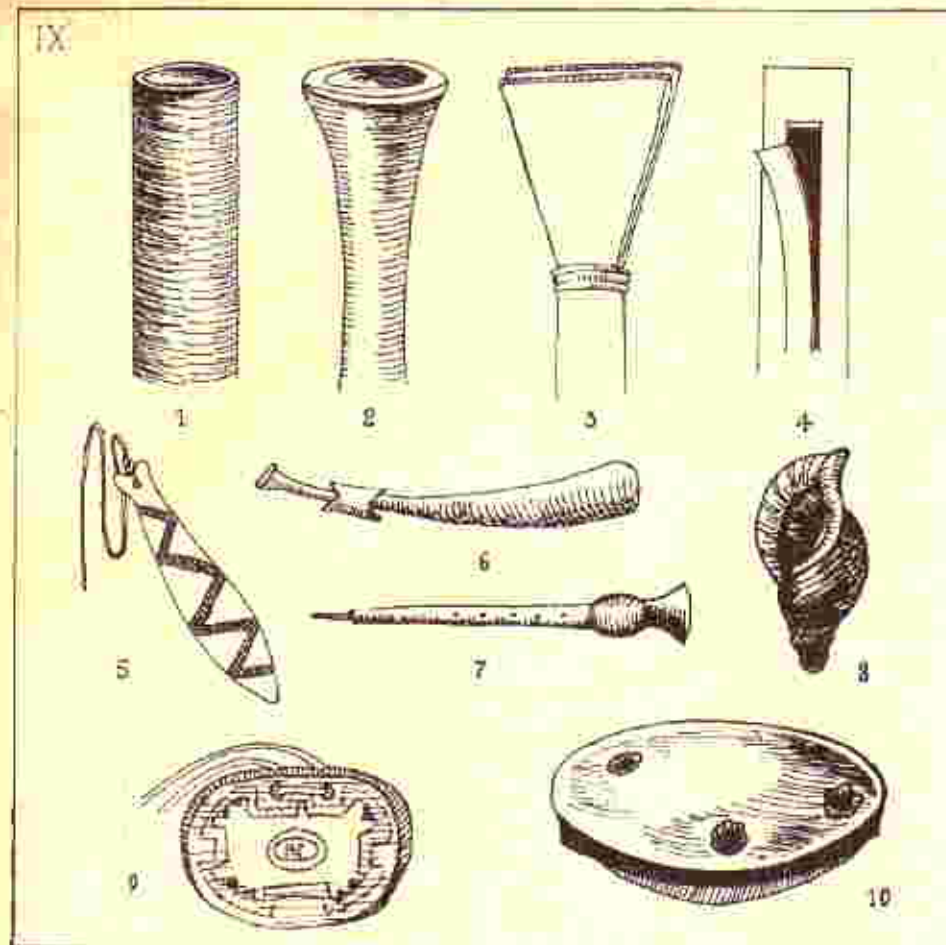
C) AEROFONOS DIRECTOS O TROMPETAS

No hay canal ni lengüetas. Por medio de los labios vibrantes del ejecutante el viento entra por descargas a la columna del aire interior que hay que poner en vibración. Se dividen en naturales y cromáticas.

1. *Trompetas naturales.* Son los simples tubos sin mecanismo alguno para modificar la altura. Las hay de caracol (como el *pututu* peruano) y de tubos. Los de tubos pueden ser longitudinales, como las tubas y los cuernos, o traveseras, es decir, con la abertura del soplo a un lado del tubo. Longitudinal es la *truk-truka* araucana; travesera es la *corneta* o *erke* jujeño.

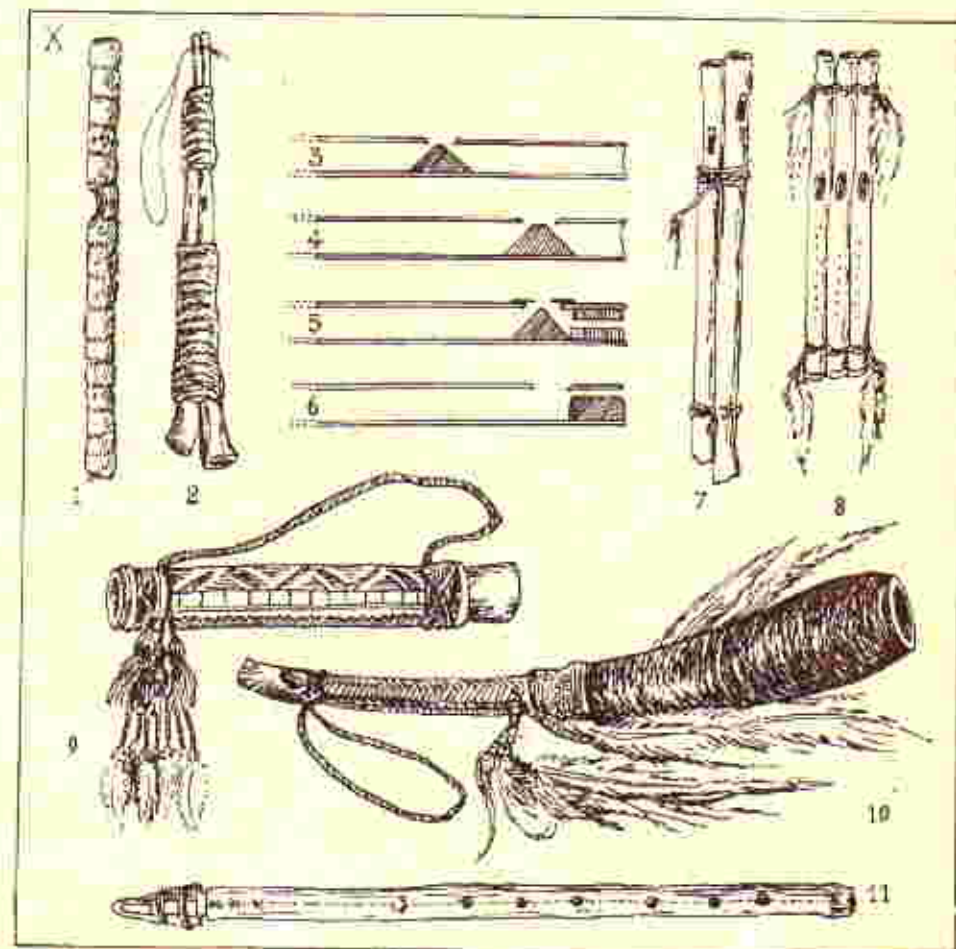
2. *Trompetas cromáticas.* Estas trompetas tienen un aparato mecánico para cambiar la altura del sonido. Con agujeros son los clarines o cornetas y los cornetines de pistón. Trompetas de varas son cuando el tubo puede ser alargado por la extracción de tubos secundarios del interior de los principales, como en el sarabuche europeo. Trompetas de válvulas son cuando el tubo se alarga al conectar tubos adicionales.

NOTA. Hay una división general; con depósito de viento (como la gaita), con cierre de agujeros, con teclado, con tracción mecánica.



En esta lámina IX se ven, arriba, los cuatro elementos generadores de los aerofonos. La simple arista del tubo (1) inicia el género de las flautas; la abertura natural (2) recibe el soplo a través de los labios vibrantes y define la clase de las trompetas; las dos lengüetas que entrecuchan fundan el oboe (3); la lengüeta batiente en un marco encabeza la familia de los clarinetes (4). La laminita zumbadora (5) es un aerofono libre; el tubo con embocadura (6) y el caracol (8) son trompetas; un oboe rústico del Perú es el nº 7, y el nº 8 es el silbato chaquense (también flauta; soplo contra un filo). La flauta nasal del Brasil (10) se aplica a la nariz y uno de los agujeros recibe el soplo en su borde.

Los canales o desviadores del aire tienen por objeto recoger el soplo y darle forma de cinta. El soplo achatado choca contra el filo del tubo y produce la vibración y el sonido. En los cortes 3, 4 y 5 pueden verse diversos desviadores en forma de pirámide y, en el 7 observamos el vulgar taco que deja una hendidura. El desviador suele ser una parte del tabique natural del tubo (1). El 7 es un doble silbato con desviadores y el 8 un silbato triple, ambos brasileños. Hermosa trompeta recta vertical sudamericana es la nº 9, y la 10 es una interesante trompeta guerrera con abertura de soplo lateral. El nº 11 es un clarinete a base de una caña, con su lengüeta batiente, hecho al modo europeo por los indígenas del Perú.



LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO VI

LOS INSTRUMENTOS ARGENTINOS

El panorama y la clasificación universal de los instrumentos musicales que hemos presentado en los capítulos precedentes nos han mostrado, en primer término, la división de los materiales en cuatro grandes clases, según el elemento que se pone en vibración:

1. Idiófonos, en que vibra el cuerpo mismo del instrumento.
2. Membranófonos, en que vibran membranas o cueros.
3. Cordófonos, en que vibran las cuerdas.
4. Aerófonos, en que vibra el aire.

Hemos hablado hasta ahora solamente de las cuatro grandes clases universales históricas de E. von Hornbostel y C. Sachs. En rigor, los autores añadieron posteriormente una quinta clase occidental y naciente: la de los instrumentos "Electrófonos", que se subdivide en "Electrificados", "Electromecánicos" y "Radioeléctricos". Es claro que nuestro tema no reclama ni siquiera esta mención complementaria.

Un detenido estudio de los instrumentos que se encuentran en territorio argentino —indios o criollos— nos revela que aquí tenemos ejemplares que pertenecen a las cuatro clases uni-

versales. Un cuadro general, según los grupos humanos que usan esos instrumentos, puede formarse así:

INDIOS CHAQUENSES

La maraca	Idiófonos
El sonajero de uñas	
El serére	Aerófonos
El naseré	
El arco musical	Cordófono

INDIOS ARAUCANOS

El kultrún	Membráfono
La pifilka	
La trutruka	Aerófonos
La siringa (araucana)	

EN INDIOS DEL NOROESTE

La caja	Membráfono
El charango	Cordófono
La flautilla	
La quena	Aerófonos
El siku (flauta de Pan)	
La anata	
El pinkillo o tarka	
El erkencho	
El erke o "corneta"	

CRIOLLOS

La caja	Membranófonos
El tambor y el bombo	
La guitarra	Cordófonos
El arpa	
La flauta tucumana	Aerófono

Sin duda podrían considerarse otros instrumentos, pero no son específicos del grupo o no desempeñan su función sino excepcionalmente o son europeos puros y raros. En el alto noroeste argentino las bandas de sikus suelen añadir el triángulo europeo, que llaman "clave-lito"; no representa nada local y se encuentra muy pocas veces. También utilizan estas bandas el moderno tambor militar de fabricación urbana. Los indios chaquenses suelen usar ollas con cueros a modo de tambores; se encuentran raramente y se deben a la influencia peruana, lo mismo que las flautas del tipo de la quena que suelen aparecer a todo lo largo del Chaco desde Salta hasta el río Paraguay. Ni los tambores ni las quenás son instrumentos que corresponden a su nivel cultural. Por otra parte, incluimos la siringa araucana por su gran interés. Se trata de flautas de Pan, trabajadas en madera o en piedra, de tres o más agujeros, y fueron usadas por los grupos del Neuquén. Es difícil que se encuen-

tren hoy y, en todo caso, debe tenerse por muy posible que sean imitaciones de las flautas andinas del norte.

Los nombres de los instrumentos que figuran en nuestra lista son los que se oyen con más frecuencia en la campaña. Es sabido que suelen tener varios nombres distintos o variantes de uno o más. Nosotros hemos escogido el más común o generalizado, pues frente a la anarquía de los nombres es indispensable elegir uno y atribuirle el máximo valor de representación para que el instrumento sea distinguido con brevedad y precisión. Es hasta curiosa la variedad de nombres que ostenta, por ejemplo, la flauta noroesteña de canal de insuflación: tarka, pinkullo, pingollo, pinkillo, pinkuillo, etcétera. Y estos nombres suelen designar desde los gruesos tococos de un metro hasta las mínimas flautillas de veinte centímetros.

La guitarra, que generalmente se considera como la reina del folklore, no es un instrumento folklórico. En cualquier lugar de la campaña se encuentra la guitarra de fabricación urbana, calco más o menos exacto de la guitarra española de la segunda mitad del siglo pasado. Siempre hubo "luthiers" en las capitales provinciales, en las ciudades menores y hasta en algunas poblaciones pequeñas. En plena selva santiagueña hay un "luthier" que fabrica guitarras de calidad —verdaderas guitarras de concierto— de acuerdo con un libro que escribió y publicó en Buenos Aires don Ricardo Muñoz. Las cosas son folklóricas, por lo pronto, cuando son propias del grupo rural y no al mismo tiempo propias de las capitales. El tenedor y el candado, la toalla y el balde, la espumadera y el tango, aun cuando se usen en los ranchos más escondidos, no son folklóricos. Las afinaciones rurales de la guitarra sí son folklóricas.

Debemos recordar muy especialmente que los instrumentos de los indios chaquenses tampoco son folklóricos. Se incluyen en este panorama para completarlo y para destacar el contraste. Estos indios se encuentran en la "situación etnográfica"; teóricamente son naciones (*tribu* quiere decir nación), y las cosas folklóricas son aquellas que se usan entre las de los grupos rurales que están incorporados a la Nación por la identidad del idioma, de la religión, del orden familiar, de las leyes, etcétera. De los araucanos puede decirse ya que han pasado de la "situación etnográfica" a la "situación folklórica". Tal como los del noroeste, hablan el castellano, son católicos, hacen el servicio militar, etcétera. En rigor, son grupos folklóricos "sui generis".

Los grupos del noroeste son folklóricos de mayor antigüedad. La flautilla, el erkencho, el erke y la caja, tienen viejo arraigo entre los

Por CARLOS VEGA



EN MEXICO OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Entre los musicólogos cabe mencionar, en primer lugar, a Carlos Vega, cuyas contribuciones a la investigación de la música popular le colocan en primera fila entre los folkloristas de nuestra época". (Otto Meyer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, 1947, tomo I (AJ) pági. 64.)

La Ciencia del Folklore

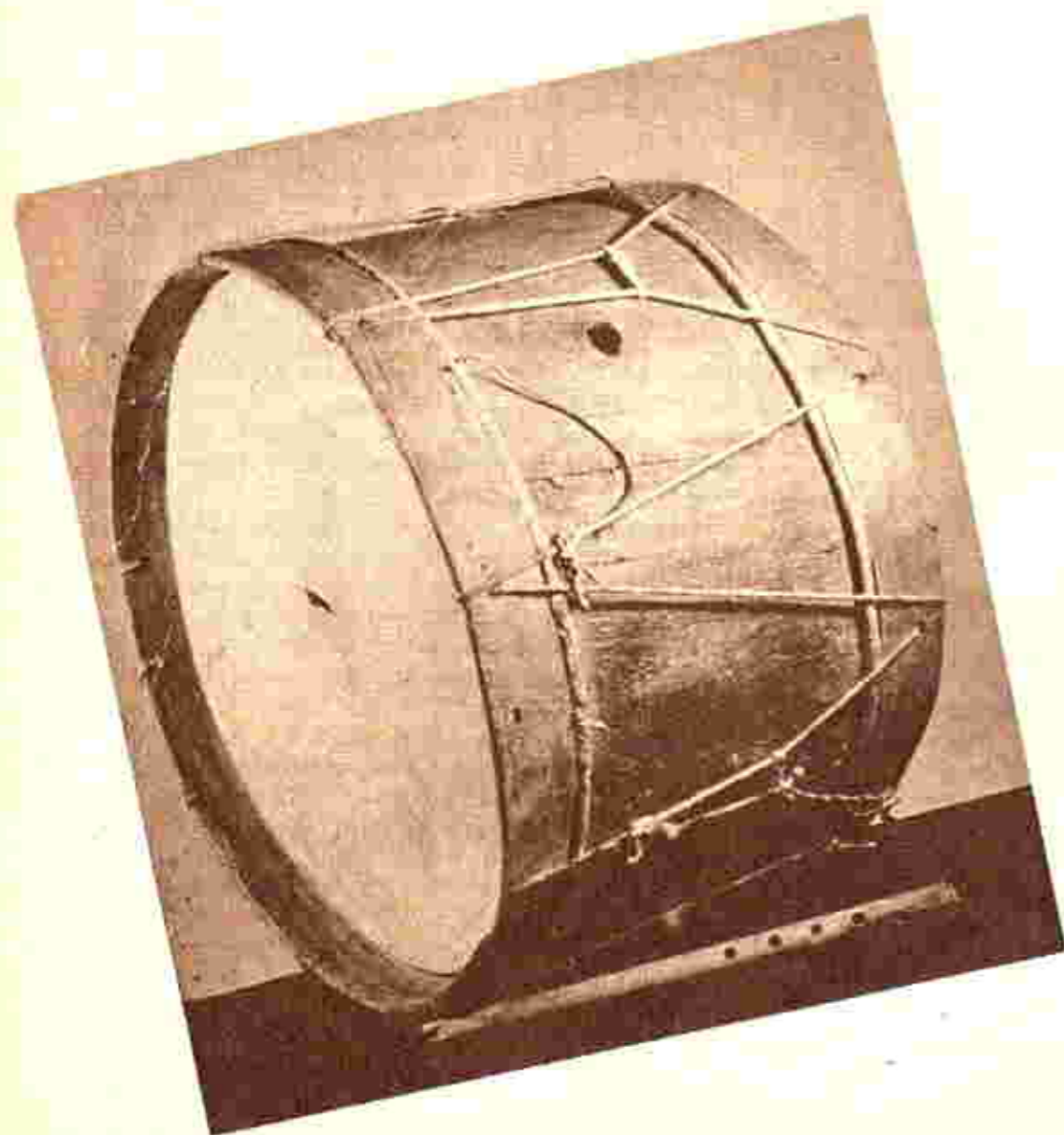
serranos que descienden de los aborígenes del norte de Salta y Jujuy. Estos cuatro instrumentos denotan influencias coloniales y modernas. Se ignora si el erkencho es anterior a Colón. La quena, el siku, la anata y la tarka llegan a los dominios de los serranos del noroeste con sus portadores bolivianos, aborígenes o mestizos. La quena y el siku son instrumentos americanos precolombinos. La caja se conserva al sobreviviente calor de amplios estratos indígenas ya incorporados al ambiente folklórico argentino. Donde hay caja están vivos los descendientes de los aborígenes. Las poblaciones criollas fundadas o absorbidas por la influencia de la Capital Federal no conocen la caja. Por las mismas razones de caloración indígena vive el

hombro nativo y, en zona reducida, la flauta tucumana.

El violín, el bombo, el tambor militar, las campanitas, el triángulo, el trompe o birimbao y algún otro fueron instrumentos europeos y se conservan sin modificaciones en nuestra campaña.

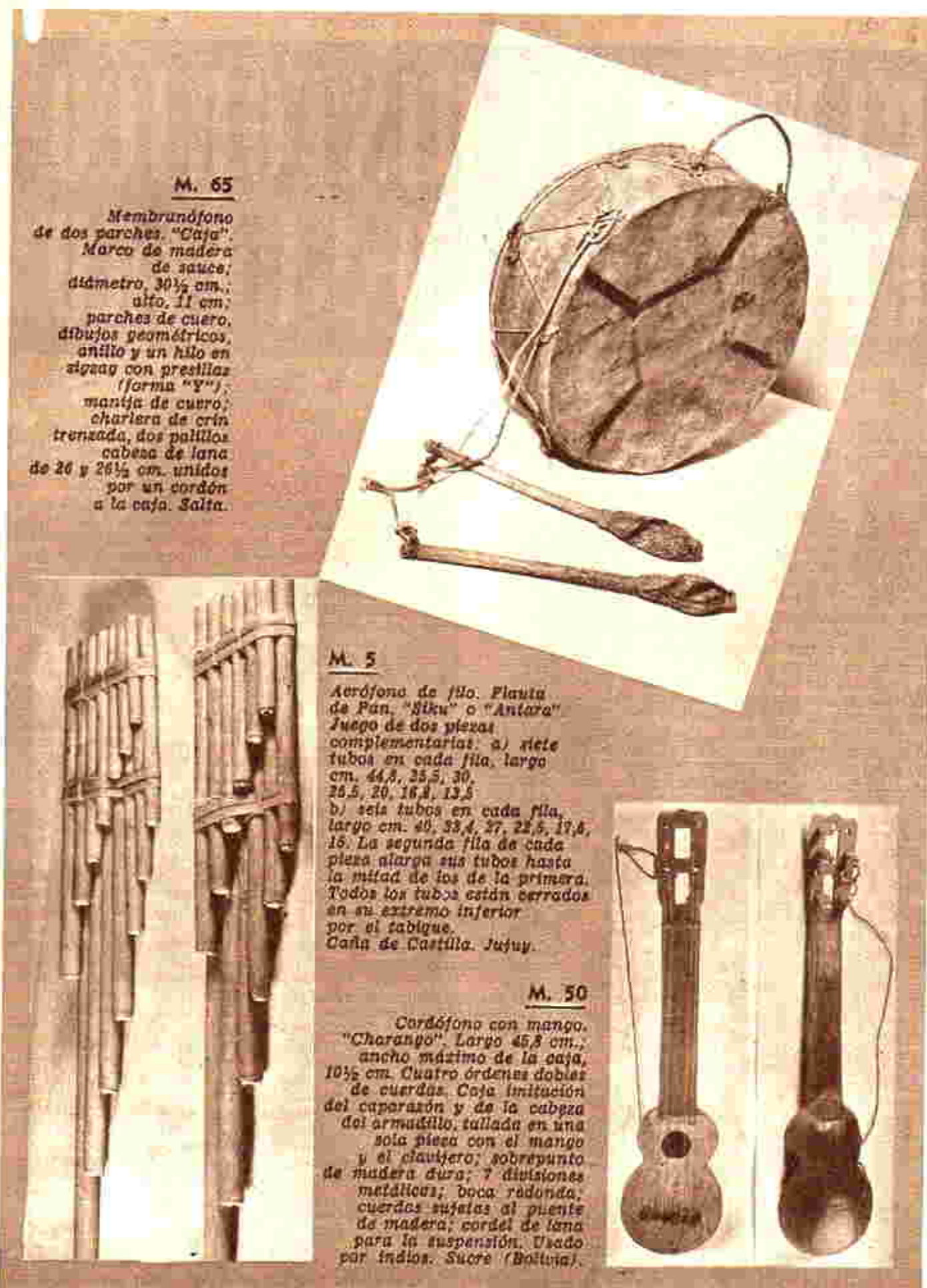
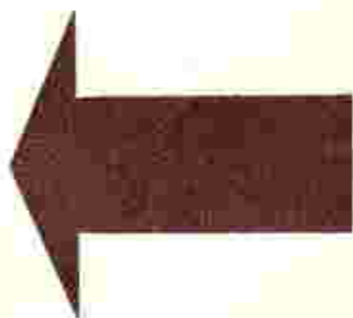
En cuanto a las zonas en que se usan los instrumentos argentinos nos limitaremos a reproducir nuestro mapa de las áreas de dispersión aproximadas. Como se ve al examinarlas, son pocas, relativamente reducidas y parecen trazadas de manera arbitraria. Azares de migraciones.

En próximos capítulos dedicaremos especial atención a cada uno de estos instrumentos aborígenes y criollos.



M. 67

Membranófono de dos parches. "Bombo". Marco de un tronco de pacará ahuecado; diámetro, 58 cm.; alto 37 cm.; parches de cuero de cabra con anillos, aros de sauce, con una sogá en zigzag y presillas (forma "Y"). Tucumán.



M. 65

Membranófono de dos parches. "Caja". Marco de madera de sauce; diámetro, 30½ cm.; alto, 11 cm.; parches de cuero, dibujos geométricos, anillo y un hilo en zigzag con presillas (forma "Y"); mantija de cuero; charlera de crin trenzada, dos palillos cabeza de lana de 26 y 26½ cm. unidos por un cordón a la caja. Salta.

M. 5

Aerófono de fllo. Flauta de Pan. "Siku" o "Antara". Juego de dos piezas complementarias: a) siete tubos en cada fila, largo cm. 44,8, 25,5, 30, 26,5, 20, 16,8, 13,6; b) seis tubos en cada fila, largo cm. 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. Jujuy.

M. 50

Cardófono con mango. "Charango". Largo 45,8 cm.; ancho máximo de la caja, 10½ cm. Cuatro órdenes dobles de cuerdas. Caja imitación del caporazón y de la cabeza del armadillo, tallada en una sola pieza con el mango y el clavijero; sobrepunto de madera dura; 7 divisiones metálicas; boca redonda; cuerdas sujetas al puente de madera; cordel de lana para la suspensión. Usado por indios. Sucre (Bolivia).

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA



EN INGLATERRA OPINAN SOBRE CARLOS VEGA

«Este es un libro fundamental sobre un tema poco estudiado... y escrito con la erudición de un perito». «El señor Vega, autoridad tanto en música como en folklore, ha venido escribiendo durante cerca de veinte años... Estas notas darán alguna idea de las riquezas que esperan a quien estudie este notable libro». «Es el tipo de libro que puede embarcar a un lector predispuesto en una vida entera de estudio». — Trevor C. Smith, en *Bulletin of Spanish Studies*, XXI, Nº 84, Liverpool, octubre de 1944, pp. 232-234.

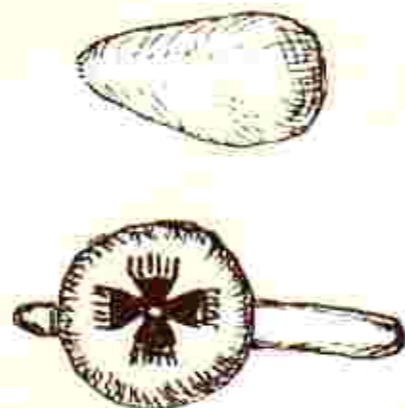
Capítulo VI

Un estudio completo sobre los instrumentos indios y criollos de la Argentina por la primera autoridad en la materia.

LOS INSTRUMENTOS DEL CHACO

Chaco es el nombre de una provincia argentina del chaco. Y "chaco", en general, es la antigua designación del vasto territorio que se extiende desde el río Paraguay hasta los contrafuertes de la cordillera de los Andes y hacia el norte, por buena parte de las repúblicas del Paraguay y Bolivia. Nos referimos a la parte argentina.

LA MARACA: Gran parte de los primeros instrumentos del hombre le han sido dados por la naturaleza. En el chaco paraguayo hemos recogido el modelo natural de la maraca. Se trata simplemente de una pequeña calabaza seca con sus semillas surtidas en el interior. Se necesita la mano que lo agite para que se convierta en un instrumento "idiófono por sacudimiento".



1) Calabacita natural con sus semillas (Chaco). - 2) Un sonajero evolucionado: el mango de madera atraviesa la calabaza. - 3) Una de las maneras comunes de sacudir el sonajero (Chaco).

La maraca se encuentra hoy entre los indios de las provincias del Chaco y Formosa y del norte de Salta.

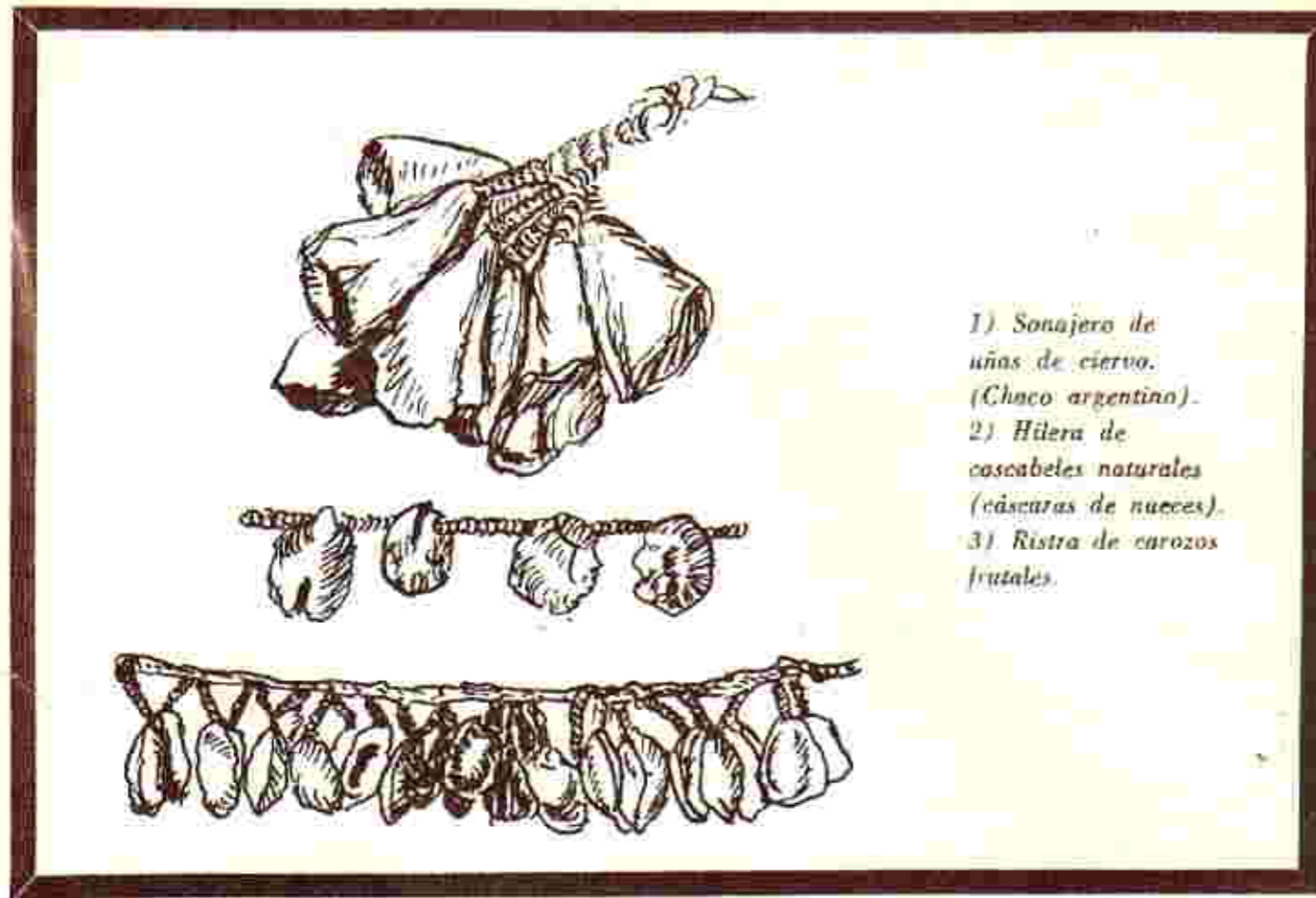
La construcción de la maraca es poco menos que un perfeccionamiento del recordado modelo natural. Considerado probable que las semillas del interior se pulvericen con el entrechoque, y a esto atribuyo la primera modificación que el indígena introduce: abre un pequeño agujero en el botón del fondo o en el extremo del cabo, extrae las semillas y los restos de pulpa seca, introduce en su lugar piedrecitas o dos o más clases de semillas duras y cierran la abertura con un tapón de cera o madera o las dos cosas. El indígena suele colocar, además, gruesas espigas que atraviesan el ecuador de la calabaza y dispersan las partículas durante el sacudimiento y, tal vez, refuerzan las paredes.

La mano derecha al frente, el codo doblado, el instrumento frente al hombro, el indio agita su maraca en dos tiempo: el primero hacia el hombro y el segundo hacia adelante. En ambos casos el movimiento cesa bruscamente, pero el de adelante —que es un poco hacia abajo— para de pronto, como si la mano golpeará sobre una mesa. Las partículas van de la pared posterior de la calabaza a la anterior, pero este segundo golpe es más fuerte. El ruido de las semillas, en realidad, no es seco y neto; es un conjunto de pequeños ruidos, pues las partículas chocan entre sí, contra las espigas (si las hay) y contra la

pared de la calabaza. Por muy elemental que parezca la ejecución, hay toda una gama de habilidades y calidades de acción que permiten distinguir jerarquías de intérpretes. Hay "maestros" que producen repiqueteos inesperados por su brillante efecto.

La maraca no ha evolucionado mucha con los siglos. Innumerables adornos, aditamentos, forros, tipos de mango, etc., se han añadido al instrumento, pero la calabaza primitiva con sus partículas permanece intacta. La suerte de este instrumento ha sido grande. La "mesomúsica" —así llamamos nosotros a la música media para canciones y danzas— la adoptó en la zona tropical y la radiación de esos repertorios llevaron a todas partes la maraca india. Esta que se encuentra hoy en la calle Corrientes es el mismo instrumento que desde hace muchos miles de años se oye en América. Los guaraníes la llaman todavía en su idioma: "mbaracá".

RAMOS DE CAPSULAS: Los ramos chaquenses pertenecen a una gran familia primitiva que consiste en la unión de un número de cáscaras, huesos, valvas, uñas de animales, cápsulas, etc., huesos como camarillas, o simplemente sonoros. Se atan con cualquier material filamentosos en tiras o hileras, sargas, ristras, racimos. El aborígen toma el instrumento de su manija de hilos o lo fija a los tobillos, los brazos, etc. y su movimiento —el movimiento del ejecutante—



1) Sonajero de uñas de ciervo. (Chaco argentino).
 2) Hilerá de cascabeles naturales (cáscaras de nueces).
 3) Ristra de carozos frutales.

produce el entrechoque de las cápsulas. Un ruido granado, muy colorido, incitante, es la respuesta del instrumento a su ejecutante. En general, cuando el ramo es levantado por el movimiento, las cápsulas se separan un poco y cuando cae, se unen y golpean y frotan unas contra otras. Todas las variedades de tales ramos son "idiófonos por sacudimiento".

Estos instrumentos suelen hallarse en alejadas tribus del chaco argentino. Es innecesario decir que hay hermosos ejemplares en el centro del Brasil y en zonas interiores de los otros países sudamericanos. También aparece en tribus primitivas de Norteamérica.

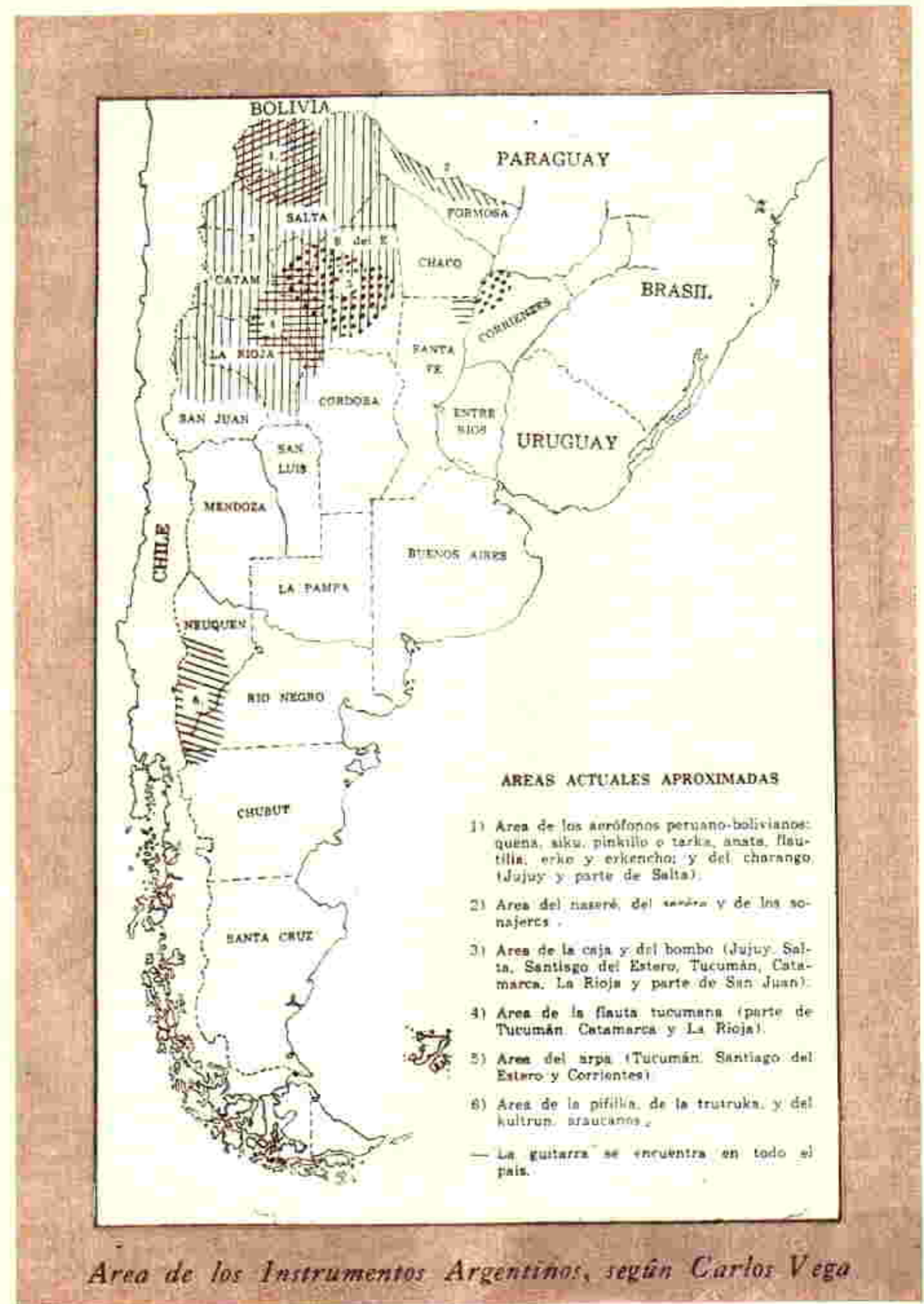
Los ramos más usuales de nuestro chaco se elaboran a base del elemento natural dado: uñas de tapir, de pecarí, de avestruz, de cerdo y de... balas, es decir, de cápsulas vacías de balas de revólver. Para unir estas campanitas y convertirlas en un sonajero, hacen una perforación en el vértice, introducen un hilo de cualquier material, le hacen un nudo para que no se salga y unen los cabos para formar el manojó. Ya hemos dicho que los aborígenes pueden obtener tiras o ristras, y hasta las hacen de nueces que suenan sin entrechocar, como cascabeles.

El ejecutante toma el hilo que sirve de asa y sacude el instrumento directamente; o mueve el miembro en que lo ha fijado. Puede el manojó ajustarse en el extremo superior de un bastón

de caña o madera (de dos o tres metros de largo) que se sostiene sobre el piso en posición vertical. Esta forma se usa especialmente cuando las mujeres celebran la pubertad de las niñas. Toman el bastón, lo levantan unos centímetros y lo sueltan de pronto para que golpee el extremo inferior contra el suelo. El ramo de cápsulas suelta arriba su sonoridad de entrechoque. En algunas tribus es un instrumento mágico y tiene misterioso poder sobre los espíritus.

Por lo demás, el ramo de uñas se usa en la danza. Ahí se mueven y remueven los indios, avanzando a tiempo al son de su monótono y largo canto; ahí los manojos acentúan el ritmo entre los murmullos de sus campanitas.

EL SERÉRE, EL NÁSERÉ, EL ARCO MUSICAL: Sin espacio para considerar estos instrumentos, diremos lo indispensable a cuenta. El serére es un trozo chato de madera dura con una perforación; se sopla en un extremo como hacemos con la ya anticuada llave hueca de abrir la puerta. El naseré es un medallón de madera de cinco o seis centímetros de largo en el cual se hace un agujero "arriba" para soplar y comunicados con éste, dos laterales para obturar. El arco musical es exactamente igual que el arco de cazar, pero sólo tiene unos veinte o treinta centímetros de largo. El ejecutante apoya un extremo en la boca y pulsa la cuerda



AREAS ACTUALES APROXIMADAS

- 1) Área de los aerófonos peruano-bolivianos: quena, siku, pinkillo o tarka, anata, flautilla, erko y erkencho; y del charango (Jujuy y parte de Salta).
 - 2) Área del naseré, del serére y de los sonajeros.
 - 3) Área de la caja y del bombo (Jujuy, Salta, Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca, La Rioja y parte de San Juan).
 - 4) Área de la flauta tucumana (parte de Tucumán, Catamarca y La Rioja).
 - 5) Área del arpa (Tucumán, Santiago del Estero y Corrientes).
 - 6) Área de la pifilía, de la trustruka, y del kultrun, araucanos.
- La guitarra se encuentra en todo el país.

Área de los Instrumentos Argentinos, según Carlos Vega

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA



EN ESTADOS UNIDOS OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

Un solo folclorista en Buenos Aires ha adquirido reputación internacional para sí y para la materia que cultiva. Carlos Vega, a mi parecer, conduce sus investigaciones sobre música folklórica con más seriedad y capacidad que casi todos los músicos folcloristas que he hallado. Ha instruido a un número de jóvenes discípulos y ellos están contribuyendo a llevar el conocimiento técnico a algunos otros países de América latina. . . Stith Thompson, ("Folklore in South America", en "Journal of American Folklore", July-September, 1938, U. S. A., págs. 256/260.

CAPITULO VIII

LOS INSTRUMENTOS ARAUCANOS

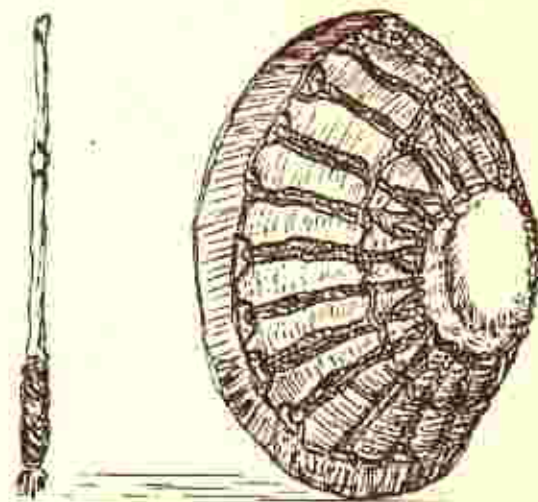
Los principales grupos de araucanos argentinos se encuentran en la provincia del Neuquén, y quedan pequeñas congregaciones por las inmediatas provincias. Sus instrumentos musicales más importantes son el kultrán, membranófono, y la pifilka y la trutruka, aerófonos. Otros tuvieron, pero es difícil hallarlos hoy o se han perdido definitivamente.

El Kultrun

El cuerpo de los tambores con cuero es más o menos cilíndrico. Lo que diferencia a los timbales de lo demás es que el cuerpo del instrumento tiene la forma de media naranja, es decir, es semiesférico, a veces chato como plato. El kultrán es el tímbral de los indios araucanos.

Los indios hacen el kultrán tallando en un gran trozo de madera una fuente grande, medianaranja, cuya pared tiene al fin un par de cen-

EL KULTRUN



tímetros de espesor. Solían emplear media calabaza grande. La boca mide poco menos de medio metro de diámetro y tiene el recipiente unos 15 ó 20 cm. de profundidad. Un amplio medallón de cuero de caballo u oveja, bien curtido, cierra la boca y dobla sobre la pared del recipiente unos cinco centímetros. Lo que sigue se explica mejor mirando el grabado: un hilo de cáñamo corre por el borde del cuero y un costillar completo de trencillas de crin va desde el hilo hasta un aro de cuero duro, que está en la base del recipiente. Con pocas líneas se adorna el cuero, y uno o dos palillos castigan el parche. La hechicera tiene en alto el Kultrán —la mano izquierda en el fondo— y la mano derecha maneja el palo —punta con funda de lana—. O bien lo apoya en el suelo, y sentada, le aplica los dos palillos. Es, principalmente, instrumento de ritos o ceremonias.

La Pifilka

El nombre de este instrumento suele escribirse de varios modos: pivilea, pivillea, piféka, pifülka. Es un silbato y consiste en una especie de tubo perforado a lo largo. Su especial característica es el par de orejas que salen de su cuerpo.

La pifilka se hace trabajando un trozo de madera. Su diámetro es cada vez menor de la boca a la punta, y el cuerpo mide unos 20 ó 30 cm. de largo. En otros

ejemplares, más modernos al parecer, se nota que el cilindro se ensancha hacia el centro y disminuye hacia los extremos. En todo caso la embocadura consiste en una cabeza chata. Y en cuanto al cuerpo, el artifice talla el par de orejas características y las perfora para que pase el cordón con que suspende el instrumento. La perforación del tubo hasta la mitad o más se hace con un estoque al rojo vivo. Las pifilkas modernas suelen modelarse con el torno: les dejan unas orejas enormes y agrandan considerablemente la cabeza del soplo. Suelen aparecer algunas formas atípicas.

El ejecutante de la pifilka toma el cuerpo del instrumento con una o con las dos manos y, en posición vertical, lo aplica al labio inferior. Los labios se entrecierran y dejan escapar el soplo en forma de cinta que debe chocar contra el filo del agujero. Este es el principio de las flautas: el soplo contra una arista. El ejecutante obtiene una sola nota, y con ella interviene en los conjuntos o acompaña los cantos sin sujeción a orden o compás. A veces alternan dos ejecutantes con sus pifilkas, y existen pifilkas con dos perforaciones y, por lo tanto, dos sonidos. Es un modesto instrumento, la pifilka; pero satisface una necesidad y da placer a la comunidad en que vive.

La Trutruka

La trutruka de los araucanos es una variante del género universal de las trompetas gigantes,

como el erke de Jujuy. Lo sensacional de estos instrumentos es su tamaño. Por lo demás, la trutruka consiste en un tubo con pabellón de cuerno en un extremo. La embocadura no está en el costado sino en la punta misma, es decir, que es "terminal"; es la abertura natural del tubo cortada en bisel. El ejecutante hace vibrar los labios en esa abertura y logra diversos sonidos según la intensidad del soplo. Por el hecho de que vibran los labios, la trutruka se clasifica entre los aerófonos del género de las trompetas.

Hemos dicho que el instrumento consiste en un tubo con su pabellón. Sin embargo, la construcción no es tan sencilla como puede parecer. El tubo se hace con un largo tallo de *colihue* y su extensión común de unos tres metros puede llegar hasta unos seis, según afirman algunos autores. No he visto trutrukas tan largas; los ejemplares que he estudiado no pasan de los

tres metros. Cortado el tallo de *colihue*, se abre a lo largo por la mitad y se extrae la pulpa. Quedan dos canaletas; y el tubo se rebace uniéndolas de nuevo. Pero está la hendidura a todo lo largo, y la pérdida de aire inutilizaría el esfuerzo del ejecutante. El constructor extiende entonces sobre las ranuras tiras del mismo *colihue*, y un hilo o tendón en espiral de punta a punta, ida y vuelta, aprieta las mitades en busca de un cierre hermético. La operación se completa envainando el tubo íntegro en una tripa fresca de caballo o de oveja que, al secarse, ciñe ramas, hilos y tubo. La abertura del soplo no es recta, sino "diagonal", es decir, en bisel. En el extremo opuesto se enchufa un cuerno de vacuno cuya punta se ha cortado hasta obtener el diámetro requerido. Una atadura común evita que el cuerno se salga.

No es cómoda la sujeción de un instrumento



LA TRUTRUKA



LA PIFILKA

tan grande. Lo general es que el araucano apoye la punta del pabellón sobre cualquier cosa que tenga más o menos un metro de altura: tronco, rama, pared, respaldo de una silla moderna (ahora que tienen sillas) o el hombro de un niño.

La trutruka no tiene agujeros para la modificación de la altura del sonido. La presión del soplo determina los diversos grados. No debe asombrar que el instrumento produzca el acorde perfecto mayor europeo sin ninguna relación con Europa. Sobre una nota que se siente como tónica, Fa por ejemplo, se siente la serie Fa-lado y también la octava aguda Fa. Esto es seguramente precolombino. A veces se obtienen también algunos sonidos intermedios. Quiere decir que la trutruka no es un instrumento pobre. Sus melodías, muchas veces pesadas y monótonas, pueden ser ricas y animadas. El instrumento se ejecuta en todo tiempo y con diversos motivos, solo o en las "orquestas". Su sonido es

grave e imponente; como el del erke jujeño, parece el lejano mugido de un toro.

Otros Instrumentos

Los araucanos tuvieron otros instrumentos que es difícil o imposible hallar hoy en territorio argentino. Interesantes son sus flautas de Pan de madera con tres, cuatro o cinco perforaciones. Algunas hemos visto y estudiado. Menos llamativas son las trompetas cortas, creo que inhallables. Más curioso es un cordófono, sin duda no precolombino, que hacen con una tabla de metro y medio en la cual fijan dos cuerdas de alambre. Dos botellas levantan las cuerdas por ambos extremos para que no toquen la tabla. Este raro instrumento se llama "charrango" —sin relación con nuestro charango— y aún se conserva en el lado chileno. Carlos Lavín, que lo ha visto y oído, dice que la indecisa afinación con que llega a pulsarse "le imprime un carácter inconfundible". En cambio, si es precolombino el arco musical de los araucanos, simple costilla con una cuerda.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO IX

Por CARLOS VEGA



EN ALEMANIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"La obra de Vega es la más amplia exposición de las danzas argentinas y de las de cualquier otro país sudamericano que conocemos. Pero más que eso, este libro del director del Instituto de Musicología de Buenos Aires es de interés general, tanto más por cuanto ofrece nuevas referencias a la vida y la muerte de las danzas como a su difusión y a la mutua influencia de ciudad y campaña."

(Wilhelm Glese, en "Zeitschrift für Ethnologie", Bd. 79, Heft 2, Braunschweig, 1954, pág. 299.)

LA CAJA

ALGUNA vez hemos escrito que, en la República Argentina, "donde hay caja hubo indígenas" de cultura adelantada. Ni los hombres de la capital, ni los de las capitales del interior suelen caer en la cuenta de que buena parte del vecindario rural está integrada por descendientes de indios que adoptaron la cultura europea y se incorporaron a los grupos populares. Las tradiciones lugareñas suelen tener gran importancia cuando la comunidad tiene que aceptar o rechazar elementos de importación. Los europeos de la conquista usaban algunos membranófonos, especialmente el tambor de guerra y el bombo, pero estos instrumentos no eran utilizados por ellos del modo individual y personal con que usaron y usan las cajas en la América andina. En algunas zonas folklóricas de Europa se encuentra el ambidextro tocador de flauta y caja individual, pero es otra cosa la función y el sentido americano de este instrumento. En los pueblos andinos de alta cultura la caja fue instrumento



Caja criolla de Salta. Marco de un tronco excavado

femenino de la más rancia nobleza, y las damas de la corte imperial la tocaban también con diversos motivos y sin ninguno. La caja era un instrumento personal de todos —insisto— como es la guitarra, no como el tambor militar, y así, buena compañera, se encuentra hoy en manos de hombres y mujeres en la campaña del noroeste argentino. Muchas veces el instrumento es alcanzado por el afecto de su dueño y he tenido dificultades para adquirirlo; otras, he logrado la pieza, pero lejos del carnaval y cuando el propietario pensó en que la recompensa le permitiría hacer u obtener otra mejor.

La caja andina es de dos parches. Sigue siendo difícil establecer si los indígenas superiores la conocieron. No he podido examinar personalmente las piezas de cerámica peruana que representan tocadores con cajas que tienen dos parches, al parecer ni averiguar si tales piezas son precolombinas. Porque el gran riesgo de todo pronunciamiento, en este sentido consiste en la segura apetencia y rápida adopción de los tambores y cajas españoles por el indígena devoto

de ellos. Les llegaban instrumentos perfeccionados. Los cronistas de indios dedican buenos párrafos a los membranófonos andinos, pero los más antiguos escriben a medio siglo largo de la entrada de los españoles al Perú. En el estado actual del problema se podría admitir que los primitivos membranófonos de la Argentina tuvieron un parche solo, pero que, de todos modos, su efecto sonoro pudo constituir el clima tradicional que determinó la adopción y conservación de las cajas de dos parches que, hasta nuevo aviso, parecen europeas. Por eso decimos que donde hay caja hubo indios cajistas: "el gran uso y amplia dispersión andina de las cajas criollas se explica por el antecedente de los tambores aborígenes".

En nuestro territorio la Caja se encuentra desde Jujuy hasta San Juan y desde la cordillera de los Andes hasta Santiago del Estero. Falta en todas las regiones que ocuparon los indios que no conocieron los membranófonos. Si comparamos nuestra caja con los modernos modelos europeos en seguida notamos que la

• LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. LA CAJA

estructura local es antigua: le falta el aro que sujeta los parches contra el cuerpo (el marco) y que, mediante los cordones en zigzag, de un aro al otro, estira los parches. Veamos ahora cómo se construyen las cajas criollas.

En la zona boscosa, el constructor prefiere la madera del ceibo, que abunda en torno, y corta una tabla del largo correspondiente al diámetro de la caja que proyecta y a 12 mm. de espesor. Luego la introduce en una batea grande de manera que el agua la cubra y la deja sumergida medio día; ya embebida, la deja orear medio día, más o menos, pues debe cuidar a simple vista un punto de humedad que le permita manejarla después. Sobre un molde redondo que representa el cuerpo de la caja dobla la tabla húmeda, hace cruzar sus extremos unos 6 ó 7 cm. y la aprieta al molde con prensas. La parte superpuesta debe recibir la presión de prensas G. Cuando la tabla ha tomado la forma circular encola la unión, pule la superficie y hace un agujero con taladro en la parte superpuesta. Toma luego raíces de tusea,

hace tirillas de 10 mm., las moja como la tabla. Son los anillos que aplicará a los cueros.

Para los parches el constructor prefiere el cuero de cabra; si no, el de oveja. Escoge uno, lo estaquea hasta que seque, le saca el pelo o la lana en la sestas raspando con un cuchillo, corta los discos de modo que superen en solo pocos centímetros el tamaño del marco y los moja. Prepara los anillos de tusea, monta en cada uno un parche todavía mojado y los cose con hilo de talabartero (de coser a mano). Ahora pone los parches en el marco como quien coloca tapa y fondo a una olla. Toma un tiento largo de cuero de vaca de 4 mm. de ancho y lo va pasando en zigzag de un parche a otro por agujeros que ha perforado antes. En el punto terminal hace una manija con el resto del tiento. Otro tiento ahora; es para abrazar cada dos de las tirillas que suben y bajan en zigzag. Estos anillitos abrazan el zigzag en forma de V y al llevarlos hacia la parte abierta de la V, juntan los dos brazos, convierten la V en

Y, y los tientos tiran del parche para "levantar el tono". La cuerda fina que se aplica a uno de los parches exteriormente a todo lo largo —la "charlera"— no es de rigor. Se pone si el interesado la pide. Para terminar, la "huajtana", un simple palito sin cabeza pero gradualmente más ancho de punta a punta.

Técnicas simples para un objeto simple, la construcción no varía mucho de una región a otra. En la Quebrada de Humahuaca el constructor obtiene la madera boliviana localmente llamada *yakis-palo* (*yakis* es deturpación de *yaku*, agua) y corta una tabla como para un diámetro de 30 ó 35 cm. por 13 cm. de alto; si se trata de un tamaño medio, se entiende. La moja y curva, encola la unión, y está el marco terminado. Para los parches prefiere el cuero de cordero y dedica muy especial atención a su pulimento. Los discos se cosen a los anillos y se aplican al marco; un piolín en zigzag sujeta un cuero al otro. Por por medio, ocho presillas toman dos hilos y gradúan la tensión de los parches. Las presillas reciben en Jujuy

el nombre de "apretaderas". La "charlera" se hace trenzando cerdas de cola de caballo y se extiende rozando la superficie del parche posterior, como en todas partes, para recibir el castigo del parche en vibración. En el borde del parche contrario se pone una manija de cuero, y la "huajtana" (de *huajtay* = pegar) sujeta a la manija por una cinta, completa el instrumento.

Las variantes son muchas. Es común el marco de hojalata hecho con envases cilíndricos, y hasta con ollas enlozadas desfondadas. Tal vez las cajas cuadradas no se deban a otra cosa que al simple aprovechamiento de las comunes cajas de mercaderías. Más interesante es la variante del marco que se hace excavando un tronco hasta dar a su pared el espesor deseado, como suele verse en Salta. Las cajas menos pretensivas no tienen presillas (apretaderas); el tiento corre en zigzag, que es lo que se llama ligadura W.

En la próxima entrega nos ocuparemos de las maneras de ejecución y de los ritmos usuales.



Llevamos casi un siglo ofreciendo GUITARRAS QUE SON GUITARRAS

PREFERIDAS POR CONCERTISTAS Y PROFESIONALES. CONSTRUIDAS CON TAPAS DE PINO ARMONICO, MADERAS SELECCIONADAS Y ESTACIONADAS, DE GRAN SONORIDAD, CALIDAD Y PRESENTACION. GUITARRAS DE NUESTRA EXCLUSIVA FABRICACION. 22 MODELOS DIFERENTES EN TAMAÑOS Y PRECIOS.

Solicite GRATIS el "MANUAL DE LA GUITARRA".

Representantes exclusivos de las famosas guitarras ADRIANO VIOLES LIDA de San Pablo-Brasil.

TODO PARA LA GUITARRA EN LA

ANTIGUA CASA NUÑEZ

Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía.

SARMIENTO 1573 • T.E. 46-7164-4341
METODOS • MUSICA • ACCESORIOS
Y GUITARRAS

DESDE \$ 500.-
MENSUALES

LAS MEJORES CUERDAS PARA GUITARRAS
SINFONIA!



LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

por CARLOS VEGA



LOS EXPERTOS OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

... "es una reconocida autoridad en el campo del folklore argentino y sudamericano, y un musicólogo de renombre universal. Para los estudios de la música vernácula inventó nuevos procedimientos de investigación y de notación."

(KURT PAHLEN, "Diccionario Universal de la Música", Buenos Aires, 1959.)

CAPITULO X

LA CAJA

(Conclusión)

En la entrega anterior nos hemos esforzado por relacionar el uso de la caja andina con los grupos rurales de origen indígena que se han incorporado a la población nacional. No es que las cajas actuales sean precisamente las cajas aborígenes, pues eso no es fácil de averiguar, sino que en cualquier

caso, la caja arraiga donde hubo indios de los que la etnología llama "de alta cultura", como los del noroeste argentino (Jujuy, Salta, Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca, La Rioja y parte de San Juan). Es notable comprobar lo reducido del área argentina de los membranófonos: menos de una quinta parte de nuestro territorio continental. Se tiene cierto derecho a pensar que si la caja hubiera penetrado con los conquistadores, estaría en todo el país. Por eso insistimos en que estos instrumentos de membrana se adoptaron allí donde hubo indios cajistas o estrecha relación con el área de los membranófonos peruanos.

En esta nota nos vamos a ocupar de los diversos modos con que los cajistas obtienen sus efectos. Y no ha de ser hoy un misterio para los tradicionalistas, que existan técnicas de una sola mano y de dos manos: de uno o dos palillos, de los dedos soltos y de los dedos combinados con palillas. En nuestro libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946) nos entretuvimos con esto.

En la reducida área del alto noroeste predomina la técnica de una mano con palillo. Simplemente, el pulgar forma tenaza con el índice y el medio, para sujetar el palillo después de haber pasado por la manija de la caja. El instrumento, pues, colgado del pulgar,

queda a la altura del codo, más o menos. Los dedos, que están casi completamente libres, mueven el palillo contra el parche. Esta técnica emplea generalmente la mano derecha.

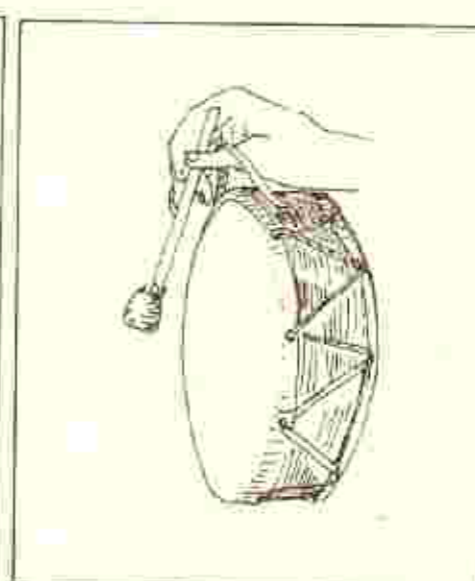
Si el cajista es cantor, todo se reduce al acompañamiento con esa mano en tanto la izquierda permanece inactiva. Pero cuando el músico popular es además instrumentista de aerófonos asistimos al curioso espectáculo de la doble ejecución: toca con la derecha la caja y con la izquierda la flautilla o el erkencho. Esta doble técnica tiene amplia dispersión en América andina y es muy antigua. Jorge Juan y Antonio de Ulloa publicaron en conocido libro sus observaciones, y entre las que hicieron en el Ecuador hacia 1735 encontramos concreta referencia a alguno de los aborígenes de Quito que: "toca con una mano un Tamborillo, y con la otra una Flautilla a su usanza"... La técnica de esta doble ejecución, aunque parezca extraño, es, por lo menos, medieval. Las descripciones y las ilustraciones de la Edad Media nos dan con frecuencia interesantes referencias a sus particularidades. A título de muestra publicamos aquí la imagen de un jugador que está haciendo bailar a un oso equillbrista. La manija de la caja rodea su brazo izquierdo; la



Un jugador de la Edad Media toca flauta y tamboril para que baile el oso. (De un códice de la época.)



Ambas manos accionan sendos palillos; la izquierda, además, sostiene el instrumento.



Una sola mano sostiene el instrumento y mueve el palillo.



El empleo de las dos manos con un solo palillo en Santiago del Estero.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES (LA CAJA)

mano de este mismo brazo sostiene y dirige la flauta mientras la derecha mueve el palillo. En otros dibujos la caja está sujeta al brazo derecho junto al hombro, contra la cabeza del ejecutante, y es percutida con el palillo en la mano izquierda en tanto la derecha, libre, sostiene la flauta. Es una singular técnica de brazos cruzados, más audaz que la anterior. Lógicamente, estos modos de ejecución se encuentran en España. María Catalina Gemela Aulnay, en viaje por España en el año 1679, ve cómo "Un hombre toca simultáneamente una especie de pifano y el tamboril"... La técnica doble vino de España, y penetró hasta los más profundos estratos indígenas por su notable autosuficiencia.



La técnica de las dos manos tiene más amplia dispersión. Rara en el noroeste, se encuentra con más frecuencia hacia el sur, y no se conoce otra, fuera de Salta y Jujuy. Correlativamente, tampoco se hallan en las otras provincias del área de los membranófonos los aerófonos de una mano. Hombres o mujeres, sostienen el instrumento generalmente con la izquierda y percuten el parche con el palillo en la derecha. Ya nos lo decía Joaquín V. González en 1893: "Las noches se pueblan de esos cantares oídos a largas distancias, acompañados por el tamborcito que sostienen con la mano izquierda, mientras con la derecha golpean el parche, arrancándole ecos como de gemidos lúgubres. Es la vidalita provinciana"...

El empleo de las dos manos puede servir a la práctica de un solo palillo o a la de dos. En el primer caso la mano izquierda sostiene la caja mientras la derecha hace la percusión, tal como decía González; en el segundo caso, una mano, la izquierda, suspende el instrumento más o menos como en el noroeste y castiga el parche con el palillo. La izquierda suele

Pablo Aramayo, músico popular de La Quiaca, toca el erkencho y la caja.

Ritmos de la caja.



Felipe Bejerano, famoso erkenchero de Tilcara, se acompaña con la caja.



Angel Ireneo Reinaga, de La Quiaca, cantor de bagualitas y cajista.

tomar la manija con los dedos anular y meñique, y alguna vez se encuentra quien sostiene la caja mediante una correa que pasa por su cuello. La derecha, libre, percute directamente.

En fin, la técnica de los dedos como percutores, sin palillos, no es general.

Los ritmos de la caja son de diverso género, según el estilo de las canciones que requieren su acompañamiento. Para las melodías aborígenes vocales, como las bagualitas rápidas del alto noroeste, se emplea la fórmula que damos en el cuadro, en primer término: corchea, dos semicorcheas. Si hay dos palillos, la mano libre da los dos primeros golpes y la otra, la que sostiene el instrumento, el tercero. El acompañamiento de las danzas criollas requiere otro repertorio de fórmulas. En el cuadro vemos cuatro. La letra M significa que el golpe se da con el mazo; la letra P quiere decir

que se emplea el palillo. La primera y la segunda acompañan la Cueca; la tercera sirve para el Gato; la Chacarera y muchas otras; la cuarta se usa para cierta clase de Vidalas vocales, aunque a veces se omite el golpe central. No es necesario recordar que estas fórmulas no son exclusivas de la Caja.

Hoy se sabe en todas partes cómo los ejecutantes dan distinto "color" a determinados golpes de cada fórmula. Castigan el parche con la blanda cabeza del mazo en el centro o hacia los bordes, o con el palillo duro (sin cabeza de lana), y alternan esos golpes con los que aplica, no en el parche, sino en el borde, sobre los anillos o aros. Por lo general la fórmula se repite a todo lo largo de la danza o canción. La caja, como el tambor, como el bombo, son instrumentos de extraordinaria eficacia emocional. Levantan, animan, transportan; obran en el mundo de la magia. >

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO XI

EL CHARANGO

DESERIAMOS proclamar sin rodeos que el charango es un delicioso instrumento. Tiene "color", y puede dar color a todo aquello en que interviene: es original, porque ningún instrumento se confundiría con él; su sonoridad es voluminosa, pues un charango sólo se siente plenamente en la orquesta eriolta no obstante su reducido tamaño; en fin, inspira simpatía por su eficacia, por su modestia, y por las sugerencias imponderables que vienen con su forma y su sonido.

Por lo demás, el charango es un milagro folklórico. Representa una etapa europea varias veces centenaria y es, probablemente, uno de los pocos si no el único que ha sobrevivido en los campos de Occidente.

Toda la personalidad del charango, en cuanto a la forma, se reduce al caparazón de tatú que le sirve de caja. Su talle, como el de la guitarra, se debe a una singular supervivencia. Todos nos sentimos tentados a creer que esa cintura femenina del violín, la viola, el violoncelo, etc. se ha ideado a fin de que el arco no toque la caja

cuando tiene que rozar las cuerdas de los costados. Sin embargo, aunque eso sea cierto, muchos de los antiguos precursores de la familia de los violines no tienen talle. Y como quiera que se las hayan arreglado en la Edad Media, lo exacto es que el violoncelista moderno, por ejemplo, no podría tocar su instrumento sin deslizar el arco por el hueco de la escotadura lateral; es decir, que rozaría la caja con el arco si no existiera la escotura.

Lo extraordinario del caso es que el charango —lo mismo que la guitarra— tiene la caja entallada y no necesita el arco. Es más; a fines de la Edad Media había vihuelas de arco sin talle y vihuelas de mano (tipos de guitarra) con talle. El charango jamás necesitó el talle para nada; y, hay que decirlo de paso, el talle de la guitarra no se empleó nunca, hasta que Francisco Tarrega, poco antes de iniciarse el presente siglo, decidió "calzar" la curva inferior en la pierna izquierda.

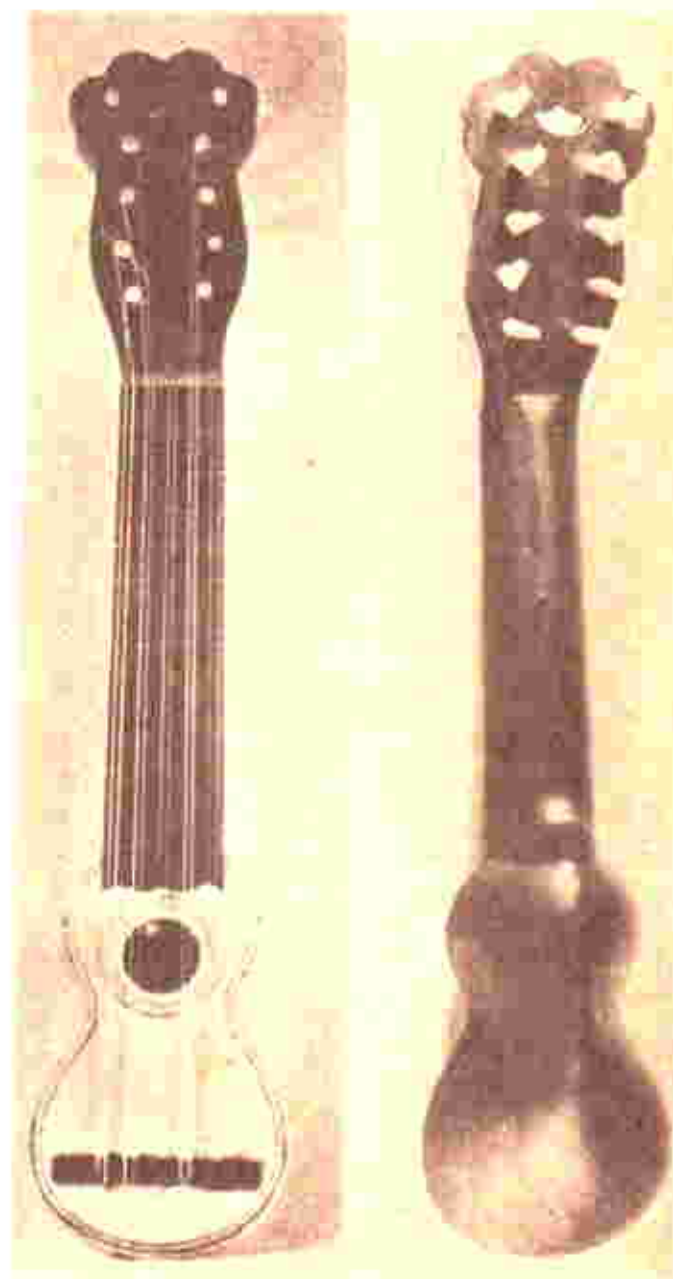
El charango es un familiar de antiguos laúdes o vihuelas, y aunque haya pasado a América con una forma arcaica, es evidente que, después, en manos de los *luthiers* locales, ha seguido muy de cerca la evolución de la guitarra. Si le quitamos el caparazón que tan vivamente lo caracteriza, el charango es una pequeña guitarra española. Clavijero, clavijas, mango o brazo, cejuela, trastes, puente, boca o tarraja, tapa en forma de ocho desigual, todos los detalles, en fin, son los de sus sinónimos de la guitarra. Sólo varía a veces el sistema de ejecución de las cuerdas a la caja y al detalle ornamental de menor importancia. Lo dicho significa que el charango se construye como la guitarra, excepto la caja de resonancia.

Esta caja se hace, como hemos dicho, con un caparazón de armadillo. El *luthier* toma la cáscara ya limpia pero no seca y la ajusta a un molde de madera que tiene la misma forma de la futura caja. Una vez seco el caparazón se pega con cola espesa a la tapa mientras la cabeza del animal, hueca y limpia, se asegura sobre el taco posterior en que la caja se une al mango. Falta añadir el detalle de que la tapa tiene una costilla única de lado a lado bajo la boca.

Es muy probable que la caja del charango colonial primitivo se haya achicado un poco cuando se generalizó el uso del caparazón de armadillo para el fondo. Hay por ciento armadillos más grandes —y con su coraza se ven en Bolivia unos cordófonos de doble tamaño que llaman "guitarrillos"—, pero las especies comunes de estos animalitos son pequeñas. El mango de los charangos usuales es muy grande para la caja.

El charango, tal como lo vemos hoy, es muy antiguo, como hemos dicho. Ya en el año 1814 el canónigo Mariano de la Torre y Vera contes-

tó desde Tupiza, (Bolivia), un cuestionario real sobre muchas cosas, y dijo esto, que nos interesa: "...usan con igual afición de guitarrillos muy suyos, que por acá llaman charangos, pero los instrumentos de cuerda no son los primitivos". El estudio de este párrafo nos ilustra sobre varios detalles: al decir "guitarrillos" indica que ya en 1800 los charangos eran pequeños, como ahora, pues también la guitarra era más chica; al decir que eran "muy suyos" significa que tenían características particulares, y estas no pueden ser sino el caparazón y la afinación, y al



Pequeño charango serrano de una sola pieza, en que la madera se ha tallado a imitación del armadillo. (Colección del Instituto de Musicología)

por CARLOS VEGA



EN ESPAÑA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Bien hace el maestro argentino Carlos Vega en publicar esta obra, en que expone sus ideas personales, muy maduras... afirmadas en beneficio de la claridad y precisión de conceptos."

Lección de sinceridad y también de cortesía encontramos en las notas críticas de las obras de muchísimos autores, y esta información bibliográfica es como un regalo más al espléndido de ideas nuevas que nos brinda. C. de L. (doct. Antonio Castillo de Lucas).

(en Revista de Tradiciones Populares cundaria 39, Madrid, 1961)

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

decir que los instrumentos de cuerda no son los primitivos nos confirma lo que sabemos y aclara que el charango es europeo. Una tradición que nos cuenta el escritor peruano Ricardo Palma difunde que desde 1782 los músicos huanculinicos "han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú". En fin, hay pequeñas guitarras semejantes al charango en buena parte de América.

Pero lo que confiere al charango gran originalidad y elevado valor folklórico, es decir, valor científico, es su afinación. Porque el temple

del charango nos presenta en vivo la práctica cordofónica de hacia 1600, con certeza, y nos introduce todavía en el mundo musical del siglo anterior, en que los instrumentos acomodan sus cuerdas para recoger la armonía popular nascente.

El padre Martin Mersenne, que publicó en 1636 su *Harmonie universelle*, nos da noticia de un tipo de guitarra de cinco cuerdas dobles, como el charango, acordadas como veremos a continuación en primer término. Abajo, para comparar, ponemos la afinación común

del charango (cada sonido doble, el central a una octava):



La singular de tales *guitarritas* andinas es que las dos cuerdas "graves" están una octava arriba; y no sería imposible que la oscuridad de usar cuerdas del mismo grosor o calibre haya obligado a levantarlas porque no suenan una octava abajo. De todos modos, el charango da acordes "espesos" y su gritería alegra el corazón de los músicos serranos y el de los tradicjonalistas modernos; mientras, el musicólogo piensa en el milagro de la supervivencia que le permite ver y palpar los modos de hace cuatrocientos años. La suma de estas observaciones constituye la Ciencia del Folklore.



El charango de Charango de Perú



El charango de Charango andino

1. El charango de Charango andino
2. El charango de concreto
3. El charango de la zona
4. El charango de la zona

Llevamos casi un siglo ofreciendo GUITARRAS QUE SON GUITARRAS

Representantes exclusivos de las famosas guitarras ADRI DOS VIOLONES LIDA de San Pablo-Brazil.

TODO PARA LA GUITARRA EN LA

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 • T.E. 46-7164-4341
MÉTODOS • MÚSICA • ACCESORIOS Y GUITARRAS

DESDE \$ **500.-** MENSUALES

¡LAS MEJORES CUERDAS PARA GUITARRAS SINFONIA!

PREFERIDAS POR CONCERTISTAS Y PROFESIONALES. CONSTRUIDAS CON TAPAS DE PINO ARMÓNICO, MADERAS SELECCIONADAS Y ESTACIONADAS. DE GRAN SONORIDAD, CALIDAD Y PRESENTACION. GUITARRAS DE NUESTRA EXCLUSIVA FABRICACION. 22 MODELOS DIFERENTES EN TAMAÑOS Y PRECIOS.

Solicite GRATIS el "MANUAL DE LA GUITARRA".



ANTIGUA CASA NUÑEZ

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

por CARLOS VEGA



EN EE. UU. OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"En el terreno de la ciencia musical, la Argentina marcha muy a la cabeza de las repúblicas hermanas"... "hay en Buenos Aires una Sección de Musicología Indígena encabezada por Carlos Vega que ha recogido afanosamente miles de melodías folklóricas de la Argentina y países vecinos, y ha clasificado sus hallazgos en un formidable catálogo de motivos y ritmos. Es también el autor de una monumental serie, Fraseología Musical, en la cual se propone establecer una clasificación bédica de las entidades ritmo-melódicas." (página 81). "Vega es también el autor de un exhaustivo examen de danzas y canciones argentinas"... (página 15), (Nicolás Slonimsky, Music of Latin America, New York, 1945.)

CAPITULO XII

LA FLAUTILLA

LOS aerófonos son, por excelencia los instrumentos de los aborígenes precolombinos en cualquier nivel cultural. Hay en tierras argentinas más de una docena de aerófonos; es decir, más que de las otras tres clases juntas. Y la mayor parte de ellos se encuentra en el noroeste, dentro de un cuadro que se extiende desde la cordillera hasta Santiago del Estero y desde la frontera de Bolivia hasta el centro de San Juan. Los demás se encuentran entre los aborígenes de la selva y, por Neuquén, entre los araucanos.

En nuestras páginas de clasificación, al hablar de los aerófonos, vimos cómo el ingreso del aire al instrumento de sople determina la agrupación en tres secciones: a) aerófonos de filo o flautas; b) aerófonos de lengüeta o caramillos; c) aerófonos directos o trompetas. De los tres tipos hay en el noroeste: flautas con y sin canal de sople, el erkencho —que tiene una lengüeta y es, por lo tanto, un ejemplar de la familia de los caramillos— y el erko, que es una trompeta.

En las flautas que no tienen un canal para el

sople, los labios forman una cinta de viento y la expelen contra un borde filoso del extremo del tubo. Este borde puede estar en una muesca o escote, como ocurre en la quena, y puede no haber muesca ni nada, como en las llaves comunes que soplan los chicos. Pero entre un canal para el viento y un escote o nada hay una forma tercera que está a mitad de camino: es la forma de embocadura de la flautilla.

La flautilla es un modesto instrumento de los serranos del noroeste, y ha penetrado también en el área chaquense. Su nombre es el diminutivo de la voz española *llamasénca* (nariz de llama). Para conocer su embocadura es preciso recordar la estructura del canal de sople. El canal más común se hace metiendo en la punta del tubo un taquito de madera a modo de corcho, como si se quisiera cerrar esa boca; pero entre el taco y la pared se deja arriba una rendija achata para que pase el aire en forma de cinta y se estrolle contra el borde afilado de un agujero que se hace en la pared superior del tubo. En una palabra, el viento que los labios lanzan al interior del tubo va, como quien dice, "entre paredes", por la rendija. Esto es el canal de insuflación. Ahora bien; en la flautilla del "canal" no tiene pared ni arriba ni abajo. En el extremo del tubo hay un escote más profundo que el de la quena, y de uno y otro lado salen dos aletas que son, precisamente, los costados del canal. Estas dos aletas se introducen entre los labios, y los labios mismos, al cerrarse sobre y bajo las aletas, forman los dos lados que faltan. Hay canal, pero el instrumento no tiene por sí mismo sino las dos tirillas laterales de caña. Esto quiere decir que no es una flauta "con pico" de la familia de los *flageolets*, pero tampoco es una flauta de sople directo sobre la arista del borde, como la quena, porque intervienen los labios. Los musicólogos europeos han examinado el caso y creen que se trata de "una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el *flageolet*" o flauta de pico. Hoy prefiero creer que las aletas sirven para sostener el instrumento entre los labios, pues ha de recordarse que la flautilla se tiene y digita con una mano mientras se toca la caja con la otra. Por cierto que, para sostener en la boca, las flautas de pico son más cómodas, pero no se usan con la caja; y esto parece indicar que el procedimiento de la flautilla es precolombino y se ha convertido a pesar del in-



NO OBSTANTE LA MODERNIZADA INDUMENTARIA, GERONIMO CALISAYA ES UN AUTENTICO PUNERO DE LA QUIACA. ESTA TOCANDO LA FLAUTILLA CON LA IZQUIERDA Y LA CAJA CON LA DERECHA, Y EL ECO DE SU CONCIERTO SE PIERDE EN LA LEJANIA DE LA PIEDRA GRIS BAJO EL CIELO PLOMIZO. (FOTO C. VEGA)

• La ciencia del Folklore

grosso de las flautas con pico, que son europeas, m. y probablemente.

Lo demás de la flautilla es su ancho y corto tubo (de unos 30 cm.). Desde el escote de la embocadura hasta el otro extremo se le saca una tirilla de corteza y en esa línea se hacen sus cuatro agujeros típicos. Examínese la fotografía en que se ven todos los detalles del tubo y la embocadura de frente y de perfil. Uno de los ejemplares tiene un anillo de lana roja cerca del escoto. En el Chaco estas flautas son más angostas y tienen generalmente menos de cuatro agujeros.

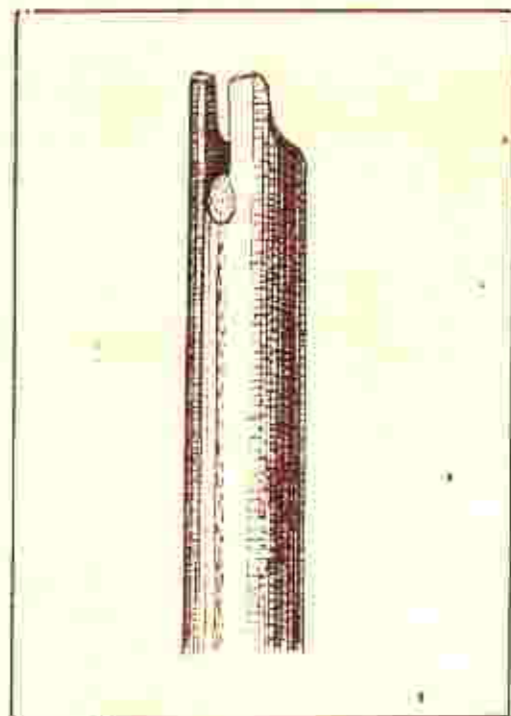
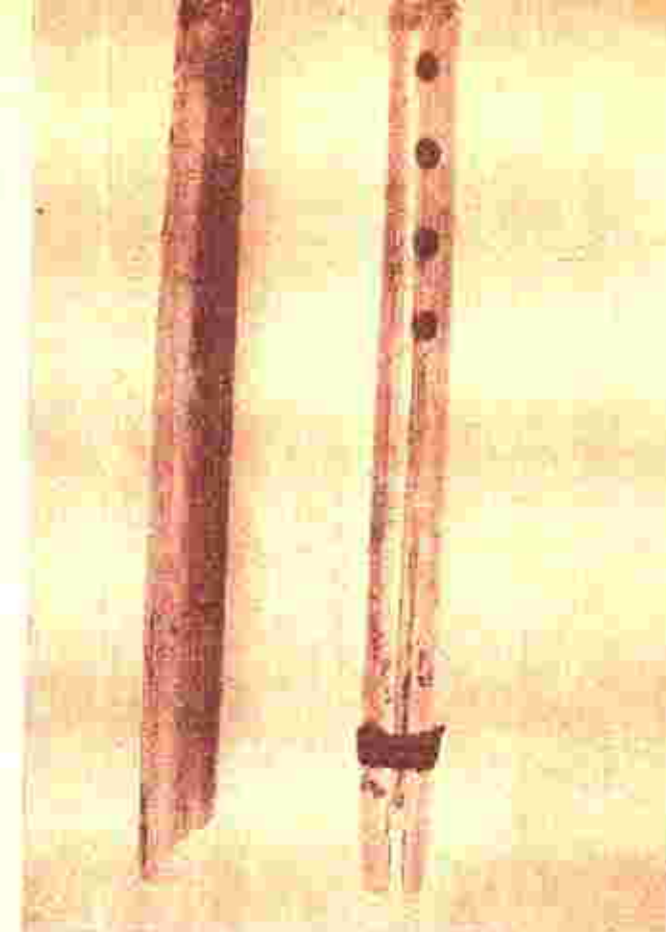
He sido dicho que el ejecutante introduce entre los labios las aletas de la embocadura. El instrumento tiene su primer punto de apoyo en la boca

del instrumentista, y el sistema del sostén se completa con la presión de los dedos de la mano izquierda que, aún en movimiento para obturar se contraponen al pulgar a modo de tenaza. Esos cuatro dedos superiores tapan y destapan los agujeros, y van al aire las humildes melodías serranas. Ya conoce el lector la curiosa ejecución de la flautilla en concordancia con la percusión de la caja. La mano derecha, libre, sostiene y golpea el membráfono. Poca cosa cada cosa, y hay que oír eso para admirar su eficacia.

La flautilla se toca en verano, desde la fiesta de Todos los Santos hasta el Miércoles de Ceniza, pasado el Carnaval. Es lo general. Su sonido es agudo y desapareible y la estructura de sus melodías se reduce a cortos motivos repetidos y varia-

dos, uno después del otro sin orden previsto. El instrumento podría dar más de sí, pero es indudable que arrastra consigo, desde quien sabe cuándo, un repertorio de breves discursos que se transmiten los ejecutantes, sin constancia en el tema, sin fijezas en el orden, sin establecida extensión —he escrito antes—. Y el acompañamiento de caja se produce de acuerdo con una fórmula fija (corecha, dos semicorechas) y a esa fórmula ajusta su marcha la melodía del aerófono. Todo esto se puede oír con simpatía. Habla la remota prehistoria en notable pervivencia; habla la sensibilidad del hombre, encantado con su música de siempre.

DOS AEROFONOS DE FILO CON ESCOTADURA PROFUNDA. NOMBRE POPULAR EN JUJUY, "FLAUTILLA". CANA DE CASTILLA. CUATRO AGUJEROS, LARGO 30 CM., DIAMETRO MAXIMO 2,4 CM. EXTREMO ANTERIOR CERRADO, EXTREMO DEL SOPLO CON CORTE EN BISEL Y DOS ALETAS A LOS LADOS DE LA ESCOTADURA. (M 11 Y M 12, COLECCION DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA).



ESCOTE Y ALETAS QUE FORMAN LA EMBOCADURA DE LA FLAUTILLA.



EL SERRANO JUJESO TOCA LA FLAUTILLA Y SE ACOMPAÑA CON LA CAJA.

Llevamos casi un siglo ofreciendo GUITARRAS QUE SON GUITARRAS

PREFERIDAS POR CONCERTISTAS Y PROFESIONALES. CONSTRUIDAS CON TAPAS DE PINO ARMÓNICO, MADERAS SELECCIONADAS Y ESTACIONADAS, DE GRAN SONORIDAD. CALIDAD Y PRESENTACION. GUITARRAS DE NUESTRA EXCLUSIVA FABRICACION. 22 MODELOS DIFERENTES EN TAMAÑOS Y PRECIOS.

Solicite GRATIS el "MANUAL DE LA GUITARRA".

Representantes exclusivos de las famosas guitarras AO REI DOS VIOLÕES LIDA (de San Pablo-Brasil).

TODO PARA LA GUITARRA EN LA

ANTIGUA CASA NUÑEZ

Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía.

SARMIENTO 1573 • T.E. 46-7164-8341
METODOS • MUSICA • ACCESORIOS Y GUITARRAS

DESDE \$ **500.-**
MENSUALES

LAS MEJORES CUERDAS PARA GUITARRAS

SINFONIA!



© 1960 LIDA

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA



EN FRANCIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"La melodía de los trovadores no ha muerto". Es con estas palabras que el gran musicólogo argentino Carlos Vega concluyó su revolucionaria conferencia en la Sorbona. Ante los más grandes especialistas franceses y europeos, ha expuesto en francés su método para descifrar la música medieval profana y laica de los siglos XII y XIII, afirmando así de un solo golpe, pero después de treinta años de búsquedas y estudios, varios siglos a la historia de la música. (H. Capelle, en "La France Latine", No. 92, París, setiembre de 1957, página 4)

CAPITULO XIII

LA QUENA

LA quena es el instrumento más importante y más expresivo de todos los que la organología prehistórica legó a sus descendientes actuales y aún a ciertos grupos de oriollos del país. Flauta vertical sencilla, simple caña rústica es, en manos hábiles, medio de elevado poder emotivo, y por eso es famoso entre los demás. Por famoso y emotivo lo escogió la leyenda romántica que corre en torno a su nombre.

La flauta vertical con escote en el borde del soplo pasa a América en tiempos prehistóricos desde remotos países del Lejano Oriente a través de las rutas insulares del Pacífico, y en la región andina recibe el nombre de quena. Durante siglos se incorpora al ajuar de sus dueños extintos en los féretros prehispánicos, y la exhuman después los reconquistadores.

Casi seguramente el nombre de quena es anterior al descubrimiento, aun cuando el *Lexicón* que publicó fray Domingo S. Tomás en 1560 no traiga si no la voz *pingollo*, y el vocabulario de Diego González Holguín, impreso en 1608, confirme la ausencia insistiendo con la variante *pinclfa*. Pero este silencio de los vocabulistas puede ser simple omisión. La palabra *quena* se documenta por vez primero en el vocabulario aimara de P. Ludovico Bertonio, impreso en 1612, pero duplicado, así:

"Flauta de caña. Quena quena". Digo que se documenta entonces porque la crónica de Inamán Poma de Ayala fue reelaborada antes y por los tiempos en que escribió Bertonio, se terminó después de 1612 (fecha que por casualidad aparece en uno de sus capítulos) y se descubrió inédita en 1908. Huacón Poma menciona más de una vez el nombre del instrumento, también duplicado y unido, *quena-quena*, y en otro lugar aclara que los Incas tenían flautas, entre ellas la *quena-quena*. En 1653 lo repite el padre Bernabé Cobo: "Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas".

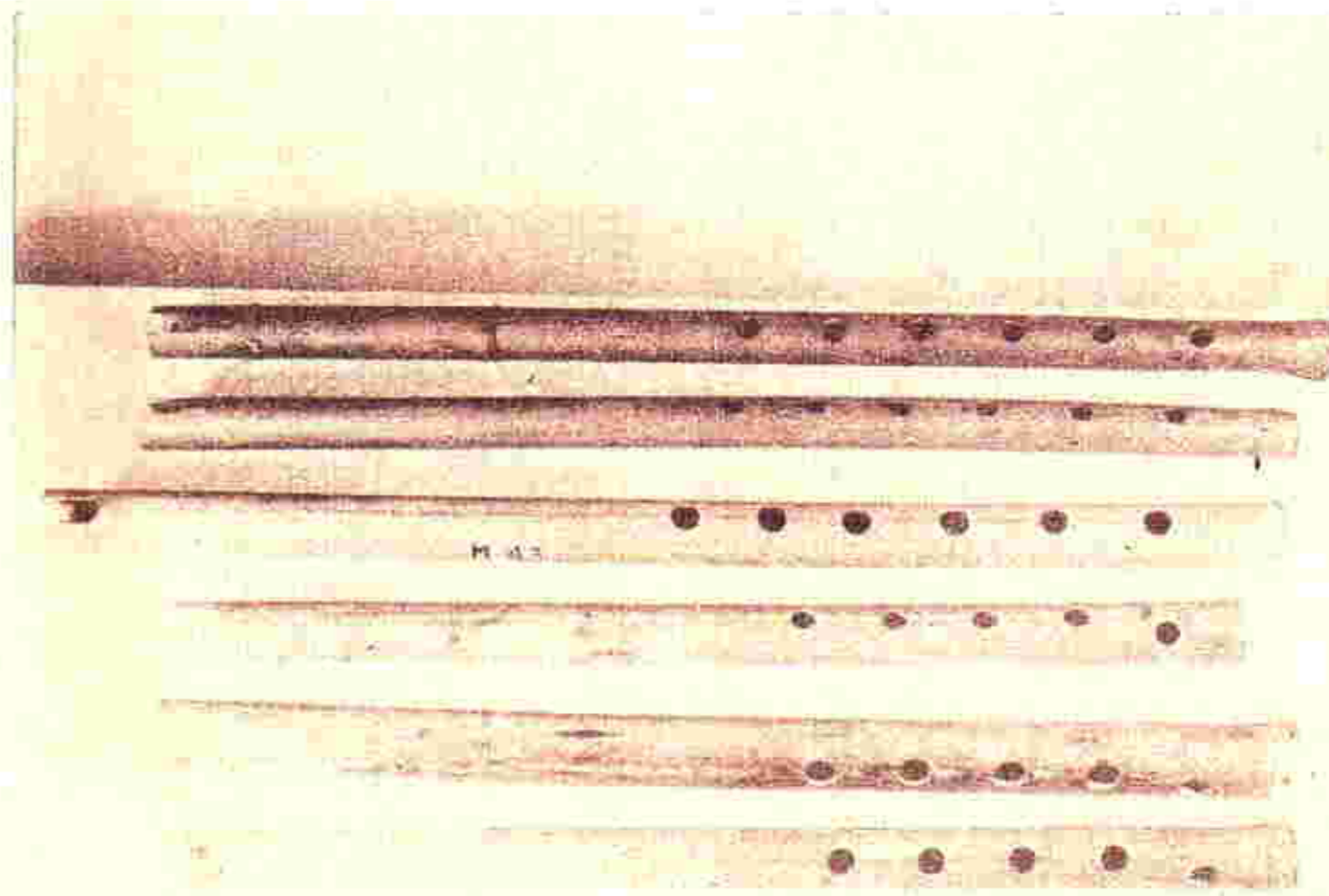
La quena se encuentra en un área extensa, pero no fuera de Sudamérica; su mundo se limita al sur por la línea Jujuy-Chaco y al este por la dirección del río Paraguay. La zona argentina de la quena, como se ve, abarca sólo la franja del norte. En rigor, es gran instrumento del alto Jujuy. Los escritores de hace medio siglo que mencionan la quena y la ubican más al sur seguramente no emplean bien el nombre del instrumento.

La quena es un caña con agujeros, pero hay varias cañas con agujeros que no son quenenas. Lo característico de este instrumento —ya lo hemos di-

cho— es el escote para el soplo. Se toma el borde de un extremo y se extrae de la pared un rectángulo como la uña del dedo chico. Lo mejor es examinar el dibujo que publicamos aquí. El fondo del rectángulo o escote se afila, porque el viento debe quebrarse contra ese filo. Veamos el cuerpo instrumental.

La quena se hace de caña, hueso, calabaza, arcilla y metales; alguna vez, de piedra. El tubo común tiene unos treinta o treinta y cinco centímetros; los hay de siete y ocho y hasta de cincuenta. La quena hoy familiar es de caña. Se le saca al tubo una angosta lonja de corteza a todo lo largo, desde el escote hasta la otra punta, y en ese capinito se perforan los agujeros, el último un poco desviado. En cuanto a las distancias, en la mitad del tubo se perfora un agujero abajo y el resto se divide en cinco partes iguales; sobre la línea divisoria se hacen los cinco agujeros superiores. Esta es la quena vulgar 5+1. Véase la fotografía. Las hay de seis e siete agujeros, y otras tienen de dos a cinco. En algunas especies no hay agujero abajo.

Los dedos sostienen el tubo y obturan los agujeros. En las quenenas de 5+1 agujeros, el índice y el



QUENAS ARGENTINAS DE DIVERSOS TAMAÑOS Y ESPECIES (COLECCIÓN DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA).

• La ciencia del Folklore

medio arriba, el pulgar y el anular abajo forman una de las tenazas que aprietan el tubo. El pulgar tapa el agujero inferior; el índice y el medio obturan los dos primeros de arriba; el anular y el meñique hacen presión. El índice, el medio y el anular de la derecha cierran los otros tres agujeros y se pone al pulgar para formar con él la segunda tenaza de sostén mientras obturan. Cuando varios de los dedos se levantan y pellizca el sostén, el dedo medio de la derecha cae sobre el tubo entre dos agujeros y restablece su tenaza.

La embocadura contra el labio inferior no es un sostén pero es un apoyo. Para obtener el sonido es necesario que el labio inferior cierre totalmente la boca del tubo dejando el filo de la muesca o escote a la altura de la línea labial. Se entrecierran los labios como para articular la letra "efe" (fff), y un soplo acentuado "en forma de cinta" sale y choca contra el filo, vibra la columna de aire y se produce el sonido.

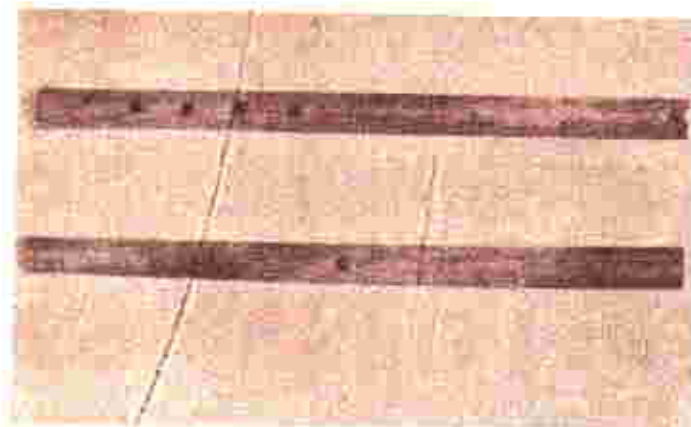
El sonido más grave se produce con todos los agujeros tapados: los siguientes, destapando sucesivamente los agujeros de abajo arriba. Aumentando la presión del soplo se obtienen las mismas notas en la octava aguda y destapando medio agujero o combinando dedos se obtienen semitonos. Más explicaciones sobre los tonos precedentes se hallarán en el capítulo *La Quena* de nuestro libro *Los Instrumentos musicales* (1946). Posteriormente han aparecido interesantes folletos dedicados al instrumento: uno es *La Quena*, de Néstor A. Payó, sin fecha (hacia 1954) con reproducción aumentada hacia 1956; el otro es *La Quena*, de Carlos Clavijo, ambos autores de provincias, el uno de Santa Fe y el otro residente en Salta.

La quena es un instrumento rico en sonidos y de noble timbre. Fácilmente reproduce cualquier melodía de no muy amplia extensión. En tiempos de los Incas fue instrumento solista, pero admitió la percusión de la caja. Durante la Colonia aceptó la

armonía de la guitarra, y se conjuga muy bien su sonido con el del característico charango. En este punto debo recordar que también este instrumento tiene ahora su tratado: *Método para charango*, de Domingo Bergonzi, Buenos Aires, 1954.

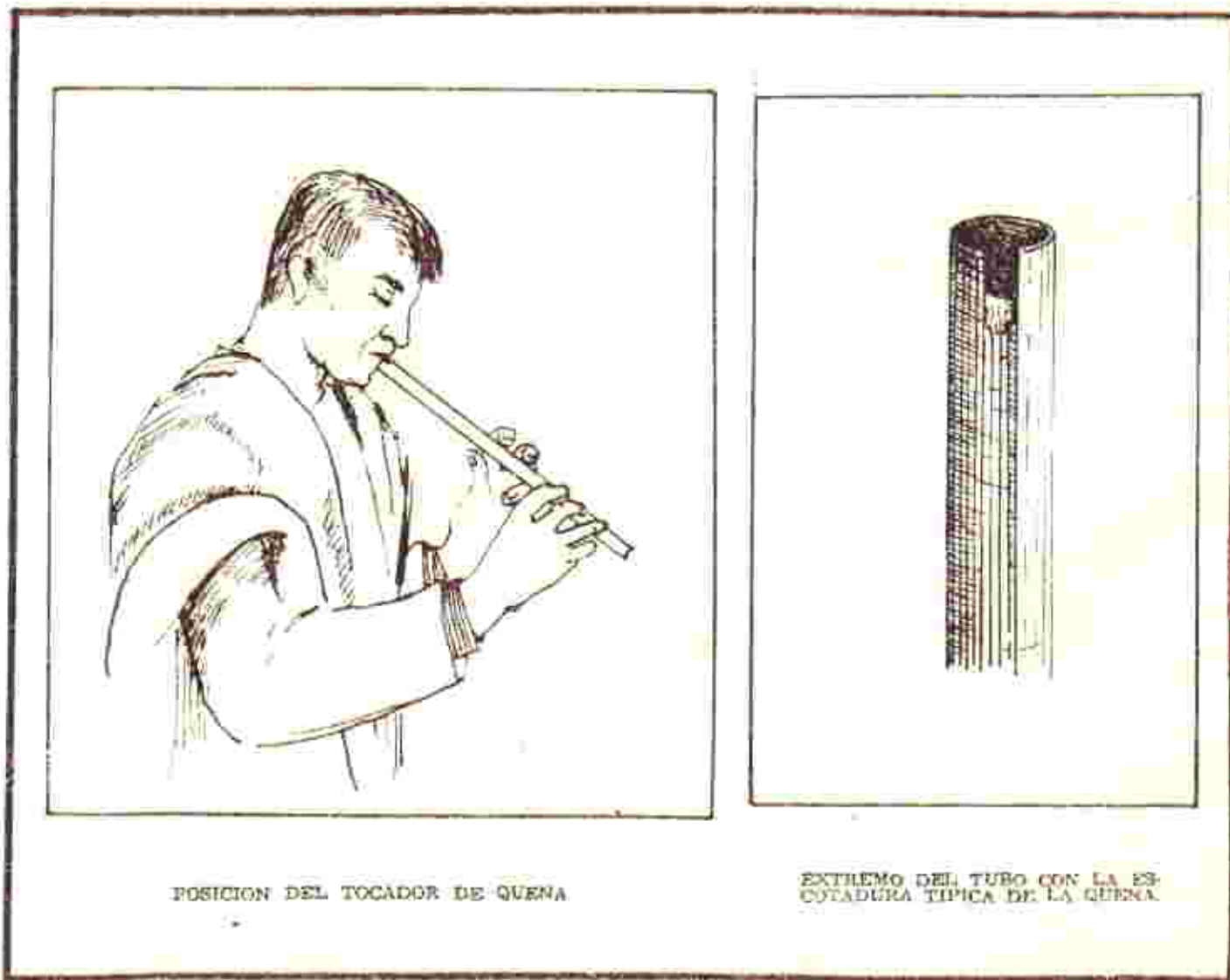
Sin duda alguna la música principal de los Incas respondía a una escala de cinco notas. La antigua fue más o menos como la que se encuentra hoy entre ciertos grupos de indios peruanos y bolivianos puros del altiplano y la sierra. El Inca Garcilaso de la Vega, que aprendió las cosas del imperio a fuerza de verlas, y de oírse las a la princesa india Isabel Yupanqui Nusta, su madre, nos lo dijo en un párrafo que creemos haber interpretado por vez primera: "no supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás". Y hubo quenás y sikus que dan además la escala de cinco notas. Pero la quena común de siete notas se ha difundido de tal modo que apenas se encuentran hoy las de cinco, si se encuentran, de donde resulta que los aborígenes tocan hoy la música de cinco notas en flautas que dan siete. Aclaremos que en la zona andina hubo y hay música diversa, además de la pentatónica, y que seguramente existieron también melodías de siete notas.

Tal como en Bolivia y en el Perú, se oye hoy en la región alta de Jujuy la bella música que se ha



AEROFONO DE FILO CON ESCOTADURA "QUENA" INSTRUMENTO DE CASA DE CASTILLA. CINCO AGUJEROS SUPERIORES Y UNO INFERIOR. LARGO 33 CMS. DIAMETRO MAXIMO 1,6 CMS. (JUJUY).

asociado a la quena; los *huainos*, una sola especie con medio centenar de nombres distintos. Son vivaces, y aunque la melancolía circunda con frecuencia por entre sus giros como resto de savia antigua, siempre se tocan alegremente.



POSICION DEL TOCADOR DE QUENA

EXTREMO DEL TUBO CON LA ESCOTADURA TIPICA DE LA QUENA.

Llevamos casi un siglo ofreciendo GUITARRAS QUE SON GUITARRAS

PREFERIDAS POR CONCERTISTAS Y PROFESIONALES. CONSTRUIDAS CON TAPAS DE PINO ARMONICO, MADERAS SELECCIONADAS Y ESTACIONADAS, DE GRAN SONORIDAD, CALIDAD Y PRESENTACION. GUITARRAS DE NUESTRA EXCLUSIVA FABRICACION. 22 MODELOS DIFERENTES EN TAMAÑOS Y PRECIOS.

Solicite GRATIS el "MANUAL DE LA GUITARRA".

Representantes exclusivos de las famosas guitarras AO REI DOS VIOLÕES LIDA de San Pablo-Brasil.

TODO PARA LA GUITARRA EN LA

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 • T.E. 46-7164-4341

MÉTODOS • MÚSICA • ACCESORIOS Y GUITARRAS

DESDE \$ 500.- MENSUALES

LAS MEJORES CUERDAS PARA GUITARRAS

SINFONIA!



COMPTON 1958

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA

EL SIKU

(Flauta de Pan)

CAPITULO XIV

EN lengua aymará se llama *siku*; en lengua quechua se llama *antara*. Y es un interesante instrumento que el Padre Bertonio, en 1612, define con pocas palabras: "Unas flautillas atadas como ala de órgano", esto es, de mayor o menor. *Sikuris* quiere decir tocador de siku, pero suele extenderse esta voz al instrumento mismo, indebidamente. El cronista indio Huamán Poma de Ayala nombra a la "antara" hacia 1600, el Inca Garcilaso de la Vega habla de "unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órgano"; y el Padre Gobo recuerda unos cañutos pequeños y grandes puestos a modo de cañones de órgano. Pero el siku es mucho más viejo que los cronistas, pues ejemplares diversos se encuentran en las tumbas prehispánicas del incario, dibujos ornamentales las representan en piezas de cerámica y se han conservado ejemplares que dan la escala pentatónica precolombina. En fin, flautas de Pan de muy diversas formas y tamaños se hallan hasta hoy en la zona andina y en amplísimos territorios del centro y norte de Sudamérica. Son conocidas en casi todo el mundo.

En rigor, se trata de un número variable — comúnmente seis o siete— tubitos de caña cerrados abajo, abiertos arriba, que suenan por soplo directo contra el borde (como la llave de la puerta) y están atados uno al lado del otro de mayor a menor, como hemos dicho, pues del largo del tubo depende la altura del sonido. Sobre la base de esta yuxtaposición hay muchas especies distintas: en primer lugar, una simple hilera de cañutos (la clásica "Siringa", nombre de la ninfa que se convirtió en la caña con que el dios Pan hizo la primera flauta); en segundo lugar, dos hileras (tubos cerrados o abiertos y otra de cerrados); la segunda de las



• La Ciencia del Folklore: EL SIKU



hileras puede tener la mitad del tamaño. Pero aquí nos vamos a limitar al examen de la especie más difundida en la Argentina, es decir, en la provincia de Jujuy, pues sólo se encuentra en el alto noroeste.

El siku de la Argentina es de doble hilera de tubos cerrados abajo y la segunda hilera está cortada a la mitad de la primera; tiras de caña forman la atadura en la parte alta e hilos en "x" consolidan el instrumento. El ejecutante toma el instrumento en posición vertical con una o con las dos manos y lo aplica a la boca de modo que los bordes queden a la altura del labio inferior. Para cambiar de sonido se cambia de tubo por deslizamiento de la flauta a derecha o a izquierda. El ejecutante colabora en el cambio haciendo girar un poco la cabeza. El aire impelido se hace sonoro al rozar el borde que toca el labio y el sonido es claro y lleno; el otro tubo, el de la segunda hilera, recoge el aire sobrante y da un sonido débil, pero que refuerza al principal, pues siendo su tamaño la mitad del otro, da la octava alta por simple ley de acústica.

La afinación del siku es, acaso, el hecho más extraordinario de la instrumentología: la escala está separada en dos instrumentos que tocan dos músicos. Esto es: un instrumento tiene la primera

nota, el otro la segunda; el primero, la tercera, el segundo, la cuarta; y así, la mitad de la escala nota por medio está en un instrumento y la otra mitad en otro. Es más o menos, como si hiciéramos dos pianos, en uno con las teclas blancas y el otro con las negras. Pero esto no es nada; la cuestión es tocar el siku y que los dos ejecutantes combinen sus soplos para obtener las melodías. Porque no se trata de que yo toco una nota y mi compañero otra, no. El primero toca dos, el segundo, cuatro; el primero, una, el segundo, tres, sin ningún orden; es la cosa más absurda que se puede imaginar, y sin embargo, son tan capaces y lo hacen tan bien, que ejecutan rápidos huainos como si tocara un solo flautista. Las dos flautas compañeras reciben los nombres de "primera" y "segunda".

Damos aquí un breve cacharpari (despedida) con sus notas en dos pentagramas, uno para la "primera" y otro para la "segunda". Lo ejecutó en la Iglesia de Tilcara una "banda de sikuris" durante la Semana Santa de 1932. Es una melodía de sentimiento indígena, pentatónica casi en su totalidad, pues es extraño el *do* del sexto compás. Los tocadores



CACHARPARI PARA BANDA DE SIKUS. LAS FLAUTAS "PRIMERAS" TOCAN LAS NOTAS DEL PENTAGRAMA SUPERIOR, LAS "SEGUNDAS" TOCAN LAS DE ABAJO.

se retiraban de rodillas muy lentamente, con la vista fija en la imagen de la Virgen, mientras ejecutaban la despedida. La escena era impresionante.

Las dos flautas complementarias no constituyen el "conjunto" u "orquesta". Son su célula. La base de la "banda" común está formada por cuatro "primeras" y cuatro "segundas". A estos cuatro pares, se les agregan, si es posible, otros cuatro pares de flautas idénticas de doble tamaño que, por lo tanto, suenan una octava más grave. Y existen pares de sikus todavía más grandes que dan la siguiente

octava grave. Estos últimos no son usuales. Ni es cosa sencilla montar una "banda" con tanta gente. Por mucha que sea la facilidad de los serranos, los ensayos son largos; además, es curioso que los repertorios de estas bandas sean relativamente enormes. En 1945 le grabamos a una banda de Tilcara más de veinticinco melodías, y no la agotamos. En fin, lo corriente es que el conjunto tenga varias "primeras" con sus "segundas" y algunas más grandes; se le añaden redoblantes, bombos, sonajeros de campanillas metálicas, triángulos, etcétera. Pero sólo el bombo es obligatorio.

La música que tocan las bandas de sikus es tradicional y su estilo baja inicialmente del Altiplano. Sin embargo es muy frecuente que los serranos jujeños produzcan una buena parte del repertorio que ejecutan. Vamos a publicar aquí, a manera de muestra, un recio y vivo huaino que le tomé en Humahuaca a la banda de Florentino Puma hace ya muchos años. En esta melodía se puede reconocer el estilo de su música; o, mejor dicho, uno de los estilos. Las bandas tocan melodías pentatónicas, melodías híbridas, melodías de siete notas con la cuarta aumentada y, además, otras que son típicas y casi exclusiva de las bandas de sikus (como lo son, por ejemplo, las obras de nuestras bandas de música).



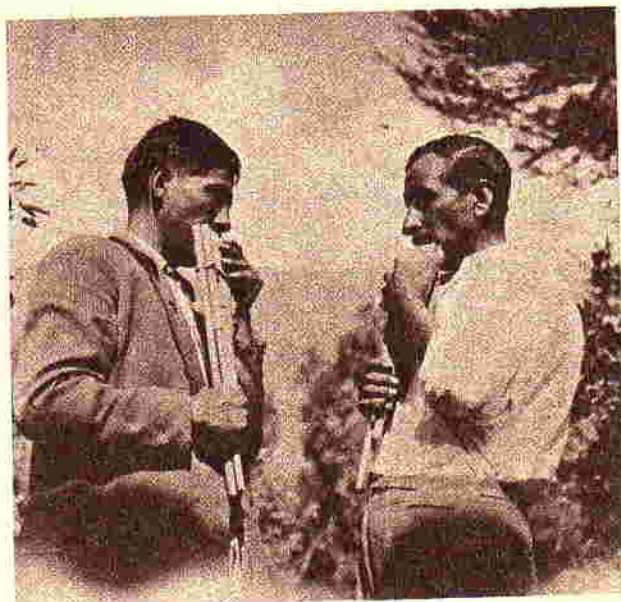
COMPONENTES DE UNA BANDA DE SIKUS DE HUMAHUACA (INCOMPLETA): ROMUALDO MERO; VICTOR VALCAZAR, LUCIO CRUZ, HIPILITO HUARI, APO-LINAR ARAMAYO. (FOTO C. VEGA).

Los sikuris tocan sin cansarse. Puede ser muy bien que la división del instrumento en dos se deba a la dificultad del fuerte sople continuado de un solo ejecutante; lo concreto es que tocan largo y que, para colmo, emprenden para terminar un aceleramiento progresivo que termina en una enigmática especie de motoneta de resoplidos. Pero la sonoridad normal del conjunto es suave y bella, siseada, ancha y densa, con sabor a rumor de mar.

Carlos Vega



HUAINO DE HUMAHUACA PARA BANDA DE SIKUS. LAS NOTAS QUE TOCA LA FLAUTA "SEGUNDA" ESTAN MARCADAS CON UNA x; Y LAS OTRAS SON EJECUTADAS POR LA FLAUTA "PRIMERA".



JULIO TORREJON Y QUINTIN VILCA, DIRECTORES DE UNA BANDA DE SIKUS DE TILCARA, TOCAN FLAUTAS GRANDES. (FOTO C. VEGA).

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO XV

Por CARLOS VEGA

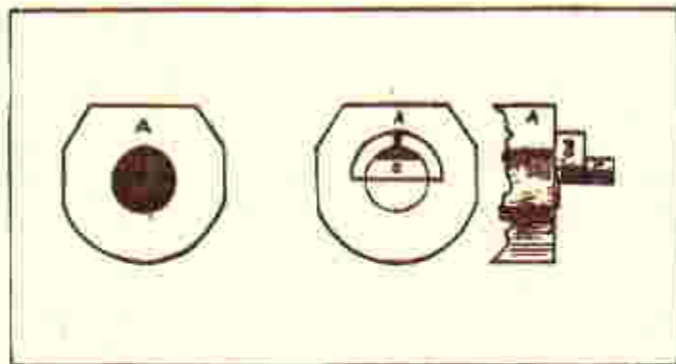
LA ANATA

LA voz "anata" es misteriosa. No tiene historia. Después de mucho buscar la hallamos en un pequeño diccionario boliviano con la significación de "carnaval", no de un tipo de flauta. No sabemos si el instrumento, tal como se nos presenta hoy, es muy antiguo, pero está sumamente difundido por Bolivia y por el alto noroeste argentino, y sus especiales características de forma, sonido y repertorio obligan a considerarlo independientemente, aun cuando se trata de una flauta con canal de insuflación.

Eso es todo. Un tubo con seis agujeros en cuyo extremo hay una rendija —el *car*— para que el aire del soplo adquiera la forma de "cinta" y choque contra el borde afilado de un agujero inmediato. Técnicamente pertenece a la familia de los "flageoletas", que es la de las flautas con canal, y es hermana del pinkillo o tarka y de la flauta tucumana. Por eso suele recibir esos nombres indios y además el de taruma o turuma; pero en todo el alto Jujuy es general su nombre de anata.

La anata se hace con un grueso cilindro de madera blanda, macizo, cuyo largo oscila entre los 20 y los 60 cm. más o menos. A este grueso cilindro se le hace una perforación de punta a punta, relativamente estrecha —en los de tamaño medio, como el grueso de un dedo— de manera que las paredes del tubo quedan sumamente gruesas. Casi todas las particularidades de construcción de la anata provienen del espesor de sus paredes.

La explicación del complicado canal de insuflación o soplo es demasiado difícil. Obsérvese el di-



EXTREMO INFERIOR DEL TUBO, FRENTE Y PERFIL DEL CANAL DE SOPLO DE LA ANATA.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



TOCADOR DE ANATA

bujo en que reproducimos el pico de frente y de perfil, y el otro extremo del tubo.

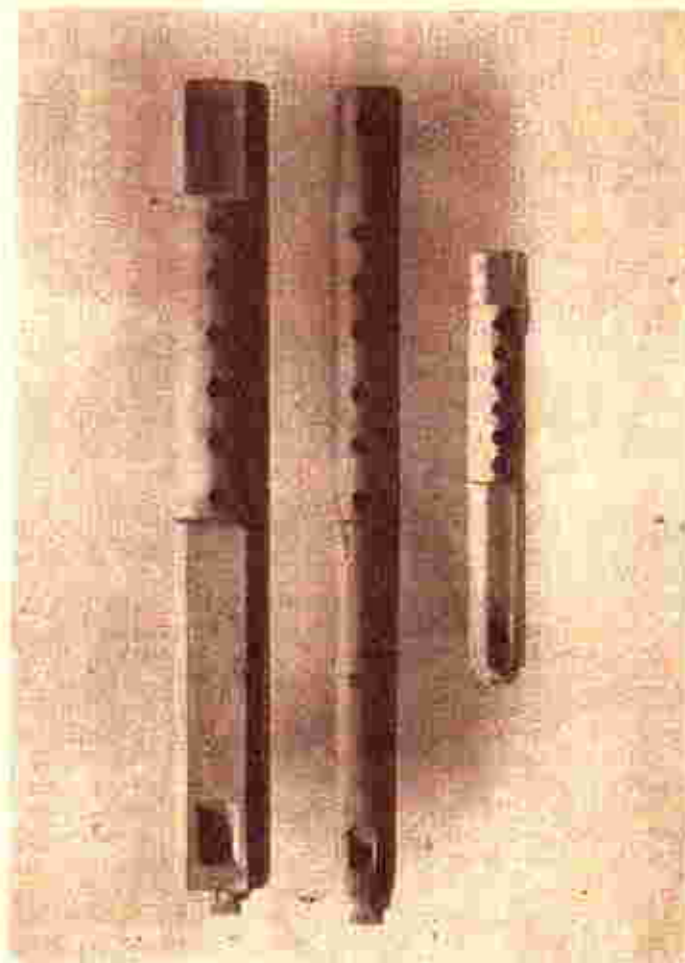
B, es una saliente labrada en la masa A, de la cual emerge; no es una pieza suelta añadida. Es necesaria, porque el pico de las flautas está elaborado en un tubo angosto de paredes finas y entra en la boca; en la anata el tubo es muy grande y hay que hacer en pequeño la pared alta del pico, límite del canal de soplo. C, es una pieza añadida; desempeña la función del tapón común de las flautas con canal. Cierra la abertura del tubo pero deja, arriba, la rendija del canal. Véase en el croquis central el tapón C en blanco y la rendija en negro. Uno se pregunta por qué se ponen en tanto trabajo. Podríamos dar una explicación, pero nadie puede asegurar que ésta sea la verdadera. Si los "luthiers" que hacen las anatas (y son carpinteros) consideran más sólida la madera que la caña, tienen que partir de un cilindro grueso, porque si no, tampoco la madera es sólida. En tal caso, todo lo demás viene como consecuencia.

Para hacer los agujeros también es indispensable adelgazar la pared en que se perforan. Simplemente, se cortan a serrucho los límites de la sección en que van los agujeros, y se rebaja el grosor de la pared. Véanse las fotografías. Seis agujeros se hacen en la anata, cualquiera sea su tamaño. Nosotros ignoramos si por la misma razón algunas tribus de California hacen una excavación cuadrada en torno a cada agujero, pero el adelgazamiento que hacen los indios Sanspaná, del Chaco paraguayo, también en cuadro, parecería indicar

una técnica antigua más difundida o, al revés, la influencia andina local.

La anata produce una octava y, por presión del soplo, otra octava más aguda. Los seis agujeros son obturados por los seis dedos largos; suena la nota más grave con todos los agujeros obturados y se obtienen los grados inmediatos más agudos librando, sucesivamente, los agujeros de abajo arriba. Una vez alcanzado el séptimo sonido se cierran de nuevo todas las perforaciones y, aumentando la presión del soplo —como hemos dicho— se obtiene la serie aguda. Mediante combinaciones de dedos o por obturaciones a medias se obtienen medios tonos, pero no hacen esto los indios.

Con su amplia y noble extensión —tan sólo la nota más grave es inútil— la anata es un instrumento apto, en principio, para la ejecución de ricas melodías. Los tocadores que manejan la queña suelen aplicar a la anata su digitación y obtie-



TIPOS Y TAMAÑOS DE ANATA. LA PEQUEÑA Y LA MÁS GRUESA SON INSTRUMENTOS DE LUJO, CON SUS ESMERADOS PLANOS LONGITUDINALES. LA DEL CENTRO ES UN EJEMPLAR RUSTICO.



TRES TEMAS DE ANATA.
SE REPITEN LARGO
RATO.
LOS EJECUTO
SECUNDINO ORTEGA,
DE HUMAHUACA.

nen en ella el repertorio común; pero esto es raro. La anata tiene su repertorio propio tradicional compuesto de pobres motivos cortos, sin hilación, lanzados sin el propósito de formar períodos completos. Es música rudimentaria y ejecutada sin extraer la sonoridad tan noble y llena del instrumento; alguna vez he escrito que, con frecuencia, los ejecutantes comunes obtienen un sonido parecido al de "las curvas del tranvía". Ignoramos si hay mejores anataístas que los que hemos oído; por lo menos —fuera de los casos en que se le traslada la digitación y el repertorio de la quena—, estos diseños indigentes son lo general. Es claro que nosotros no debemos juzgar esa música desde nuestro punto de vista sino a los efectos de la explicación. A ellos les gusta muchísimo, y aun

cuando cualquiera de los anataístas mejor dotados puede sin esfuerzo aprender los habituales huainos, no se adopta esa música simplemente porque no les interesa. La de ellos, en rigor, tiene rasgos arcaicos (la escala de tres notas: fa-la-do, por momentos) y pertenece a una corriente tradicional que viene con el instrumento.

En fin, la anata, como varios otros instrumentos, tiene su época: se toca en verano. Nosotros no sabríamos decir si esta prescripción se cumple siempre, pero en las encuestas personales con los músicos serranos se nos comunican con frecuencia limitaciones de esta índole, y a veces reforzadas con alguna superstición. El erke, por ejemplo, no se puede tocar en invierno porque "llama a las heladas".

Llevamos casi un siglo ofreciendo GUITARRAS QUE SON GUITARRAS

PREFERIDAS POR CONCERTISTAS Y PROFESIONALES. CONSTRUIDAS CON TAPAS DE PINO ARMONICO, MADERAS SELECCIONADAS Y ESTACIONADAS, DE GRAN SONORIDAD, CALIDAD Y PRESENTACION. GUITARRAS DE NUESTRA EXCLUSIVA FABRICACION. 22 MODELOS DIFERENTES EN TAMAÑOS Y PRECIOS.

Solicite GRATIS el "MANUAL DE LA GUITARRA".

Representantes exclusivos de las famosas guitarras AO REI DOS VIOLÕES LIDA de San Pablo-Brasil.

TODO PARA LA GUITARRA EN LA

ANTIGUA CASA NUÑEZ

Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía.

SARMIENTO 1573 • T.E. 46-7164-4341
METODOS • MUSICA • ACCESORIOS
Y GUITARRAS

DESDE \$ **500.-**
MENSUALES.

LAS MEJORES CUERDAS PARA GUITARRAS
SINFONIA!



LA CIENCIA DEL FOLKLORE

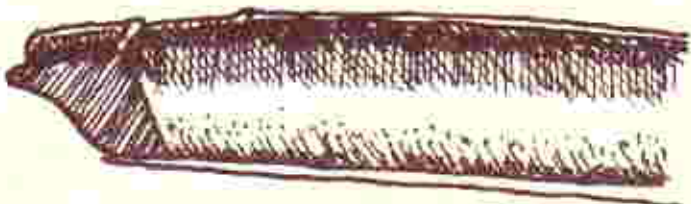
LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Por CARLOS VEGA
CAPITULO XVI

EN COLOMBIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"El eminente músico Carlos Vega, a quien debe el arte americano tan valiosos aportes... 'La música popular argentina', libro que no solamente honra a Carlos Vega y a su país, sino también a la América española". Nicolás Bayona Pomada en *Revista Javeriana*, t. XVI, N.º 80, Bogotá, noviembre de 1941.

EL PINKILLO O TARKA



DETALLE DEL CANAL DE INSUFLACIÓN. ABAJO SE VE BIEN EL TACO DE MADERA QUE DEJA UNA HENDIDURA PARA EL SOPLO QUE DEBE CHOCAR CONTRA EL FILO QUE SE VE EN EL CROQUIS DE ARRIBA.

DEBEMOS entender, desde el principio, que la voz pinkillo y sus variantes quieren decir "flauta", preferentemente "flauta vertical" (la que se coloca de arriba abajo). La palabra es india, sin duda. La encontramos con la variante gráfica "pingollo", anotada en el vocabulario de Fr. Domingo S. Thomas, de 1560, y el significado de "flauta", sin especificaciones. Poco después el cronista indio Huamán Poma de Ayala menciona el "pingollo" entre las flautas. En el vocabulario de Diego González Holguín, impreso en 1608, se encuentra la variante "pincullu" con la acepción de "todo género de flauta"; lo mismo en el librito de Francisco del Canto, que es de 1614. El padre Diego de Torres Rubio nos da "pincollo" y "pincullu" en 1619, y el padre Cobo nos informa por ese tiempo que los indios llaman "pincollo" al pifano. Si se recuerda que los españoles entraron al Perú hacia 1532, se comprenderá que todos estos datos son de la primera época. La voz "pingollo" y sus variantes son precolombinas y significan "flauta", pero nada indica que se refieran a la flauta

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

que tiene canal de insuflación. No sabemos si el canal es indígena. Posteriormente, y hasta hoy, se oyen en los Andes ésas y otras variantes. Nosotros hemos oído en Bolivia "pinkillo", "pinkullo" y "pinkulo".

La voz "tarka" no aparece en los vocabularios antiguos. Puede ser que sea voz de un dialecto. Recién a mediados del siglo pasado la oye y reproduce Tschudi. Pero es voz popular. Hemos oído "charka" en Jujuy. Esta palabra y sus variantes se aplican a la flauta vertical y especialmente a la que tiene canal para el soplo. Las medianas y grandes flautas que no son de caña sino de una rama abierta a lo largo, vaciada y cerrada, reciben preferentemente el nombre de "tarkas"; y las gigantes se distinguen con el nombre de "tokoro" o "tukuru".

Pero lo concreto es que en el alto noroeste de la Argentina tenemos un instrumento de caña común llamado "pinkillo" o "tarka". Los de ramas son muy raros. Los pinkillos vienen de La Paz (Bolivia), donde se fabrican "en serie", y son artículo de comercio.

El pinkillo se hace con un tubo de caña cortado entre dos nudos y su largo es más o menos de unos treinta centímetros. Se prefieren tubos más bien gruesos. Desde la embocadura hasta la

la mitad del tubo se hace el agujero central; de ahí hacia el extremo, el espacio se divide en partes más o menos iguales. En rigor, no deben ser iguales, pero frente a los patrones o plantillas actuales, sin duda alterados, no podemos aplicar en detalle el criterio de nuestras escalas europeas. No sabemos con absoluta precisión cuáles fueron los intervalos exactos del indio; sin embargo, entendemos que sus oídos absorben sin molestia diferencias no del todo pequeñas. Los pinkillos comunes tienen seis agujeros sobre la misma línea superior y un agujero pequeño, cuadrado, cerca del extremo, desviado hacia la derecha. No sabemos para qué hacen este último agujero, pero si lo alcanza el meñique modifica un poco la altura del sonido. En los ejemplares grandes queda fuera del alcance de los dedos.

El canal de insuflación es del tipo más común: se corta la punta del tubo en bisel (en diagonal) y un taquito de madera se le pone como tapón de modo que quede arriba la hendidura que convierte el soplo en una cinta de viento. Un par de centímetros adelante se abre un agujero rectangular y el borde que se enfrenta con la cinta de viento está afilado precisamente para cortar la corriente y crear el sonido. Ob-

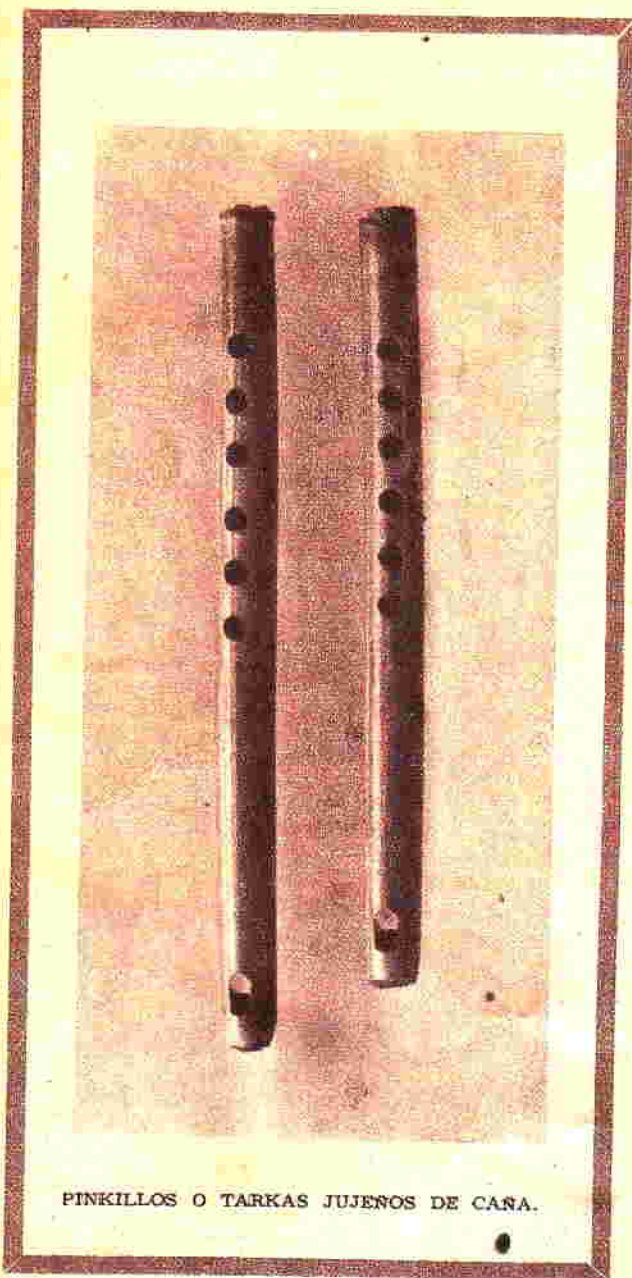


TARKAS DE RAMA DE ABOL ABIERTA A LO LARGO, EXCAVADA, Y UNIDAS AMBAS MITADES CON NERVIOS SUELEN APARECER EN JUJUY.

punta contraria se arranca una fina tirilla de corteza y esa línea es atravesada por cinco o seis marcas; en cada cruce se perfora un agujero, pero nosotros creemos que no hay ningún cuidado o interés en la precisión de las distancias entre los agujeros en estas flautas de fabricación comercial. Hay principios antiguos: en

sérvase el detalle en el dibujo que reproducimos. Y véase, en fin, en la fotografía, el aspecto general de estos sencillos instrumentos. El soplo y el juego de los dedos es igual al de todos los "flageolets" o flautas.

Los pinkillos jujeños no son largos; unos treinta centímetros, como hemos dicho. Pero los



PINKILLOS O TARKAS JUJEÑOS DE CAÑA.

hemos hallado igualmente de caña, en Sucre, Bolivia, mucho más grandes, de más de sesenta centímetros. Los indígenas los llaman también pinkillos. En la misma región se encuentran las flautas gigantes de la misma especie, y las llaman "tokoro" o "tukuru". Miden cerca de un metro y veinte centímetros de largo y son tan anchas como el antebrazo. No pude ver cómo las tocaban. Me traje dos ejemplares; y debe haber sido cosa entrenada observar las vueltas que di para hacerlas sonar. Pues si ponía mis dedos en los seis agujeros el extremo del soplo quedaba más alto que mi cabeza, y si ponía los labios en la embocadura no alcanzaba a cerrar los agujeros. Mucho tiempo después tuve

oportunidad de verlos en plena función. Faltaba un canal o tubito complementario de cera que se aplica a la embocadura y mediante una curva viene a la boca. El ejecutante hace este canal a su medida.

Hemos mencionado las tarkas de rama. También tienen seis agujeros y canal y su tubo mide más de medio metro. Se toma una rama, se divide a lo largo en dos mitades y se saca la pulpa hasta que las paredes queden debidamente afinadas. Se unen de nuevo las dos canaletas y se ajustan fuertemente con anillos de tendones para evitar el escape del aire. Véanse en la fotografía que reproducimos.

La música de la tarka o pinkillo jujeño es modesta. El instrumento tiene las mejores posibilidades, como la quena, pero los ejecutantes no las aprovechan. También tiene el pinkillo su repertorio tradicional. Para que se aprecie, damos aquí una melodía que me ofreció un flautista de Susques que hallé en San Antonio de los Cobres. La sonoridad del pinkillo es plena y agradable.



Infórmese sin compromiso remitiendo el cupón a:

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA DE DETECTIVES

Capacítense para la más apasionante
y provechosa actividad. En EE. UU. el
85 % de los crímenes y delitos son
descubiertos por detectives particulares.

CURSOS POR CORRESPONDENCIA
Diagonal Norte 825 - 10º Piso, Cap.

Nombre y Apellido

Domicilio

Localidad 70

Correspondencia
sin Membrete
Absoluta Reserva

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO XVII

EL ERKENCHO

El *erkencho* es un cuerno con un tubito de caña en la punta; en el tubito se ha recortado una lengüeta que bate su marco a impulsos del soplo. Hay una trompeta gigante —nos ocupará pronto— que se llama *erke*. Parece que “encho” es una desinencia de diminutivo, de manera que decir *erkencho* es como decir *erkecito*. Pero ocurre que los serranos, por abreviar, suelen llamar *erke* al *erkencho*, y así resulta que la trompeta gigante y el pepequeño cuerno reciben el mismo nombre. Hay que estar sobre aviso para evitar confusiones.

El *erke* y el *erkencho* se diferencian en todo. El *erke* es una trompeta y el *erkencho* es un clarinete rústico sin agujeros de obturar. La lengüeta —una lámina pequeña como una ballenita de cuello— es lo que define a la familia de los clarinetes.

Desde Bolivia hasta el Paraguay y en el noroeste argentino se encuentran grupos de aborígenes que usan este clarinete con nombres y materiales diversos. El tubo suele ser, no un

POR CARLOS VEGA



Carlos Vega, nuestro colaborador, desciende en Esciza del “jet” que lo trajo a su regreso de Cartagena de Indias (Colombia) después de haber participado en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología que el Consejo Interamericano de Música organizó en dicha ciudad con éxito notable. El musicólogo argentino —que fue huésped del gobierno colombiano— fue elegido vicepresidente de la Conferencia y, en reemplazo del titular, presidió la mayor parte de las sesiones. De regreso se detuvo en las ciudades de Bogotá, Quito y Lima, donde consagró su actividad al esclarecimiento de algunos problemas que son de su especialidad.

• La Ciencia del Folklore

cuerno, sino un cilindro de calabaza, bambú o cola de armadillo. Parece que hasta hoy no se han encontrado tipos de *erkencho* en yacimientos arqueológicos precolombianos, y algunos especialistas prefieren creer que este instrumento es colonial. Cuerno y caña no son indios; pero habría que esperar.

La construcción del *erkencho* es sencilla. El tubo y el pabellón son un cuerno de vacuno o, a veces, de cabrío; se empareja el borde de la boca, se recorta la punta de modo que quede un orificio y, cerca del extremo, se lima una garganta para un cordón que, sujeto también a la boca, hace de manija.

La lengüeta completa el instrumento. Se hace con un trozo liso de cañita de unos diez centímetros de largo por tres cuartos de centímetros de diámetro con un extremo cerrado por el tabique de un nudo. Se levanta una astilla, como la hallenita que dijimos, tan larga como la mitad de la cañita ($\frac{1}{2}$ cm.) y se enchufa la cañita en el orificio del cuerno. (Véase el dibujo).

El ejecutante se introduce la cañita en la boca sin tocar la lengüeta y sopla; el *erkencho*



lanza su sonido característico. No hay en el cuerno ningún agujero para modificar la altura; las diferentes notas se obtienen cuando el ejecutante aprieta con las labias la lengüeta, tal vez aumentando y disminuyendo la presión del soplo. El “*erkenchero*” no emplea nada más que una mano; con la otra suspende y toca la

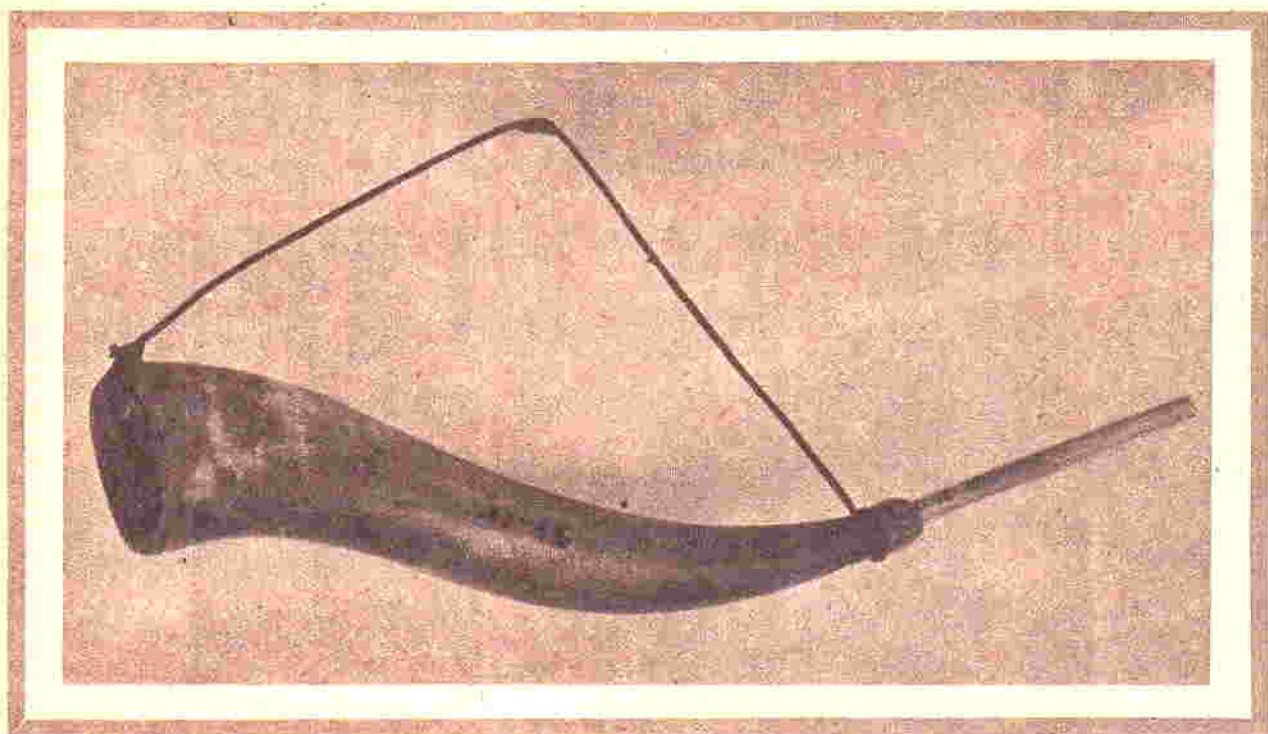
caja, según hemos visto con detención al hablar de la flautilla y de la caja misma.

En Jujuy, el *erkencho* se toca solamente en verano, desde el día de todos los Santos hasta el miércoles de Ceniza (Carnaval).

La música del *erkencho* es una de las más originales e impresionantes. Pero es necesario “entrar” en su clima de sonoridades y en su mundo de vivencias; es preciso comprenderla. Cuestión de audiciones y tiempo. Entonces se siente su savia humana, su dramatismo, su angustiosa expresividad. Técnicamente se funda en una escala de tres notas, así, por ejemplo: fa-la-do. Es decir, las notas del acorde perfecto mayor europeo, pero americanas, porque son los sonidos naturales de los tubos abiertos. A veces se añade alguna nota más, también natural. Y esta escala física, que es también la de la trompeta gigante, se transfiere al orden vocal y la oímos en las *bagualas*. Dicho sea de paso, este complicado asunto fue el de la comunicación que presentamos en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología que se realizó hace un par de semanas en Colombia.

Ofrecemos aquí una melodía de *erkencho* que le grabamos a Brígido Paredes, serrano de Humbabasca, Jujuy. “Lea el estudiosos esas notas congeladas en la trama de la pauta; convierta en sonidos los signos inertes; deses 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 desoido, desconocido, incomprendido, porque nuestra rígida educación europea nos ha tornado insensibles a las otras maneras de cantar el vivir.” Siempre hemos creído que cuando se enseña el conocimiento directo de la música debe enseñarse la música de todos o, por lo menos, la música de todos los argentinos o de los americanos, y lo hemos hecho cuanto hemos podido, y lo hacemos ahora en las aulas universitarias. Se abren nuevas compuertas al espíritu; se enriquece la sensibilidad.

En el *erkencho* se oye la más alta emoción andina.



"UN ERKENCHO DE JUJUY". EL CUERNO CON SU CARITA Y EL CORDON PARA SU SUSPENSION.

MELODIA DE "ERKENCHO" GRABADA EN HUMAHUACA. EMPLEA LOS TRES GRADOS DE LA ESCALA NATURAL "FA-LA-DO".
RITMO DE CAJA.



PABLO ARAMAYO PUNESO DE LA QUIACA, TOCA EL "ERKENCHO" MIENTRAS SE ACOMPAÑA CON LA CAJA. (FOTO CARLOS VEGA).

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO XVIII

EL ERKE

POR CARLOS VEGA



EN EL BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Obra de extraordinaria importancia es la iniciada ahora por Carlos Vega sobre "La Música Popular Argentina". No hay quien pueda ignorar el nombre de Carlos Vega en la musicología folklórica." Mario de Andrade, en la revista *Planalto*, Sao Paulo, Enero 15 de 1942.

ES inconcebible para la mentalidad occidental moderna la idea de estos gigantescos instrumentos que lanzan al cielo sus seis o siete metros de tubo apenas sostenidos en alto por un ejecutante de pulmones férreos; y sin embargo se encuentran hasta hoy en varios continentes, y en la Argentina los tenemos entre los araucanos, con el nombre de trutruca, y entre los nativos del noroeste argentino con el de corneta o erke. Nada compensa el extraordinario esfuerzo que demanda; nada, excepto su gran fuerza mágica. Así vemos cómo hay instrumentos cuya finalidad principal no es de orden musical. Por añadidura hay que tener cuidado con el erke: nos aseguraron los serranos de Jujuy que el erke debe tocarse en invierno, porque si se toca en verano "llama a las heladas" con el perjuicio consiguiente.

El erke es un aerofono en que los labios del ejecutante vibran al producir el soplo en la embocadura. Es una trompa natural, sin agujeros para

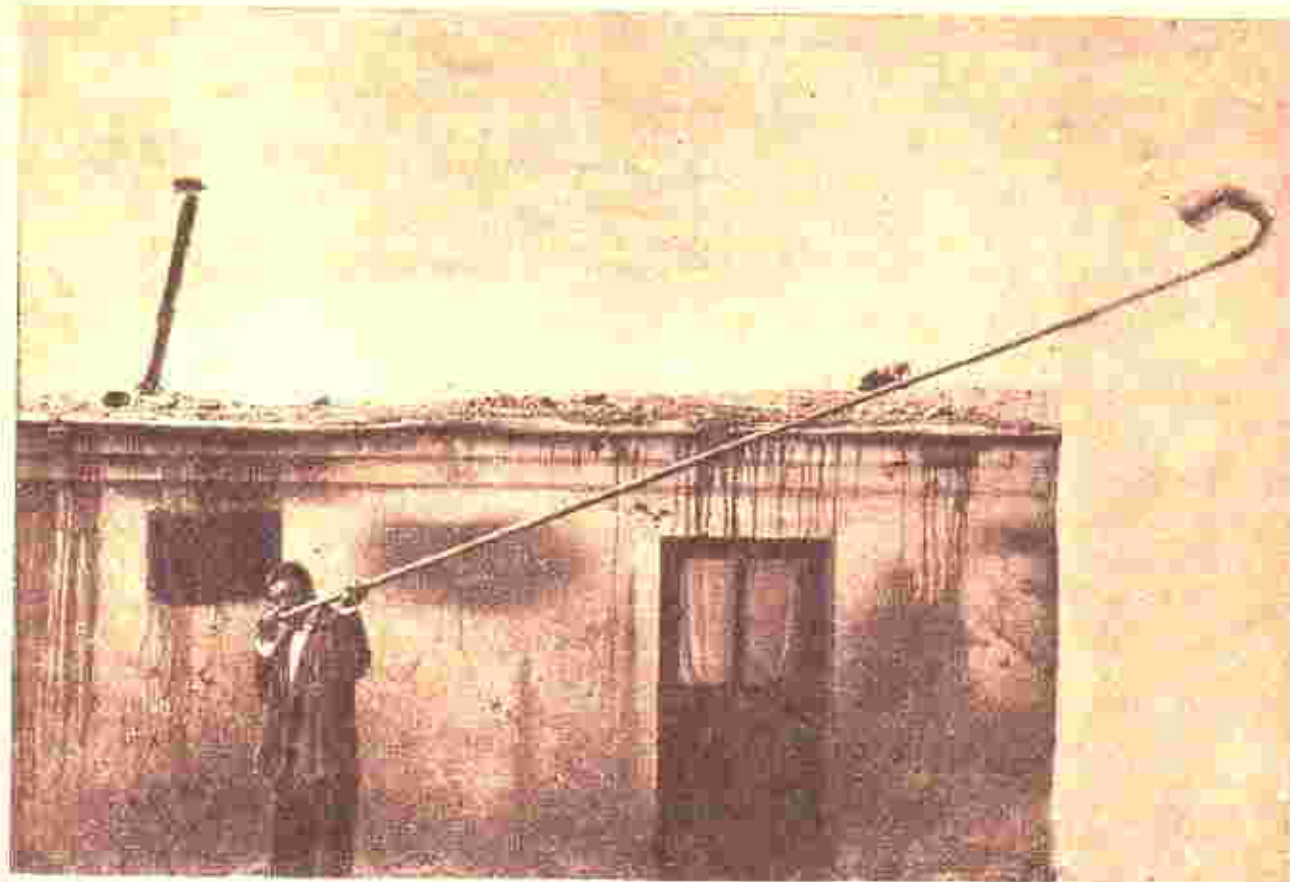
modificar el sonido. Su nombre técnico es "tuba travesera recta", y se encuentra en el alto noroeste argentino. Antes se usó en Tucumán y al oeste de Santiago del Estero. Fuera de nuestro país se conoce en Bolivia y en el Perú.

El tubo del erke tiene de tres a siete metros. Para obtener semejante extensión es necesario unir dos o más trozos de caña de Castilla y es común de los tabiques de los nudos sean eliminados mediante pequeñas perforaciones, desde afuera, y la perforación cerrada con un par de vueltas de nervios sobre una lámina de hojas de caña. En el alto Perú suele emplearse la técnica de abrir el tubo a lo largo para sacar los tabiques y unir las mitades después.

Como quiera que se ajusten los trozos que forman el tubo, es claro que el instrumento no puede tenerse sin doblarse o quebrarse. En previsión, los constructores aplican a toda la parte central, sobre las juntas, largas y gruesas tiras de caña a

modo de estuche. Recias cintas de tripa o nervios aprietan las tiras superpuestas. En el dibujo de la embocadura que reproducimos pueden verse esas tiras de refuerzo y también, en torno al orificio de soplo, el tubo interior. Este orificio es la embocadura lateral que recibe el aire vibrante directamente de los labios del ejecutante.

Para hacer el pabellón se corta el nacimiento de la cola de un vacuno con una buena sección de la parte ancha. Limpio y "afeitado" el cuero, se pone a secar con tierra adentro para que se endurezca en forma de campana. Pero siempre ha tenido sus inconvenientes el cuero; se moja con la saliva y el pabellón se dobla en la parte angosta, cerrando el paso del aire. Los artesanos han acudido a salvar el instrumento a expensas de la tradición, y hacen pabellones de hojalata. La ilustración muestra los dos tipos de pabellones. En el Alto Perú se hace, además, con un asta de carnero o con una campana de calabaza, y en cuanto

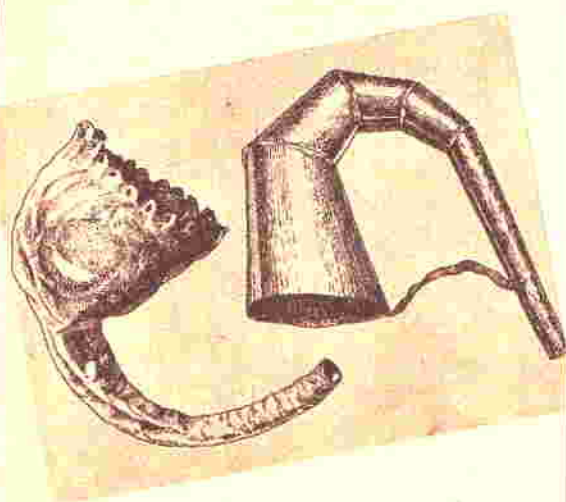


AMBROSIO TOGONA, MUSICO DE HUMAHUACA (JUJUY) TOCANDO EL ERKE, LA TROMPA GIGANTE DE LOS ANDES.

La ciencia del Folklore



MELODIA DE ERKE GRABADA A LUIS URISTA,
SERRANO DE SENADOR PEREZ (JUJUY) POR EL
AUTOR.



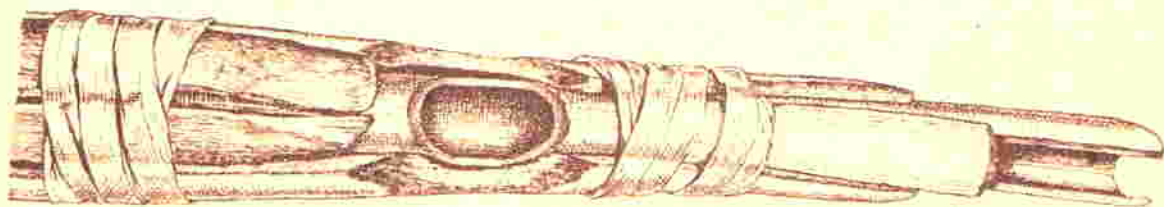
EL ANTIGUO PABELLON DE COLA Y EL MODERNO
DE HOJALATA.

al tubo, lo construyen con un codo para doblar cuando se transporta.

De cualquier modo, con ayudante o sin él, el ejecutante marcha con su instrumento y toca. Quien se represente con precisión un tubo cuatro veces más largo que el hombre, podrá preguntarse cómo hacen para lanzarlo al aire, horizontalmente o medio apuntando al cielo. Pues, el erker abraza con su mano derecha el tubo a unos setenta centímetros de su boca y crea ahí el punto de apoyo; la mano izquierda toma el extremo fuera de la embocadura, presiona hacia abajo y el largo tubo se levanta. El erke se usa generalmente hoy en las procesiones; y es cosa de ver, cuando se juntan varios erkeros, las constelaciones de los tubos cuando se juntan en lo alto.

El tubo del instrumento es una simple cámara de vibración del aire sin agujeros para el cambio de la altura de los sonidos. Pero la presión del soplo obtiene más o menos cómodamente los primeros armónicos naturales. Por lo regular se perciben netamente las notas del acorde perfecto mayor (do-mi-sol; en nuestros ejemplos fa-la-do), de manera que las melodías se atienen a esta escala tritónica, como la del erkencho y como la de las baguales en el orden vocal.

A pesar de todo, los buenos ejecutantes pueden obtener melodías más o menos ágiles, como la que publicamos; pero no es esto lo común. Las melodías del erke se caracterizan, en general, por algo así como un sentimiento de meditación, de concentración. Son lentas; las notas, largas, mucho más de lo que podría esperarse teniendo en cuenta la cantidad de aire que demandan. Y el pensamiento musical es triste, a su modo. Cuando uno se acostumbra a oír sus expresiones, entiende que dicen cosas profundas y bellas; pero cuando los vemos, el aspecto concentrado, los ojos cerrados, el ser entero en la voz del erke, comprendemos que se nos escapa el hondo sentido de esta metáfora de la vida que es la música. ♣♣



EMBOCADURA DEL ERKE.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

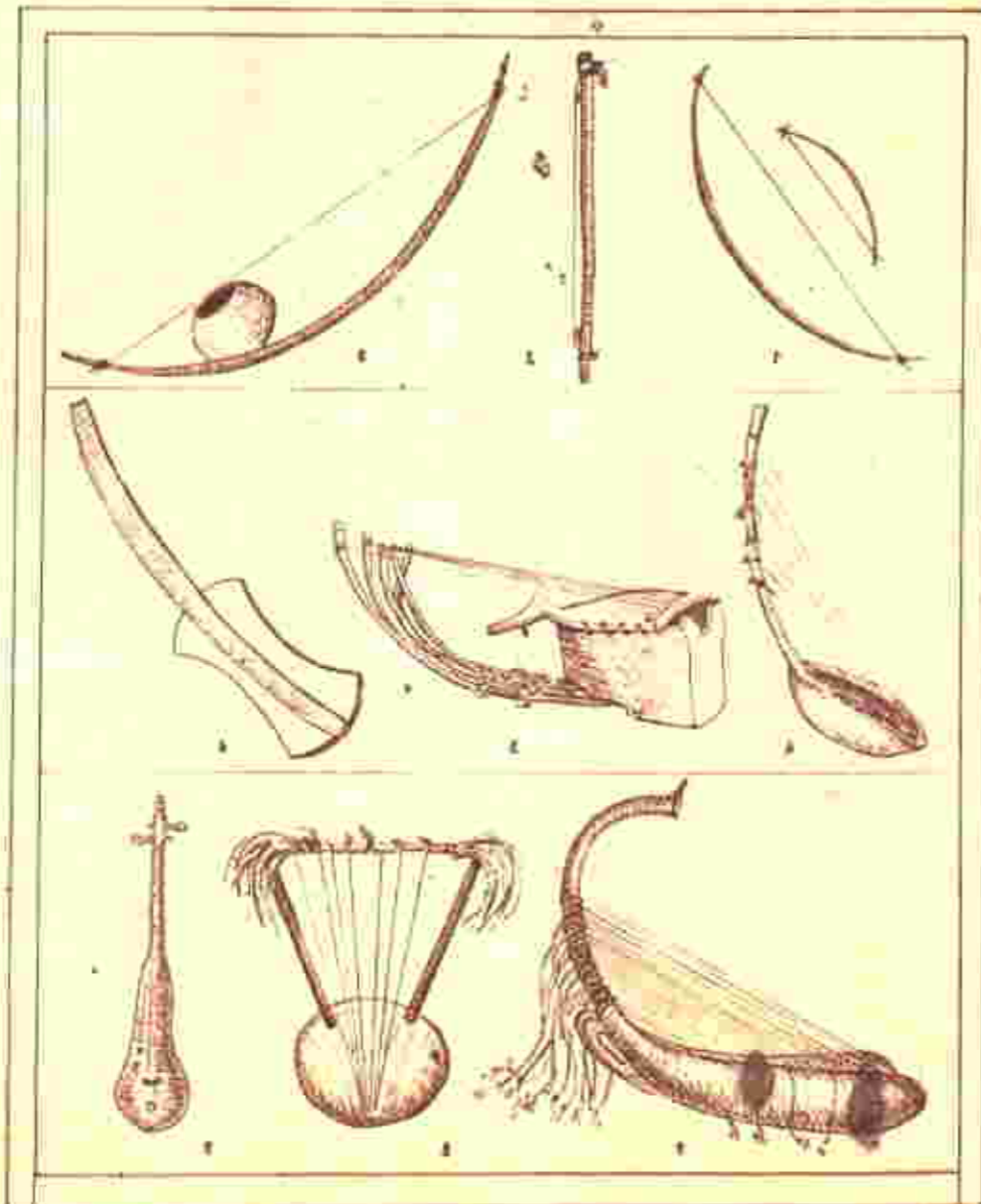
LA GUITARRA

1) Orígenes del instrumento

por
CARLOS VEGA

CAPITULO XIX

ESTA LAMINA MUESTRA MOMENTOS DE ETAPAS DE LOS COMPLICADOS PROCESOS QUE CONDUCE DESDE LOS ARCOS MUSICALES (1-3) Y LA RAMA CON TIRILLA DE SU CORTEZA (2), HASTA LAS HARPAS (7), LAS LIRAS (8) Y LAS GUITARRAS (9). EN EL CENTRO SE VEN ALGUNAS FORMAS INTERMEDIAS DE ARPA (4), DE ARCO MULTIPLE (5) Y DE LAUD ARCAICO (6). ESTOS TIPOS DE LAUD, QUE TIENEN MAS DE CINCO MIL AÑOS ENCAJEZAN LA GRAN FAMILIA ENTRE CUYOS MIEMBROS SE DESTACA EL QUE HACIA 1400 LLEGA A SER LA GUITARRA Y A ADOPTAR ESTE NOMBRE AJENO. CON CERTEZA LA LIRA (8) Y EL HARPA (4) VAN POR CAMINOS INDEPENDIENTES DE LA GUITARRA, Y NO PUEDEN SER SUS ANTECEDENTES.



● LA CIENCIA DEL FOLKLORE

La guitarra es el más bello y noble de los instrumentos nacionales. Nada comparable a la original eficacia de los cien rasguños 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 y el afinamiento 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 antecesora 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 pasado, 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.

La guitarra "no es" un instrumento folklórico, porque la condición de folklórico significa una limitación de clases o ambientes o grupos, y la guitarra fue y es el instrumento de todos en todas las clases, grupos y ambientes. Por lo mismo que es un instrumento general en todo sentido, hay grandes "luthiers" que los construyen para los artistas internacionales máximos y grandes fábricas urbanas que los producen en serie para todos los grupos de cualquier estrato social. En cambio, son folklóricas sus afinaciones locales—hallé y publicué más de treinta distintas, cosa importante—; son folklóricas sus técnicas y fórmulas de rasgueo, en fin, su voz y sus efectos; es decir, que la guitarra es un instrumento español que canta en forma argentina.

No hay para qué decir que la guitarra pertenece a la tercera categoría de la clasificación que publicamos al comienzo. Viben las cuerdas tendidas entre dos puntos fijos: es un cordófono; pero un cordófono "no simple", como la cítara, que sólo tiene un cuerpo, sino "compuesto", porque consiste en una caja con un mango.

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. (Véase el cuadro). Ya están ahí todos los elementos—mango, caja, cuerdas— que sentirán posterior de-

sarrollo. 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 cítaras o bandurrias (vihuelas, guitarras y otras). 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, khitar, chítata, cítara, guiterre, guiterme, 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 añadió un mango para las cuerdas. 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 travesaño (lira) y el simple clavijero en el extremo del mango (guitarra). (Véanse los números 7, 8 y 9 del cuadro). 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 del nombre que parece referirse a la pequeña guitarra antigua. Se encuentra la men-

● LA GUITARRA: (1) ORIGENES DEL INSTRUMENTO

ción 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*

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 Africa. 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 nom-

bre, 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.

SECCIONES DE
DOS MINIATURAS
QUE ILUSTRAN
UN CÓDICE DE
LAS CANTIGAS
DE SANTA MARÍA,
ESPAÑA,
HACIA 1270.



LA CIENCIA DEL FOLKLORE

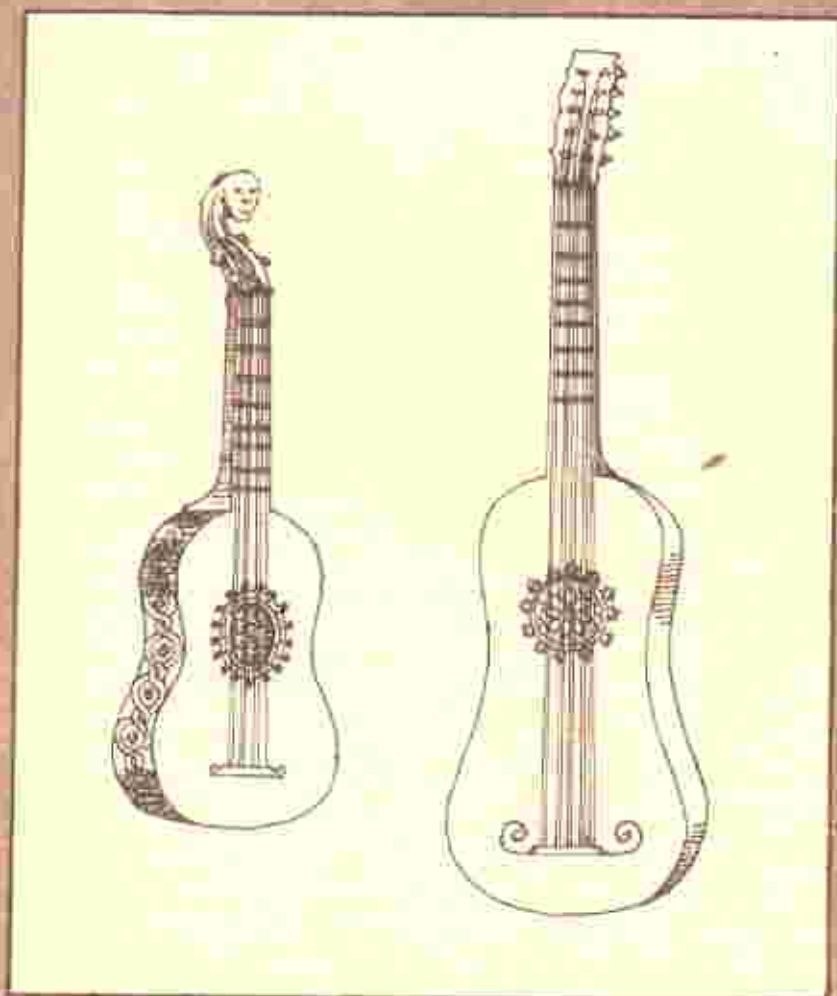
LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

LA GUITARRA

2. Hacia la guitarra española

POR CARLOS VEGA

CAPITULO XX



A LA IZQUIERDA:
GUITARRA DE CUATRO
CUERDAS,
TRES DOBLES
Y UNA SENCILLA.
DE ESTE TIPO
ERA LA VIEJA GUITARRA
QUE ENRIQUECIO
ESPINEL.
CON LA QUINTA CUERDA,
A LA DERECHA,
GUITARRA
CON LAS CINCO CUERDAS,
SEGUN
MARIAN MERSENE
(1898-1937).

• La ciencia del Folklore

En el artículo anterior, explicamos una trayectoria decenas de veces milenaria que, a partir, probablemente, del arco musical, engendra los instrumentos de caja resonadora con mango, que nos darán, hacia 1400, una guitarrilla entallada con cuatro cuerdas.

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 1550 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 más adecuada que el deslizamiento 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" (simples, dobles o triples) para evitar confusiones.

La especie de guitarrilla entallada, con cuatro cuerdas, que aparece en las ilustraciones de las Cantigas del 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 del acompañamiento de la voz u otros instrumentos mediante rasgueos. Después de 1600, a la 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".

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 los viejos", y aclara que esta última "más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo".

Se confirma así que la guitarra anterior a 1500 bordonaba 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 en 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 músicos; 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 debían 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."

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.

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 "Do-rotea", en la escena octava del primer acto:

"A peso de oro aviades vos de comprar un hombrón de hecho y de pelo en pecho, que la desaparición de estos sonetos y de estas nuevas décimas o espineles que se usan; perdónesele 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."

Pues ocurrió que la quinta cuerda dio enmensa 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" (Madrid, 2ª edición, 1610), 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 sólo son de cuatro órdenes."

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."

Cómo 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 órdenes, la qual enseña a tañer rasgado".

Estaba en marcha la guitarra española, que se difundiría por toda América.

EN EL URUGUAY OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Todos estos problemas iniciales habían sido agitados en Buenos Aires por una de las mentalidades más claras del continente en el campo de la musicología. Me refiero a Carlos Vega"... Lauro Ayestarán, en Ahora, Montevideo, octubre 17 de 1944.



...¡Y NO SE OLVIDE DE TRAERLO TODOS LOS MIÉRCOLES!...



Rico Tipo TV

Aparece los miércoles

¡Mil chistes, cine, deportes, carreras, cuentos, actualidad, notas para reír a mandíbula batiente y una SECCION DE TV con alto voltaje! Historietas y...

¡Las CHICAS más lindas del mundo!...

¡Colaboran los primeros dibujantes argentinos y los escritores humorísticos más cotizados del país!...

¡PIDALO A SU CANILLITA!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

LA GUITARRA

3. LA GUITARRA ESPAÑOLA

por Carlos Vega

Capítulo XXI



HERMOSO EJEMPLAR DE UNA GUITARRA DE CINCO CUERDAS DOBLES, TIPO QUE RECIPIÓ DESPUÉS LA SEXTA

HEMOS visto que la añadidura de la quinta cuerda a la vieja guitarra latina de cuatro determina su gran popularidad, y cómo teniendo en cuenta el sentir general, el doctor Juan Carlos Amat publica en 1627 un tratado en que otorga al instrumento la consagración del bautismo definitivo:

"Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso"... "Y a la fin haze mención también de la Guitarra de cuatro órdenes"... "Año 1627".

Rápidamente pasó la nueva guitarra española a varios países de Europa. Ya en 1608 Girolamo Monteverdi publicó su influyente obra "Nuova inventione d'Intavolatura per sonari li balleti sopra la chitarra Spagnola"... "1606, Bagnola." Lo siguieron diversos autores. Unos veinte años después el guitarrista Luis Brizeño publicó en París su importante "Método Muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis Brizeño"... "MDCXXVII". El italiano Foscariini dió a luz en 1629 sus cuatro libros: "I Quattro Libri della Chitarra spagnola", y en 1630 Nicolás Dozi Velasco da en francés y en Nápoles su nuevo método cifrado que recodificará luego en español.

A esta altura el doctor Amat publica una nueva edición (1639), a la que siguen otras, y Dozi de Velasco, entre otras, 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 que llamamos prima, y por estas razones se llama justamente en Italia, guitarra española." 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.

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 prólogo: "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 Dozi de Velasco).

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 publican 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 el 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."

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

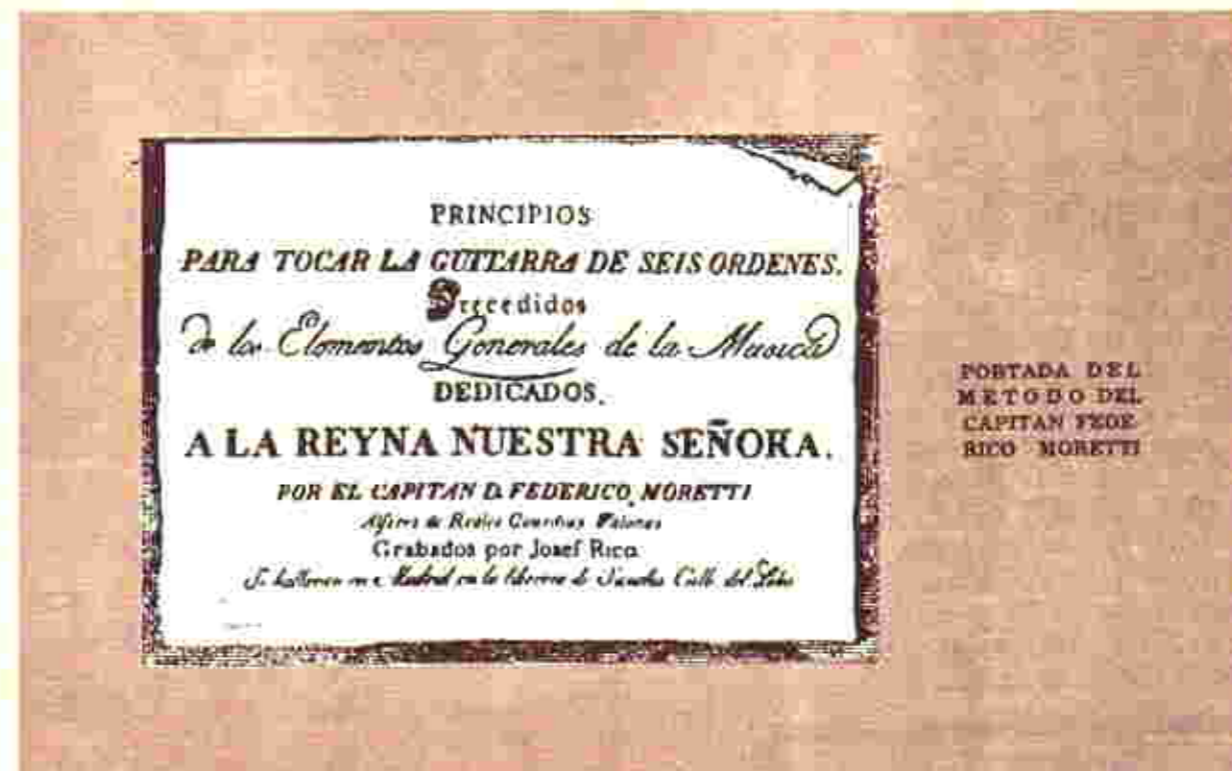
4). "Principios para tocar la guitarra de seis órdenes... "por el Capitán D. Federico Moretti, ("Año de MDCCXCIX).

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 el movimiento renovador, y escribe que en 1792, cuando publicó el folleto para cinco cuerdas, "ni aun la de seis órdenes se conocía en Italia.

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 por 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 1779, ¿Quién presidió ese movimiento?

Un contemporáneo de los primeros discípulos, Mariano Soriano Fuertes (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:



PORTADA DEL MÉTODO DEL CAPITAN FEDERICO MORETTI

GUITARRA ESPAÑOLA, Y VANDOLA

en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.

Y PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cigrar el tono, y despues tañer, y cántarle por diez modos. Y se haze mención tambien de la Guitarra de quatro ordenes.



Gerona: Por Joseph Bro, Intprefor.

UNA EDICION DEL PRIMER GRAN TRATADO DE LA GUITARRA ESPAÑOLA, OBRA DEL DR. JUAN CARLOS AMAT

ARTE 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 PANTALON AZNARA,
Carrera de S. Gerónimo, donde se hallará.
Año de 1799.

PORTICO DEL METODO DE DON
FERNANDO FERANDIERE

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 las de acompañar seguidillas y tiranas, canciones que formaron 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"... ecétera.

En fin, 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 dió 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 fué 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 Julián 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.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

LA GUITARRA

4. La guitarra en la colonia

por Carlos Vega

CAPITULO XXII

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 revela, por lo pronto, una guitarra pequeña, para melodías, hasta 1600, una mediana de cinco cuerdas, para rasgueos, desde 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 anterior 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 de 1600, ya la guitarra con sus cinco cuerdas y la



ESTA ILUSTRACION PERTENECE AL ARTISTA FRANCÉS JUAN LEON PALLIERE, QUE VIVIO EN LA ARGENTINA DESDE 1855 HASTA 1866

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 mejor pudiere." 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 primer 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." Curiosamente, un niño y una niña son los primeros guitarristas conocidos hasta hoy. Tiempo después, allá por 1650, un cantor colonial, el Sargento Cubas, fué acusado de informa-

lidad, pues, "inmediatamente acabados los Oficios divinos, se fué a una boda y en ella cantó a la guitarra".... (Ibid). 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 veinte mazos de cuerdas de guitarra. 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 vuelto más aunque se la he pedido muchas veces." 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 fué prohibido su uso después de la Oración. El párrafo, de 1690, es notable. Dice que: los pulperos no



"LA MATERA Y EL CANTOR DE TRISTES Y DE YARAVIS", GRABADO DE 1851, OBRA DE ADOLFO D'HASTREL

• La ciencia del Folklore

consientan desde la Oración para adelante que "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." Todo el mundo podía ser guitarrero.

Sin embargo, no se ha conservado en la Argentina ni una sola guitarra de cinco cuerdas, 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— fué 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 agra-

ciado 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"; y Ventura Lynch confirmó en 1883: "Creo que no existirá un gaucho que no sepa por lo menos rascar un gato."

La guitarra, popular y universal, obra de fabricantes urbanos, no es un instrumento folklórico, como hemos dicho, pero el culto de que fué objeto en la campaña le añadió modos y recursos —afinaciones, maneras de rasguear, etcétera— que sí son folklóricos, producto de larga y fervorosa consagración. Y esta generalizada vocación de arte —sin igual, que yo sepa— es el mejor elogio del gaucho y de la guitarra. ❧



**INSTALA GRATIS
RADIO LIBERTAD
DIEZ MIL
RECEPTORES • PARLANTES**

RADIO LIBERTAD, "primero en la sintonía radial" MARCA RUMBO EN EL SISTEMA PROGRAMÁTICO RADIAL.

AHORRA CON 10.000 RECEPTORES PARLANTES como seguir a sus órdenes, RADIO LIBERTAD inicia una ASOCIACIÓN GRATUITA en cada fábrica o industria, RECEPTORES PARLANTES. Los industriales o laborantes que lo deseen, pueden solicitar la instalación, escribiendo a RADIO LIBERTAD, Florida 155.

De esta forma, RADIO LIBERTAD aumentará su audición y la FUERA, SIN COMPETENCIA, contribuyendo a MAS producción y confort de empleados y obreros.

DONDE ALIENADO ROMA

RADIO LIBERTAD

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

LA GUITARRA

LA GUITARRA POPULAR Y GUITARRA ARTISTICA

por Carlos Vega

Capítulo XXIII

La guitarra de seis cuerdas se agiganta a partir de 1800 y sustenta dos importantes movimientos occidentales, especialmente argentinos: uno es el de la guitarra acompañante, de lejanos antecedentes, y el otro es el de la guitarra artística. La guitarra de los rasgueos y los preludios es "popular", en el sentido con

que nosotros usamos esta voz, esto es, en el sentido que abarca a todo el pueblo, que es el del preámbulo de la Constitución. La guitarra artística pertenece al reducido círculo de favorecidos por la vocación y las circunstancias, es principalmente urbana —en razón de ambiente, ejemplos, maestros, etcétera— y formó en la ca-

El extraordinario guitarrista popular, Gregorio Romo, de Carpintería, San Luis (1840-1940), que dominaba una decena de templos distintos y atesoraba un gran repertorio de cantos antiguos.



• LA CIENCIA DEL FOLKLORE



Esteban Echeverría, gran poeta y guitarrista argentino, que en 1830 introdujo en el país la escuela de Soria y Aguado.

pital y en las ciudades mayores verdaderas capillas de fervorosos iniciados.

Hemos transcritos testimonios sobre la general habilidad de los gauchos o paisanos de todo el país para la pulsación de la guitarra acompañante. Aquí y allá, por las provincias, florecieron grandes maestros del rasgueo y expertos en afinaciones. Ellos son los que, recogiendo prácticas anteriores, desarrollaron las posibilidades del instrumento; ellos son los que concibieron y usaron decenas de afinaciones —nosotros hemos hallado y publicado más de treinta—; ellos son los que estremecieron a los confertulios con los varoniles rasgueos iniciales de la danza. El poeta santiagueño José Manuel Gorostiaga escribía en 1870: "nadie deja de conmoverse al escuchar sólo sus preludios". Se refería a los rasgueos preliminares de la zamacueca.

Como se ve, no sólo en la campaña sino también en los altos salones provinciales se rendía culto a la guitarra de los rasgueos, de los acordes y de los breves pasajes punteados.

A fines del siglo el profesor Manuel Soria, catamarqueño, le refirió al escritor Roberto J. Payró que en 1840, después de la batalla de Quebracho Herrado "un joven porteño llamado Diego Chaves, todo un buen mozo y un valiente, que no pudo acompañar a su general en su retirada hacia el Norte, porque se hallaba gravemente enfermo" llegó a Catamarca. "Mien-

tras se restablecía, como tocaba la guitarra con mucho gusto y tenía una bonita voz de barítono". "Chaves daba lecciones de música a varias señoritas de nuestras principales familias, tanto federales como unitarias." Naturalmente, había toda una gama de usos guitarrísticos, desde la pura ejecución artística y el acompañamiento del canto hasta el simple rasgueo para la danza, y podía realizarlos un mismo ejecutante.

"También nuestro pueblo es músico" —escribe Sarmiento en 1845, y añade—: "Cuando en Chile se anuncia por la primera vez un argentino en una casa, lo invitan al piano en el acto, o le pasan una vihuela, y si se excusa diciendo que no sabe usarla, lo extrañan, y no lo creen, "porque siendo argentino", dicen, "debe ser músico". Y comenta el educador: "En efecto, el joven culto de las ciudades toca el piano o la flauta, el violín o la guitarra". Y podemos añadir que hubo guitarristas entre las más aristocráticas damas de las más encumbradas tertulias porteñas.

"¿Qué mano angelical en mis oídos
derrama generosa su dulzura?"

Es la mano de Mariquita Sánchez, la mujer más admirada y celebrada de la primera mitad del siglo pasado; y es el poeta Bartolomé Hidalgo quien encomia su destreza. El Ceceo del



"Una Posta", litografía de León
Palliere, 1860.

23 de mayo de 1818 da esa poesía de Hidalgo, y los redactores aclaran en una advertencia que "publicamos la Oda compuesta por un admirador de la singular destreza con que una señorita de esta capital toca la vihuela." (Ya se empleaba la palabra vihuela para designar la guitarra.)

La guitarra artística tiene en la Argentina una hermosa trayectoria. Sus primeras manifestaciones se producen en el período de esplendor intelectual y artístico que va desde 1821 hasta 1829, esto es, en "la época de Rivadavia", precisamente cuando llegan muchos músicos europeos diestros en varios instrumentos. Se hizo entonces, sin duda, la siembra inicial de la novísima escuela de las seis cuerdas, y esos músicos, acaso con sus discípulos argentinos, ofrecieron las primeras obras de alto nivel. En conciertos del año 1822 se ejecutaron un "Dúo de guitarras con forte-piano" de Carulli, un "Cuarteto de guitarras" del mismo autor y un "Cuarteto de guitarras con piano" de Haydn.

En el mismo año 1822 desembarcó en Buenos Aires el concertista y compositor italiano Esteban Massini, pianista, guitarrista y flautista. Pero su instrumento era la guitarra, y las dilatadas actividades porteñas que terminaron con su muerte ejercieron extraordinaria influencia en nuestro medio. Trillo y Robles figuran entre sus primeros discípulos que después fueron maestros. Y es tal el interés por la guitarra

artística, que un luthier llamado James Liki ofrece por los diarios la construcción de guitarras. En 1829 Esteban Massini ofrece en acto público un "Gran rondó de guitarra con acompañamiento de orquesta compuesto y ejecutado por el beneficiado."

A esta altura y en pleno dominio del matiz ítalo-francés, aparece en Buenos Aires el matiz hispánico que ha culminado en París con la magistral actuación de Aguado y Sors. El poeta Esteban Echeverría es también el gran poeta de la guitarra y el que introduce en el país a su regreso de Francia en 1830 la más alta escuela del instrumento. José María Gutiérrez, camarada de Echeverría en el aula, en las actividades de la Asociación de Mayo y en el destierro, su amigo íntimo y su biógrafo, nos ha dejado este párrafo ilustrativo: "Echeverría se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sors, y de interpretar con inteligencia la música sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapason de la vihuela. Pero más que al gusto ajeno debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque lo reservaba exclusivamente para él y para las horas en que sólo estaba visible para su propia alma." Por poco lo oyeron los iniciados argentinos, la difusión de la obra de Sors y Aguado se produjo en Buenos Aires a partir de 1830.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

6. LA GUITARRA MODERNA

Por CARLOS VEGA

CAPITULO XXIV



María Luisa Anido,
guitarrista argentina
de renombre universal.

LA influencia del poeta Esteban Echeverría, aunque escasa y poco brillante, fue decisiva para la continuidad de la escuela de Sors y Aguado, en la Argentina. En 1834 se anuncia una función de beneficio en cuyos entreactos "un ciego de nacimiento, natural de la Villa de Luján, tocará en la guitarra una tocatá del célebre Fernando Sors y un minuet, un vals y un cielito de ejecución, composición del mismo ciego". Y en 1835 el "Diario de la Tarde" anuncia un espectáculo teatral que terminará con "tocará el señor Gutiérrez, en dos guitarras (?), un vals, un minuet montonero y un londú variado, composición suya".

Tenemos entonces por aquellos tiempos una actividad artística que conoce la mejor técnica y realiza los mejores repertorios. Don Esteban Massini (o Masini) agota ya sus días, y enseñan a sus discípulos Robles y José María lo Jerónimo Trillo. Con ellos se destacan varios ejecutantes cuyos nombres ha recogido la historia: Santiago Calzadilla (padre), Salustiano Zavallá (1810-1873), Nicánor Albarellos (1810-1891), Juan del Campillo (1812-1866) y el doctor Francisco Cruz Cordero (1822-1863). Sobre Calzadilla escribió su hijo Santiago, que ejecutaba "los vales de Sor y de Aguado en un instrumento que man-



Consuelo Mallo López, eminente discípula
de Don Domingo Prat.



Don Julio S. Sagreras, renombrado guitarrista
de las primeras décadas de este siglo.

dó traer de España". De Albarellos dicen las tradiciones familiares que durante el exilio en Montevideo, Esteban Echeverría le reveló la música de Aguado y Sors. Por esos tiempos actúa en Buenos Aires un músico llamado Manuel Fernández, probablemente discípulo de Massini, y es de 1840 una transcripción del guitarrista argentino Luis Obligado, padre del autor de "Santos Vega".

Juan Pedro Esnaola (1808-1878), "el pianista más famoso y el compositor más culto del movimiento artístico inicial de la Argentina", también fue guitarrista. En uno de los álbumes de Manuelita Rosas que se conservan en el Museo Histórico Nacional hallamos dos vales originales para guitarra escritos por Esnaola. Son los que publicó la Asociación Guitarrística Argentina en 1935 con noticia nuestra. Notados por el propio autor, tienen hoy un valor histórico considerable.

Pasada la época de Rosas, el movimiento artístico superior que se inicia en 1822 atrae a dos jóvenes músicos: Martín Ruiz Moreno (1833-1919) y Juan Alais (1844-1914). La larga vida de ambos les permitirá asistir a todo el movimiento que en la segunda mitad del siglo vivifica la llegada de maestros y concertistas en cuya técnica y repertorio sigue palpitando el período europeo de 1810-1840. Todos los que arraigaron en el país

eran españoles. Contemporáneos, discípulos o continuadores de Trinitario Huerta (1804-1875), Napoleón Coste (1806-1883), Julián Arcas (1832-1882), Juan Parga (1843-1899) y otros menores, introducen y alimentan la etapa de transición que corre desde la muerte de Sors y Aguado en el mismo año de 1839 hasta el advenimiento de Francisco Tárrega (1852-1909). Esos maestros españoles que contribuyen a elevar y generalizar el fervor por la guitarra son: Gaspar Sagreras (1838-1901), que llegó hacia 1860; Bernardo Troncoso (1835-1928), en 1869; Juan Valler (1835-1926), en 1878; Carlos García Tolsa (1858-1905), hacia 1885; Juan Crusans, hacia 1890, y Antonio Giménez Manjón (1866-1919), en 1893. Numerosos discípulos argentinos dejaron estos famosos maestros, damas aristocráticas, aficionados eminentes, distinguidos profesionales, mantuvieron en Buenos Aires y en el país la tradición de la guitarra artística, hasta que el renacimiento español que encabeza Francisco Tárrega en Valencia con perfeccionamientos técnicos de importancia se difunde en Buenos Aires con la llegada del eminente maestro catalán Domingo Prat (1886-1944).

Durante los primeros años de este siglo la etapa de transición se prolonga en Buenos Aires prin-

* La ciencia del FOLKLORE

principalmente alimentada por el famoso guitarrista Julio S. Sagreras (1879), por su renombrado discípulo Antonio Sinópoli (1878) y, además, por el notable autodidacta Justo T. Morales (1877), por Mario Rodríguez Arenas (1879) y por Angel Del Valle (1874); pero éstos, y los muchos que los acompañan en segundo plano, asimilan cuanto pueden la escuela de Tárrega y el movimiento se enriquece con la generalización de la nueva técnica. Al grupo se incorpora el maestro español Hilarión Leloup (1876), que llega a la Argentina en 1912.

Domingo Prat nació en Barcelona en 1886 y cursó sus estudios teóricos en la Escuela Municipal de Música de su ciudad natal. En 1898 se inició en el conocimiento de la guitarra bajo la dirección del eminente concertista Miguel Llobet, el más famoso de los discípulos de Tárrega, y los



Juan Pedro Esnaola (1808-1878), el primer gran compositor argentino de música para guitarra.

continuó hasta 1904. Tárrega mismo le dio lecciones y orientación, y le llamaba "el rey del desierto" porque el discípulo jugueteaba con gran soltura digital por los desusados trastes que están junto a la boca del instrumento.

Prat llegó a Buenos Aires en 1908 y dio conciertos y lecciones. Muy pocos advirtieron al principio la trascendencia de la renovación que traía el maestro y comprendieron que se iniciaba con su actuación una nueva etapa guitarresca. El maestro regresó a su patria en 1909 y en 1910 se radicó de nuevo y para siempre en Buenos Aires. Treinta y cuatro años de su vida entregó a sus discípulos, a sus creaciones, a sus métodos, a sus conciertos y a los innumerables artistas que acudieron a su academia. Erudito, bibliófilo e historiador, publicó en 1934 su "Diccionario de Guitarristas", la obra más importante del mundo en su especie. Fue un hombre alegre y optimista, risueño y cordial; generoso en extremo, hizo la justicia posible incluso a los enemigos de su gloria. Agotó sus nervios en la enseñanza y en el estudio, y la prescripción médica lo confinó en una aireada casita de Haedo. Allí lo sorprendió repentina muerte en 1944.

Prat es en la historia de la guitarra artística argentina la figura dominante de la primera mitad de este siglo, por su consagración al instrumento y por la definitiva influencia que ejerció en el país la sólida y eficaz enseñanza que difundió su academia. Son incontables sus discípulos, desde María Luisa Anido, concertista de renombre universal, y Consuelo Mallo López, distinguida en la docencia, hasta la legión de ejecutantes y maestros menos encumbrados. Los artistas más destacados de la nueva generación —Juan Aragón Luna, María Concepción Patrón, Roberto Lara, Delia Lucía Basualdo (de Rosario) y Ricardo Rivière (de Córdoba), entre otros, son directa o indirectamente, "nietos" del gran maestro barcelonés.

Fuera y aparte de todo, y con todo relacionado, la guitarra artística tuvo la suerte de contar con una singular vocación científica: la del investigador de las maderas, la del teórico de la construcción, la del historiador del instrumento: nos estamos refiriendo a don Ricardo Muñoz, guitarrista también. Cuarenta años de consagración pura y desinteresada, de abnegación y probidad, lo proclaman benemérito de la guitarra.

FIN DE "LOS INSTRUMENTOS MUSICALES"