



Edgardo Civallero

# Apuntes sobre instrumentos musicales | 01

Edgardo Civallero

# Apuntes sobre instrumentos musicales

Parte 01



Bogotá - 2023

Civallero, Edgardo

Apuntes sobre instrumentos musicales : Parte 01 / Edgardo  
Civallero. – Bogotá : El Zorro de Abajo Editora, 2023.

19 p. : s/il.

1. Música. 2. Instrumentos musicales. 3. Organología. 4.  
Etnomusicología. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© Edgardo Civallero, 2023

© de la presente edición digital, 2023, Edgardo Civallero

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

"Apuntes sobre instrumentos musicales | 01" se distribuye  
bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin derivados  
4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia  
de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

APUNTE 01

## Ojos que repican como sonajas

Página treinta y cuatro, página treinta y nueve, página cuarenta y dos...

Párrafo tras párrafo van pasando las hojas de *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, la *opera magna* del etnógrafo sueco Karl Gustav Izikowitz. Publicado en 1935, el trabajo es un enorme compendio de la organología indígena americana, basado tanto en bibliografía como en artefactos de museo y comunicaciones personales.

(Pero escasamente en la experiencia directa del autor estudiando artefactos sonoros indígenas en las Américas).

Estoy navegando un capítulo titulado "Rattles". Sonajas. En concreto, una sección que describe las sonajas de pezuñas, entre las cuales las de cérvidos parecen ser las más abundantes. El autor, tras listar los instrumentos más relevantes, se muestra sumamente interesado en analizar el rol que jugó el ciervo (o el venado) entre las culturas nativas de todas las Américas: la presencia del animal en la mitología, en las prácticas religiosas y mágicas, en la vida cotidiana y, por supuesto, en la música.

Y de repente, como sin quererlo, entre tantas reflexiones un tanto huecas aparece esta curiosidad:

Otra cuestión es por qué se utilizan sólo las pezuñas. En respuesta a esta pregunta, quiero señalar de inmediato que en ocasiones se utilizan otras partes del ciervo, aunque esto es más inusual — como, por ejemplo, los ojos de ciervo inflados que contienen un pequeño guijarro, entre los Havasupai (pp. 45-46, trad. del autor).

Leo varias veces, porque no lo creo. Pero no, no me equivoco: habla de ojos inflados, con una piedrecita dentro. ¿Secos? Supongo. Como si se tratase de unos cascabeles algo macabros, quizás con un significado ceremonial, seguramente con un sonido levísimo...

Reviso la tercera edición de la *Encyclopedia of Native American Tribes* de Waldman. Los Havasupai, la "Gente del Agua Turquesa", son un pueblo indígena de la familia lingüística yuma que vive desde hace al menos ocho siglos en el Gran Cañón del río Colorado, en el estado de Arizona, Estados Unidos. No encuentro datos sobre su cultura sonora, pero que usaran artefactos sonoros / musicales curiosos o algo extraños no sería una sorpresa: buena parte de las sociedades originarias del suroeste de los Estados Unidos y del norte de México posee (o poseyó, según fuentes históricas), dentro de su acervo organológico, elementos que no suelen repetirse en muchas otras partes del mundo.

Vuelvo a Izikowitz. La referencia bibliográfica que proporciona para sostener el dato de los cascabeles Havasupai es incorrecta. No es la única errónea en el libro, lamentablemente. Tras algunas vueltas y revueltas logro ubicar la verdadera:

*Havasupai Ethnography*, un trabajo de la antropóloga estadounidense Leslie Spier publicado en 1928 como parte de la serie *Anthropological Papers* del American Museum of Natural History.

Tardo en dar con el documento, pero a la postre me hago con una copia. Busco la página reseñada. Y ahí está. Al describir la confección de los vestidos femeninos de piel de ciervo, y cómo los decoraban con cascabeles, la autora indica:

En los vestidos de las ancianas, estos cascabeles incluyen ojos de ciervo (que carecen de significado especial). Se preparan haciendo un pequeño orificio para drenar el líquido de su interior, soplándolos para que se sequen, insertando un grano de maíz y atando la abertura. También se ensartan cascabeles similares en los flecos laterales, a poca distancia del cinturón (p. 187, trad. del autor).

No llevaban una piedrecita en su interior, sino un grano de maíz. (Es por eso que siempre deben consultarse las fuentes originales de información). Y, al parecer, no tenían ningún significado especial. Eran, simplemente, una ornamentación en la indumentaria de las mujeres. Un adorno sonoro. Ojos que repicaban como sonajas. Pequeños artefactos que, seguramente, harían que las mujeres resonaran suavemente al andar.

En mi libro, Izikowitz sigue hablando de sonajas. Pasan las páginas: cuarenta y seis, cuarenta y siete, cuarenta y ocho. Confieso que ahora leo con más interés. Quien sabe con qué otra sorpresa me voy a encontrar...

## **Referencias**

Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborg: EBA, 1935.

Spier, Leslie. *Havasupai Ethnography*. New York City: The American Museum of Natural History, 1928.

Waldman, Carl. *Encyclopedia of Native American Tribes*. 3.ed. New York: Checkmark Books, 2006.

## APUNTE 02

### **El *arrabel* de Orellana**

Uno de los grandes problemas de las fuentes históricas, antropológicas y etnográficas a la hora de proporcionar información organológica es que los autores generalmente no están familiarizados con el universo musical, ni con la terminología específica para identificarlo. Así, no es extraño encontrar, en fuentes bibliográficas antiguas (y no tanto) flautas llamadas trompetas, trompetas llamadas clarinetes, clarinetes llamados flautas, y el uso de un vocabulario ambiguo, que incluye términos como "caramillos" o "gaitas".

Esa ambigüedad que encontramos actualmente en las etiquetas elegidas por autores del pasado lejano y reciente para denominar los artefactos sonoros que intentaban describir deriva de una de las características de los sistemas de clasificación humanos. Esos sistemas, inherentes a cualquier individuo, se basan en la comparación de lo observado —de aquello que se quiere entender, nombrar y/o clasificar— con elementos ya conocidos del acervo cultural propio, el cual corresponde a un territorio, una época y un grupo determinados. Así, un andaluz, un extremeño o un manchego del siglo XVI denominaría "gaita" a cualquier clarinete idioglótico fino, o incluso a algunos tipos de flautas, pero un aragonés o un gallego usaría el término para otra cosa. Un sueco del siglo XIX proveniente de una cultura urbana hablaría de timbales, fagots y violoncellos para referirse a los instrumentos indígenas, especialmente si no

hubiese tenido contacto previo con la cultura campesina de su propia tierra. Y así sucesivamente.

De modo que, a la hora de enfrentarse con el análisis de una fuente histórica, es preciso tomar las referencias con pinzas y entender el contexto del autor: su lugar y momento de origen, su lengua, su experiencia...

(A eso hay que agregar su fantasía. Y la de sus informantes, muy proclives, en ocasiones, a proporcionar información falsa o simples burlas a investigadores que suelen representar la invasión y la colonialidad).

Toda esta reflexión viene a cuento de un apunte del antropólogo y arqueólogo sueco Erland Nordenskiöld, quien, en su trabajo *An Ethno-Geographical Analysis of the material culture of two Indian tribes in the Gran Chaco* (1919), llama la atención sobre las crónicas del viaje del conquistador español Francisco de Orellana en su expedición de "descubrimiento" del río Amazonas en 1549.

El texto, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*, fue escrito por fray Gaspar de Carvajal, un religioso que hizo parte de la travesía. La *Relación...* fue publicada completa en 1894 por el erudito chileno José Toribio Medina, como parte de su obra *Descubrimiento del Río de Las Amazonas*. Más tarde, en 1934, fue extensamente revisada por H. C. Heaton, y republicada en 1942.

En ese diario (Carvajal, 1942) se menciona un curioso cordófono de tres cuerdas que el cronista, siguiendo la tradición castellana, llama "arrabel".

Salidos a medio río, los indios por el agua fueron a nuestro seguimiento, porque el Capitán mandó atravesar hacia una isla que estaba despoblada, y fasta ser noche no nos dejaron los indios; y así nosotros llegamos a la isla a más de diez horas de la noche, a donde el Capitán mandó que no saltásemos a la tierra porque podría ser los indios dar sobre nosotros; y así, pasamos la noche en nuestros bergantines, y venida la mañana el Capitán mandó que caminásemos con mucha orden fasta salir de esta provincia de San Juan, que tiene más de ciento cincuenta leguas de costa, pobladas de la manera dicha. Y otro día, veinticinco de Junio, pasamos por entre unas islas que pensamos que estuvieran despobladas, pero después que nos hallamos en medio de ellas fueron tantas las poblaciones que en las dichas islas parecían y vimos, que nos pesó; y como nos vieran, salieron a nosotros al río sobre doscientas piraguas, que cada una trae veinte y treinta indios, y de ellas cuarenta, y destas hubo muchas: venían muy lucidas con diversas divisas y traían muchas trompetas y atambores, y órganos que tañen con la boca, y arrabeles que tienen a tres cuerdas; y venían con tanto estruendo y grita y con tanta orden, que estábamos espantados (p.34).

"Arrabel" es una forma antigua de nombrar al rabel, un instrumento de cuerda frotada tradicional de los campesinos europeos, empleado en España hasta la actualidad en ciertos contextos rurales.

Que el cronista eligiera ese cordófono en particular para su comparación —y no una vihuela de mano o de arco, o un laúd— resulta revelador. Para él, el arrabel era un instrumento tosco e inculto: más un artefacto sonoro que hacía ruido que un productor de verdadera música. (Cabe decir que esa visión sobre el rabel se mantuvo en España por siglos).

La de Carvajal parece ser la única referencia existente sobre instrumentos de cuerda en las riberas del río Amazonas. Pero no es la única en esa región del continente. En la década octava de sus *Décadas de Orbe Novo*, el cronista italiano (pero al servicio de la corona española) Pedro Mártir de Anglería habla de un instrumento similar que encontró en uso en la región de Chiribichí (actual Santa Fe, estado Sucre, Venezuela), hecho con grandes conchas marinas a través de las cuales se cruzaban unas cuerdas.

Probablemente se trata de tempranos préstamos e imitaciones de instrumentos tanto ibéricos como africanos. Otros ejemplos de "arrabeles" similares se encuentran entre los Guyana (Roth, 1924), entre los Guarayo y los Caingang (colección Frič de Praga), y entre los Náhuatl y los Huasteco en México (Basauri, 1928). Pero de todos ellos, interesantes en sí mismos, se hablará en otra ocasión.

## Referencias

Carvajal, P. Gaspar de. *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. [Relación de Fr. Gaspar de Carvajal, exfoliada de la obra de José Toribio Medina, edición de Sevilla, 1894]. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1942, p. 34.

Nordenskiöld, Erland. *An Ethno-Geographical Analysis of the material culture of two Indian tribes in the Gran Chaco*. [Comp. Ethn. Studies, 1]. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1919, p. 168.

## APUNTE 03

### **El origen de los clarinetes sudamericanos**

Cuando se revisan las obras de referencia sobre organología, es muy habitual encontrar encendidos debates sobre las "historias de origen". ¿De dónde procede tal o cual instrumento? ¿Quién fue el inventor, el creador inicial? ¿Cómo llegó a otras partes, qué conexiones existen entre ese y otros instrumentos?

(Las discusiones pueden tener distintas motivaciones, incluyendo las puramente chauvinistas: arrogarse la propiedad nacional de un determinado artefacto sonoro).

Una de esas "historias", al parecer aún en construcción, es la de los clarinetes sudamericanos.

Los instrumentos de lengüeta simple, conocidos popularmente —merced a la clasificación organológica vigente, de origen europeo— como "clarinetes", son bien conocidos entre las sociedades indígenas sudamericanas, especialmente entre las de la Amazonia y la Orinoquia. Entre ellas reciben distintos nombres: tantos como lenguas hablan sus constructores e intérpretes. Nuevamente gracias a la intervención europea (y su literatura etnográfica), uno de los nombres más conocidos, y en ocasiones usado como genérico, es *toré*.

Hay clarinetes idioglóticos (la lengüeta se corta a partir de la propia boquilla del instrumento) y heteroglóticos (la lengüeta es externa a la boquilla, y se sujeta a la misma mediante un lazo). Y los hay con la boquilla descubierta (que se mete dentro de la boca para ponerla a vibrar a través de la presión del aire) o con cámaras de aire en cuyo interior se ubica la boquilla. Entre estos últimos se ubican los ya mencionados *toré*: originalmente un clarinete del pueblo Wayampi, de Guyana, cuyo nombre pasó a servir como genérico para cualquier tipo de aerófono con características morfológicas similares.

Una de las preguntas más habituales entre los antropólogos, etnólogos y musicólogos desde fines del siglo XIX fue la del origen de esos instrumentos. Dado que no se han encontrado en sitios arqueológicos sudamericanos ni se mencionan en la temprana literatura —aparecen recién en el siglo XVIII— muchos autores, y entre ellos el musicólogo sueco Karl Gustav Izikowitz, han hipotetizado que son post-colombinos.

Tales autores no han considerado que el área de difusión de esos clarinetes (el área actual, al menos) no cuenta con sitios arqueológicos importantes, y que la propia naturaleza de los materiales con los que los clarinetes se construyen —caña, madera, calabaza y fibras vegetales, elementos perecederos en los climas cálidos y húmedos de las cuencas del Amazonas y el Orinoco— hace que los restos, de haber existido, no se hubieran preservado. Asimismo, los cronistas que describieron en detalle las características de las sociedades indígenas que habitaron esos territorios no llegaron a ellos hasta bien entrado el siglo XVIII, motivo por el cual no habría textos anteriores.

Existe otro elemento problemático. Si los clarinetes fueran, en efecto, post-colombinos, ¿serían de influencia europea, como señalan buena parte de los investigadores? Si es así, los gigantescos *toré*, con cámaras de aire, o los elaborados clarinetes *isimói* del pueblo Warrao, con varias piezas unidas con cera y una lengüeta heteroglótica que supera en longitud la del propio cuerpo principal del instrumento... ¿en qué instrumento europeo se basarían?

Existe la posibilidad, por supuesto, de una influencia africana, aunque ni los *toré* ni los *isimói* (por continuar con los dos ejemplos mencionados, un mínimo fragmento de la asombrosa diversidad de aerófonos de lengüeta simple nativos de Sudamérica) pueden conectarse con ejemplos africanos.

Dicho esto, algunos ejemplares muestran una decisiva influencia de los clarinetes campesinos europeos y de algunos de los más tradicionales aerófonos del África occidental. Los instrumentos de los Wayuu de la península de la Guajira (*sawawa*, *ontorroyoy*) y de los Yukpa de la Serranía del Perijá (*timi*, *taparukcha*) muestran influencias que pueden ser tanto ibéricas como africanas, mientras que la célebre *caña 'e millo* o *pito atravesao* del folklore colombiano tiene, con toda seguridad, un origen africano.

Así, pues, habría una presencia clara de tres tradiciones instrumentales en relación a los clarinetes sudamericanos. Y, con toda probabilidad, un diálogo entre ellas. Con todo lo que ello significa en materia de estructuras, diseños, uso de materiales, técnicas de construcción e interpretación, y repertorios...

Un ejemplo de semejante interacción es el *erque* o *erquencho* de los Andes: el único instrumento de este tipo actualmente presente en las tierras altas de América del Sur. Morfológicamente muestra conexiones directas con instrumentos del norte de España, como la *berrona* cántabra o el *chifle* asturiano, pero su técnica de interpretación (tocando la lengüeta con dientes o lengua para alterar la altura del sonido) y las melodías que emite son absolutamente locales.

Y es que no siempre hay una "historia de origen" única y clara... por mucho que ciertos estudiosos se hayan empeñado en construirla, eliminando en el proceso toda una asombrosa y rica diversidad.

## APUNTE 04

### La magia de los *bullroarers*

Recuerdo claramente que fue en unas fiestas populares de un pueblo de la Sierra de Guadarrama, en el norte de la comunidad de Madrid, en España.

Se presentaba el grupo Mayalde, famoso en Castilla y León (y alrededores) por sus interpretaciones de la música castellana más tradicional — haciendo un fuerte hincapié en el uso de artefactos sonoros cotidianos, en las músicas campesinas, y en un enorme sentido del humor. Eusebio Martín, la cara más visible de la agrupación, se plantó en medio del escenario con una *zumbadora*. Eso que las fuentes organológicas anglófonas denominan genéricamente *bullroarers*: una pieza de madera ovalada, atada a un cordel. Eusebio habló sobre las viejas creencias asociadas al instrumento, sobre sus usos antiguos, y sobre como, con el paso de las décadas y los siglos, el elemento terminó convirtiéndose en un simple entretenimiento para los más pequeños.

Luego hizo girar la zumbadora sobre su cabeza, y el artefacto emitió un zumbido grave. "Muchos de vosotros creeréis que esto es una tontería, un juguete de niños", dijo. "Pero lo atávico sigue estando aquí, en este pedacito de madera. Si no me creéis, coged esto, iros vosotros solos al medio del monte a medianoche y hacedlo zumbar. A ver si sois os cagáis de miedo..."

Efectivamente, se cree que en el pasado los *bullroarers* tuvieron fuertes significados mágicos y ceremoniales; entre otras cosas, se utilizaron para espantar espíritus malignos en Europa y Asia. De hecho, en algunas sociedades campesinas, indígenas y tradicionales de todo el mundo aún cumplen esas funciones.

En América del Sur tuvieron una notable presencia histórica. Colbacchini (1925: 32) señala que entre el pueblo Bororo del Mato Grosso brasileño, los *bullroarers*, que ellos denominaban *aiĝe*, se podían ver solo tras la ceremonia de iniciación de los hombres. Por su parte, Nimuendajú (1956: 107) indica que entre el pueblo Apinayé del estado de Tocantins, nuevamente en Brasil, su nombre era *megaló*, que también significaba "alma de hombre muerto".

La gran mayoría de los *bullroarers* de América del Sur solían emplearse atados a la punta de una vara. El tamaño variaba, llegando al metro de largo, y solían tener características muy específicas, como la forma —la de pez era clásica entre los pueblos Apurinã y Nahukuá de Brasil— o el color; el rojo *nonnogo* del urucú o el negro *berago* usado por los Bororo para teñirlos eran distintivos.

Además de las sociedades indígenas mencionadas, las *zumbadoras* fueron empleadas tradicionalmente por los pueblos Baniwa, Embera, Wounaan, Chané, Aba, Curuaya, Timbira, Carayá, Wichi y Caduveo (y no están presentes, curiosamente, en los Andes o la Patagonia). En todas ellas, de una forma o de otra, los *bullroarers* tuvieron cierto significado ritual, o chamánico. Con el paso del tiempo, lo fueron perdiendo, y terminaron en las manos de los niños...

...como ha ocurrido con un buen número de otros artefactos sonoros tradicionales, generalmente de estructura sencilla y asociados con rituales y creencias caídas en el olvido.

Aunque basta con hacer girar un *bullroarer* y hacerlo gemir y gruñir para que toda una masa de recuerdos y temores atávicos de generaciones pasadas, al parecer grabados en nuestra memoria colectiva —los fantasmas y la muerte, la oscuridad y el bosque...— revivan como por arte de magia.

Como decía Eusebio, el de Mayalde.

## **Referencias**

Colbacchini, Antonio. *I Bororos Orientali "Orarimugudoge" del Matto Grosso (Brasile)*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1925.

Nimuendajú, Kurt. *Os Apinayé*. Belém de Pará: Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, 1956.

## APUNTE 05

### **Tan simples, tan complejas**

Algunos artefactos sonoros resultan muy complejos en su simplicidad.

Es el caso de una serie de aerófonos que pertenecen a la familia de flautas con aeroducto externo.

Tal familia incluye instrumentos de viento en los cuales el aeroducto, el canal que lleva el soplo del intérprete hasta el bisel en donde el chorro de aire se "corta", se ubica fuera del cuerpo principal de la flauta — a diferencia de aquellos en donde el aeroducto queda incluido en el propio cuerpo del instrumento, como las típicas flautas dulces, o los *pinkillos* de los Andes, o los *whistles* irlandeses.

Ese conducto, cuya presencia y ubicación define a una familia entera, puede ser un tubo metálico, un segmento de caña fina, el cañón de una pluma grande, una pieza de madera o de arcilla, un pedacito de plástico... El material resulta indiferente, siempre que conduzca el soplo al bisel.

Y ese bisel, que puede variar desde un pequeño rebaje superficial a una profunda y enorme muesca, puede ubicarse en una multitud de cuerpos, con diferentes formas, dimensiones, materiales y mecanismos. La diversidad es apabullante. También los sonidos producidos, y los repertorios ejecutados con ellos.

Entre los ejemplos más conocidos de flautas con aeroducto externo se encuentran las *gaitas* colombianas, y los instrumentos indígenas en los que se inspiraron: las "flautas de cabeza de cera" y las "flautas-hacha", las cuales aún se construyen y usan desde México hasta el occidente venezolano.

Pero esos instrumentos son sumamente complejos.

Ejemplos más simples incluyen a los silbatos globulares hechos por sociedades indígenas sudamericanas a partir de semillas y huesos de frutas.

Al parecer, tales flautas se encuentran únicamente entre los pueblos Apinayé, del estado brasileño de Tocantins, y Canela (término-paraguas para los grupos Ramkokamekrá, Apanyekra y Kenkatyeen), del nordeste del mismo Brasil.

Generalmente se trata de una cañita (el aeroducto) atada o pegada con cera a un hueso de fruta hueco o ahuecado (el cuerpo), el cual puede ser sustituido, eventualmente, por una calabacita. La caña se rodea con hilo de algodón, y se inserta dentro del cuerpo del aerófono; en ese punto puede colocarse un deflector de cera, que sirve para concentrar el aire del soplo en el bisel. El cuerpo puede servir como un simple resonador para una única nota, o puede estar provisto de orificios de digitación que permitan modular el sonido y obtener cierto número (limitado) de notas.

La flauta, además, puede ser simple... o múltiple. De los dos ejemplares pertenecientes a esta categoría conservados en el museo de Göteborg (Suecia), recogidos entre los Apinayé por Curt Nimuendajú en 1931, uno de ellos es doble.

Volviendo a la idea del inicio, algunos artefactos sonoros resultan muy complejos en su simplicidad. Buena parte de ellos constituyeron la base de la música tradicional desde que la especie humana comenzó a entretener sonidos. Lamentablemente, las cosas simples parecen no llamar la atención ya.

