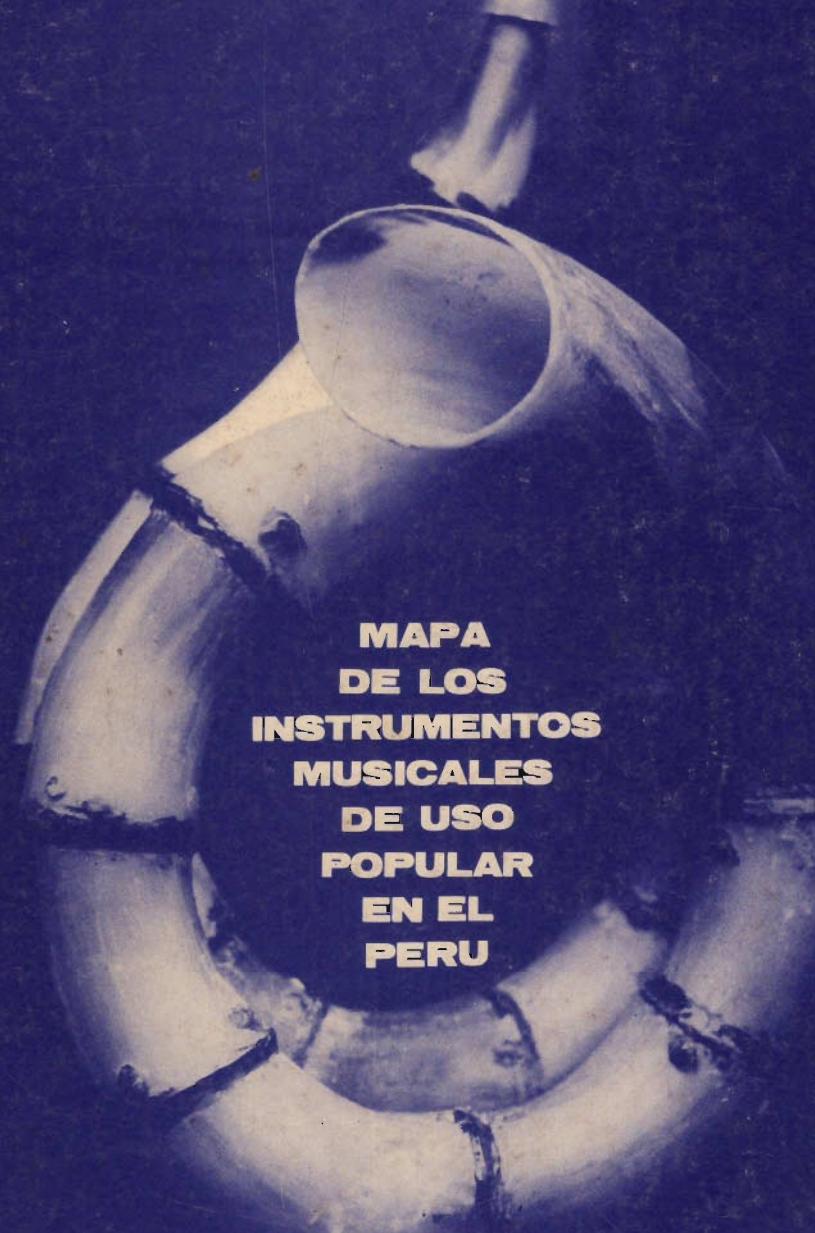


INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA



MAPA  
DE LOS  
INSTRUMENTOS  
MUSICALES  
DE USO  
POPULAR  
EN EL  
PERU

OFICINA DE MÚSICA Y DANZA

1

2

3

4

5

6

7

8

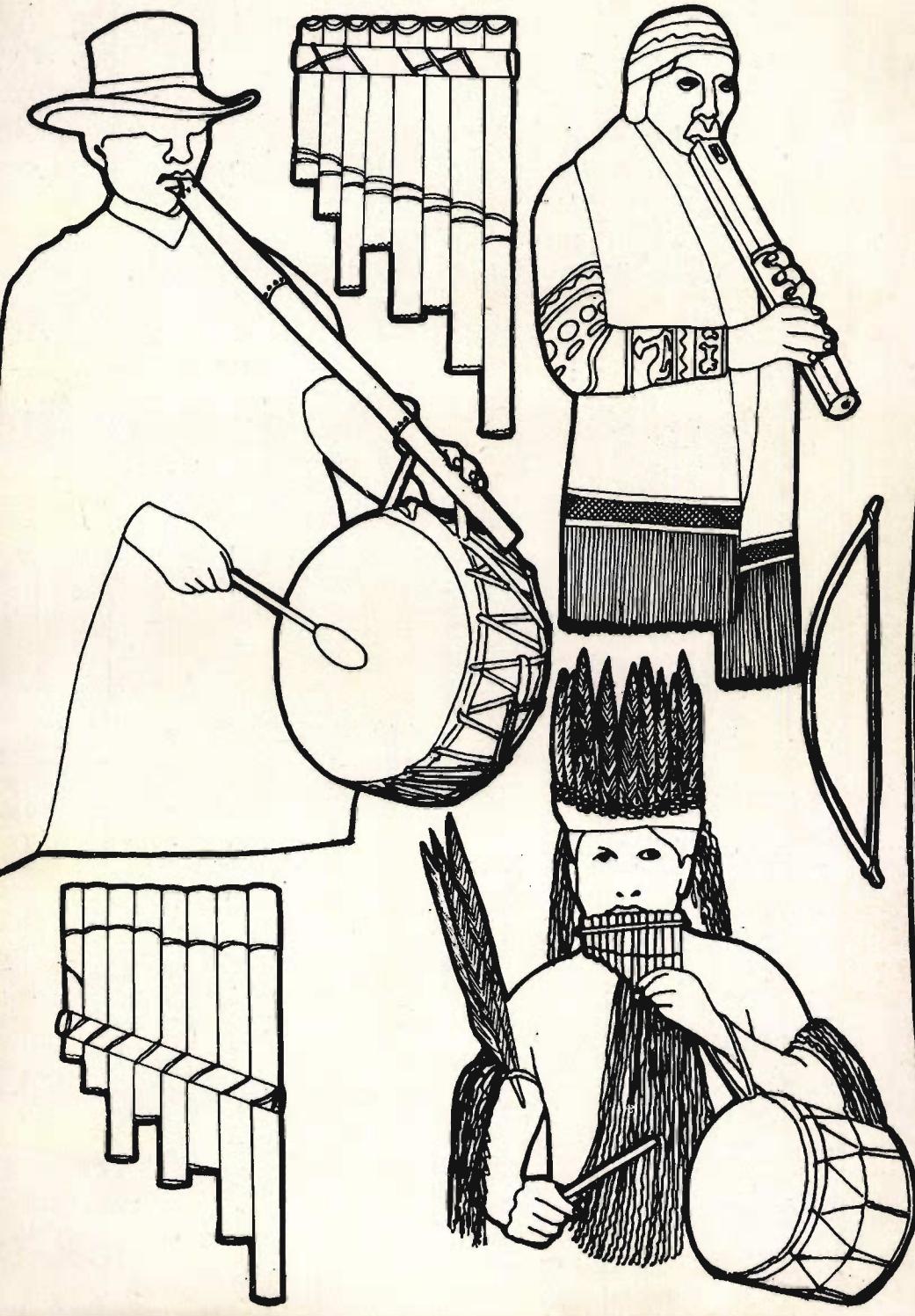
9

10

11

12

13







**MAPA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES  
DE USO POPULAR EN EL PERU**

**Clasificación y ubicación geográfica**

**SERIE: MAPAS CULTURALES**

**Ediciones OMD**

**INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA**

**MAPA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES  
DE USO POPULAR EN EL PERU**

**Clasificación y ubicación geográfica**

**OFICINA DE MUSICA Y DANZA**

**LIMA  
1978**

MAC/3/9726

## AÑO DE LA AUSTERIDAD



© de esta edición

Instituto Nacional de Cultura

Ancash 390, Lima 1, Perú

Diseño gráfico y dibujos: Alfonso Respaldiza

Fotografía de la carátula: Alicia Benavides

Fotografías empleadas para los dibujos:

Alicia Benavides y Ernesto Eismann

La publicación del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* fue autorizada y apoyada en 1977 por Jorge Cornejo Polar, Director General del Instituto Nacional de Cultura. La investigación para dicho *Mapa* comenzó en 1974 por iniciativa de Martha Hildebrandt, siendo Directora General de la mencionada Institución.

## AGRADECIMIENTOS

A *Josafat Roel Pineda* por su asesoría y por la valiosa información proporcionada.

A las siguientes instituciones y personas por su colaboración:

*Casa Record*

*Conjunto Nacional de Folklore*

*Empresa Peruana de Promoción Artesanal (EPPA-PERU)*

*Escuela Nacional de Arte Folklórico (ENAF)*

*Escuela Nacional de Música (ENM)*

*Galería Huamanqaqa*

*Instituto Lingüístico de Verano (ILV)*

*La Rosa Hnos. S. A.*

*Museo Etnográfico de la Selva*

*Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP)*

*Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS)*

*Teófilo Alvarez*

*Ronaldo Campos*

*Gertrude B. de Solari*

*Manuel J. Benavides*

*Alberto Chirif*

*Philippe Guillot*

*Iván Macha*

*Moisés Núñez*

*Manuel Ortiz*

*Juan M. Ossio*

*Enrique Pinilla*

*Richard Smith*

*Adolfo Torralba*

*Mary Ruth Wise*

Y a *José Carlos Mariátegui Chiappe* por la atención especial prestada a la edición de este libro.

**El Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú** ha sido realizado en equipo por Josafat Roel Pineda, Fernando García, Alida Salazar y César Bolaños, Director de la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura.



## INTRODUCCION

*La investigación musicológica no ha sido en nuestro país una actividad tradicional en la vida científica. Lo ha sido así porque hemos padecido, y aún padecemos, de escasez de técnicos y de instrumental para poder hacer una tarea continuada y sistemática en esta área. Sin embargo, a pesar de estas dificultades, hemos efectuado con nuestros propios medios algunas investigaciones en el Perú que, junto a otros trabajos, contribuyen a crear una bibliografía que, aunque no es abundante, constituye una fuente de información para todo investigador que desee iniciar un estudio de esta naturaleza. Dentro de este panorama, la realización del proyecto del Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú no es sino la continuación de esas investigaciones, acompañadas del deseo de que no se interrumpan sino, por el contrario, se multipliquen.*

*Nuestras antiguas culturas, las cuales son la estructura de nuestro pasado de varios milenios, son estudiadas por la antropología. Sin embargo, en la actualidad, las manifestaciones culturales populares en nuestro país indican que ese pasado no ha desaparecido sino que, por el contrario, está presente. Es cierto que se encuentran evidencias de cambios, algunas veces profundos, pero estos son generalmente en su forma externa, no en su esencia ni en sus símbolos y significados. Estos parecen estar vigentes aún a pesar del tiempo transcurrido.*

*Todas estas características hacen de sumo interés el estudio de nuestra actual cultura popular, sobre todo por las naturales cualidades creativas del hombre peruano, así como por su personalidad, que se expresan en nuestros productos artísticos a través de sus ricos con-*

tenidos y formas. En las artes plásticas, en la música, las danzas, el arte culinario, la medicina popular y en las festividades están presentes todas esas cualidades. Por otra parte, esa misma permanencia de nuestro pasado en todas estas manifestaciones, son indicativos de la solidez de nuestra cultura originaria que ha logrado transitar, y aún transita, sometida a innumerables presiones que se iniciaran con la Conquista española.

Es importante anotar que el Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú ha sido posible por el interés creciente de parte del Estado por apoyar e impulsar estos estudios a través de sus propios organismos. No se hubiera podido llevar a efecto esta investigación, ni tampoco su publicación, sin este apoyo. Pero es necesario señalar también que este trabajo fue factible por la ayuda desinteresada de los campesinos, obreros, músicos y estudiosos, quienes nos proporcionaron los datos tan necesarios para nuestro trabajo, así como por la colaboración de las instituciones públicas y privadas que pusieron a nuestra disposición toda su información.

El Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú tiene como uno de sus objetivos, además de la edición de éste, el organizar todos los materiales existentes vinculados a la organología en el Perú, para que este trabajo sea un primer paso en las futuras investigaciones más profundas en este campo. Pero también se ha cuidado que este Mapa no sólo sea destinado para el uso de los especialistas o estudiosos, sino, también, a todos los aficionados a esta ciencia o a los interesados en nuestra cultura.

Se ha tratado de hacer un libro útil, en lo posible, cuyo contenido facilite iniciar estudios que se relacionen con los instrumentos, como sus actuales ocasiones de uso, afinación, el material que se emplea en su construcción, áreas de influencia, etc.

Por otra parte, es nuestra intención que este texto muestre lo que hace evidente este estudio: la capacidad que tenemos los peruanos para la creación de instrumentos musicales propios, así como nuestro ingenio para modificar a los que han venido de fuera. Este Mapa también señala que la predominancia en la actualidad de ciertos instrumentos como los de viento, son indicativos de concepciones estéticas ancestrales que subsisten y nos caracterizan; y nos sugiere la necesidad de un análisis más minucioso del actual uso de los instrumentos de viento en zonas andinas y selváticas con respecto a las vinculaciones que deben existir entre alguno de éstos y antiguas técnicas que permitieron construir, por ejemplo, los huacos silbadores Chimú, que producen sus sonidos mediante un sistema hidroeólico. Un estudio comparativo de los

*materiales que presentamos con otros del pasado, nos mostrará los orígenes de sus ocasiones de uso y sus modificaciones morfológicas y de afinación que han sufrido en el tiempo, entre otras causas por el mestizaje de nuestras culturas originarias con nuevas formas religiosas, económicas y culturales. Asimismo, este trabajo tiene la intención de promover parte de nuestra cultura en la comunidad, para reafirmar nuestros valores nacionales y para que lleguemos a reconocer en ellos los cimientos de todo nuestro desarrollo musical.*

*El Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, realizado por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, sólo pretende responder, en esta primera etapa de la investigación de los instrumentos musicales peruanos, a tres interrogantes: Cuáles son ellos, su clasificación y los lugares del Perú en donde se usan en la actualidad.*

*La calidad y cantidad de la información que nos fue posible obtener sobre los instrumentos musicales empleados en el territorio peruano, fue extraordinariamente heterogénea; eso nos obligó a utilizar sistemas clasificadores distintos para los instrumentos usados en la Sierra y Costa, por una parte, y en la Selva amazónica, por otra.*

*Para los primeros, la clasificación la hicimos empleando la versión y traducción hecha por Carlos Vega (1946) del sistema propuesto por Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel. Por las características del trabajo preferimos esta clasificación a otras, ya que ella tiene un número importante de factores de orden morfológico y no siempre tuvimos la oportunidad de estudiar los instrumentos en otro aspecto que no fuera ése, incluso, en ocasiones, tuvimos que hacer el análisis sólo usando las descripciones que nos entregaron los informantes. Además, la clasificación de Sachs y Hornbostel es la más usada y conocida en América Latina.*

*Los instrumentos musicales empleados por los diferentes grupos etnolingüísticos que habitan la Amazonía peruana, fueron clasificados por nosotros de acuerdo a una proposición implícita hecha por Karl Gustav Izikowitz, en la versión, traducción y adaptación que Carlos Vega incluye en su libro Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina (1946) y que también es fundamentalmente morfológica.*

*Las particularidades de los instrumentos musicales peruanos de uso popular y las imperfecciones de las clasificaciones empleadas, nos impuso la necesidad de introducir algunos cambios en los criterios clasificatorios de Sachs y Hornbostel y de Izikowitz, pero siempre dejando*

las clasificaciones abiertas para la incorporación de nuevos instrumentos y objetos sonoros de uso popular.

En el sistema de Sachs y Hornbostel las modificaciones referidas fueron las siguientes:

#### Idiófonos

a) La importancia que tiene el Cajón y otros instrumentos con características similares en el Perú, nos llevaron a crear una clase de Idiófonos de Golpe Directo, de Percusión, que llamamos Cajas de Percusión. A éstas, a su vez, según se puedan o no tocar mientras el tañedor camina, es decir, tengan o no un sistema que permita llevarlas, las hemos clasificado en: Transportables y No Transportables.

b) A las dos clases de Idiófonos de Golpe Indirecto, de Sacudimiento, de Hilera, propuestas por Sachs y Hornbostel, agregamos otra que hemos llamado de Hileras Múltiples, por tener los instrumentos que la conforman filas superpuestas de cuerpos sonoros. Estos son sonajeros muy usados en el país.

c) Hay una serie de instrumentos que parecerían pertenecer a la clase de las Campanas por su estructura morfológica, pero para formar parte de dicha clase de idiófonos se requiere producir golpes aislados, netos e inconfundibles, estando el instrumento preparado para eso. En los casos a que hacemos referencia no ocurre ello y hemos preferido incluirles dentro de la clase de los Sonajeros de Vaso. Estos sonajeros han sido clasificados, por su abundancia en el país, en los que tienen manilla para agarrarlo y agitarlo; en los que no tienen tal mango y se toman directamente del cuerpo del instrumento, y en aquellos que pendan, sin que se tome el sonajero para sacudirlo. A estos últimos los hemos clasificado, a su vez, en Campanitas y Cascabeles. Entre las Campanitas distinguimos aquellas que son Independientes, vale decir, que no existe relación entre ellas y las que se construyen en fila. Los Cascabeles, por su parte, han sido clasificados por nosotros en aquellos que son Independientes; en los asociados en una Fila, y en los fabricados en Hileras o Filas Múltiples superpuestas.

d) El sonido en la Quijada, idiófono bastante difundido, se produce al raspar los dientes insertos en ella con un palillo, clasificándose, en tal caso, como Idiófono de Raspadura. También emite sonidos al golpearla con la mano, lo que la hace vibrar, entrechocándose los dientes sueltos en sus alvéolos. Esta segunda forma de ejecución nos ha llevado a crear la clase de los Idiófonos de Golpe Indirecto, de Percusión y Sacudimiento.

#### Membranófonos

a) En vista de que ciertos detalles clasificatorios usados por

*Sachs y Hornbostel, tales como el tipo y forma de amarre de los cueros, no determinan diferencias específicas entre los tambores en uso en el Perú, utilizamos aquellos factores de fabricación que sí establecen tales diferencias, como son: el tamaño (ello dentro de términos relativos), los materiales de construcción, la existencia o no de bordón, la altura del cilindro o caja, la existencia o no de aro de ajuste de los cueros y la altura de dicho aro.*

*b) A los Mirlitones de Tubos y Vasos los hemos clasificado en aquellos que están formados por un solo tubo y los que se fabrican de dos tubos, uno dentro del otro.*

#### **Cordófonos**

*a) En los Laúdes de Mango, de Cuello, usados en el Perú, no tiene importancia el hecho de que sean de Cáscara o de Caja, por ello en el texto explicativo los tratamos simultáneamente. Así mismo, lo usual es tañer algunos de estos cordófonos, indistintamente, digitalmente o con plectro; a éstos los clasificamos como de Ejecución Mixta, clase introducida por nosotros. Es por ello que en el cuadro sinóptico correspondiente, los Laúdes de Mango, de Cuello, aparecen clasificados de dos maneras, una según Sachs y Hornbostel en que se les clasifica en de Cáscara y de Caja, y otra clasificación que sólo contempla las formas de ejecución de los mencionados cordófonos. Tales formas de ejecución son: ejecución digital, ejecución con plectro, ejecución mixta, ejecución por frotación, ejecución con teclado y ejecución con acción mecánica.*

*b) A los Laúdes de Mango y Cuello (de Cáscara y/o de Caja), sean de ejecución digital, con plectro o mixta, los hemos agrupado según el número de órdenes y cuerdas que posean.*

#### **Aerófonos**

*a) En la clasificación de los Aerófonos Libres, de Interrupción, Autófonos, hemos agregado la clase de las Lengüetas Labiales.*

*b) La riqueza de los Aerófonos en el Perú, particularmente de algunas familias como la Quena, la Antara o Zampoña (Flauta de Pan), la Flauta Transversal, la Flauta de Pico Simple y la Doble, nos ha obligado a ampliar la clasificación en forma importante; así, a las Flautas sin Canal de Insuflación, Longitudinales, Aisladas, las hemos clasificado según tengan el tubo abierto, semicerrado o cerrado; de acuerdo a la existencia o no de muesca; en relación al número de agujeros que posee el tubo, y considerando la presencia o no de orificio posterior.*

*c) A las Flautas Pánicas, de Una Fila, las hemos clasificado según tengan el borde inferior en forma de escalera, en forma rectangu-*

lar o en forma de escalera alterna; si se emplea como instrumento solista o colectivo; si posee o no cortes en bisel en la embocadura, y de acuerdo al número de tubos que tenga el instrumento.

d) Entre las *Antaras* o *Zampoñas* de dos filas distinguimos a las que tienen el borde inferior en forma de escalera y a las que lo tienen en forma rectangular; a las que son de uso solista y a las que se tañen colectivamente; a las que tienen el mismo número de tubos en ambas filas, señalando cuál es esa cantidad, y a las que tienen un número de tubos diferentes en una y otra fila y cuántos son éstos.

e) A las *Flautas Transversales Aisladas* las clasificamos por el número de agujeros de digitación que tienen y por la existencia o no de orificio inferior para el pulgar.

f) En las *Flautas de Pico Simples* se ha seguido también el criterio de clasificarlas según el número de orificios de digitación y si poseen o no agujero posterior.

g) A las *Flautas con Canal de Insuflación Interno*, en *Juego*, les hemos agregado la clase de las *Vasculares*. A ésta la hemos clasificado según tenga o no orificio para variar la altura del sonido.

h) A las *Flautas Dobles de Pico* o *Gaitas* las hemos clasificado según tengan o no orificios en uno o en ambos tubos y, también, según el número y disposición de éstos.

La clasificación de Izikowitz, en la versión de Vega, fue organizada por nosotros mediante letras, ordenadas alfabéticamente, usando mayúsculas para designar a los cuatro grupos principales (*Idiófonos*: A, *Membranófonos*: B, *Cordófonos*: C, *Aerófonos*: D) y minúsculas para el resto de las clases. Utilizamos letras para evitar toda confusión con el sistema numérico empleado por Sachs y Hornbostel, ya que, si bien las cuatro clases principales son iguales en ambas clasificaciones, en el resto no hay coincidencias.

Los otros cambios introducidos en la clasificación de Izikowitz, traducida y adaptada por Vega, fueron los que a continuación se señalan:

#### Idiófonos

a) En los *Idiófonos de Percusión*, de *Golpe*, hemos incluido tres nuevas clases que denominaremos: *Tambores de Calabazo*, *Tambores de Recipientes Diversos* y *Morteros de Madera Percutidos*. Esta clasificación toma en cuenta las características del objeto que sirve como instrumento.

b) A los *Tambores de Tronco Hueco*, *Hendido*, los hemos clasificado en: *Tambores Semióticos Únicos* y *Tambores Semióticos Múltiples*.

c) A la clase de los Sonajeros le hemos agregado la clase de los Materiales Diversos y hemos incluido en la de Valvas a los de Conchas de Caracol, todo ello de acuerdo a los materiales usados en la construcción del sonajero.

d) No hemos seguido la clasificación de los Cascabeles con Bolitas señalada por Izikowitz, por no ser significativo el uso en la Amazonía peruana de este tipo de instrumentos.

e) De acuerdo a Vega, en la clasificación de Izikowitz, los Idiófonos de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros Huecos, se deben organizar en tres grupos. Por ser ello innecesario para esta clase de instrumentos en la Selva peruana, no hemos mantenido dicha agrupación. Membranófonos

a) Agregamos una clase de membranófonos: Membranófonos de Voz Humana, ya que esta especie de instrumentos no se contemplaba en la clasificación utilizada y la hemos encontrado en uso en la Selva del Perú.

#### Cordófonos

a) Siguiendo a Sachs y Hornbostel, hemos distinguido dos grandes clases de Cordófonos: los Simples y los Compuestos.

b) A los Cordófonos Simples los hemos clasificado, siempre de acuerdo a Sachs y Hornbostel, en Arcos Musicales y Palos Musicales.

c) Manteniendo la clasificación que hacen Curt Sachs y Hornbostel de los Cordófonos Compuestos, que no están considerados por Izikowitz, distinguimos: Laúdes, Arpas y Laúdes-Arpas.

d) Los Laúdes han sido clasificados en: de Arco, de Yugo o Lira y de Mango.

e) Entre los Laúdes de Mango diferenciamos los de Pico y los de Cuello.

#### Aerófonos

a) A los Aerófonos Libres hemos agregado la clase de las Hojas Musicales, que se usan en la Amazonía peruana.

b) A las Trompetas Simples hemos agregado la clase de las Trompetas de Cuerno de Res, de uso corriente en la actualidad.

c) A las Trompetas Compuestas las hemos clasificado, de acuerdo al material del pabellón, en: con Pabellón de Arcilla, con Pabellón de Quirquincho y con Pabellón de Otros Materiales.

d) A los Caramillos, que no parece ser una clase muy abundante en la Amazonía peruana, los hemos clasificado en: de Lengüeta Simple y de Lengüeta Doble.

e) A las Flautas de Soplo las hemos clasificado en: Silbatos; Flautas Traveseras, Flautas Longitudinales y Flautas de Pan.

f) Los Silbatos han sido clasificados, de acuerdo al material usado en su fabricación, en: Cápsulas Frutales, de Caracol, de Cráneos de Animales, de Madera, de Caña, de Pinzas de Cangrejo y de Arrolla.

g) Lo insuficiente de la información nos ha llevado a incluir dentro de la clase de las Flautas Longitudinales a todas aquellas que se aplican a la boca por uno de los extremos del tubo, quedando éste hacia adelante, sin considerar el tipo de embocadura. Hemos visto Flautas Longitudinales sin aeroducto y con él. De las primeras hay unas que tienen muesca (tipo Quena), otras que tienen los bordes anterior y posterior cortados en bisel, adquiriendo el extremo proximal forma de ángulo agudo, y un tercer tipo de flautas en las cuales el borde proximal del tubo no es modificado. Entre las Flautas Longitudinales que poseen aeroducto hemos observado algunas que son de un solo tubo y otras de doble tubo, ambas tienen canal de insuflación corto. Hay otras cuyo tubo, en la parte media, posee la ventanilla del filo y un taco de resina u otra materia que desvía hacia dicho filo el aire soplado a través de un largo canal de insuflación, tal como ocurre en la Gaguca huitoto. Así mismo, entre las Flautas con aeroducto de un tubo, las hay con canal de insuflación formado por un taco de madera introducido en el extremo proximal del instrumento, que está cortado en bisel (Flauta de Pico), como igualmente existen las que tienen el canal de insuflación construido mediante un tapón de resina u otro material parecido, no teniendo la embocadura el señalado corte en bisel.

Dado que las clasificaciones organológicas usadas son, como se ha indicado, principalmente de carácter morfológico, para su mejor comprensión nos ha parecido útil explicar cada una de las clases y describir los instrumentos, por lo menos en sus rasgos más significativos y, a veces, incluso, señalar oportunidad de empleo y detalles de fabricación de ellos. Además, se han incluido cuadros de resumen de las cuatro clases principales (Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos, Aerófonos), tanto del grupo de instrumentos usados en la Amazonía, como de aquellos de uso popular en la Sierra y Costa peruanas. Dichos cuadros sinópticos siguen los sistemas de clasificación elegidos para cada uno de estos dos grupos. También, en el caso de los cordófonos tañidos en la Sierra y Costa, hemos agregado un cuadro de las afinaciones más corrientes usadas en los Laúdes de Cuello principales.

Sin lugar a dudas, al menos en la Sierra y en la Costa, los instrumentos detectados constituyen un muy alto porcentaje de los actualmente en uso. Seguramente un número muy pequeño de los instrumentos musicales empleados por el pueblo peruano de esas regiones no figu-

ran en este trabajo, pero no podemos olvidar que las expresiones de un pueblo con tanta imaginación y con una práctica musical tan intensa como el peruano, están en permanente mutación y surgen continuamente nuevas formas de expresión musical, así como otras van desapareciendo. Es casi seguro que los instrumentos que puedan faltar son derivados de los tipos fundamentales estudiados e incluidos en este trabajo. Hay algunos de ellos que se usan frecuentemente en Bolivia y que ocasionalmente se les ha visto en la región fronteriza peruana, como son los Pincollos Mohoceños (Contra, Licu, Salliva o Aykhori), pero por no tener información de su uso regular en el Perú, no los hemos incluido en el presente estudio. Por otra parte, nos ha parecido innecesario incluir en nuestra clasificación los diferentes instrumentos de bronce que se utilizan en las bandas de música, pues ellos a pesar de su muy abundante uso no muestran ninguna variación en su morfología ni en su ejecución.

Hemos podido constatar la existencia de 350 instrumentos distintos que se usan actualmente en la Sierra y Costa del Perú y que se fabrican en el país. En dicho número se incluyen las variantes de los instrumentos en uso, variantes que son, a veces, numerosas. Así por ejemplo, de la Flauta de Pan se consignan 71 variedades, de acuerdo al sistema clasificatorio utilizado, de la Quena 32, de la Flauta de Una Mano 18, del Charango 11, de la Guitarra 10, de la Flauta Traviesa 9, etc.

• 21

A la cantidad de 350 arriba consignada, hay que agregar otros instrumentos que también se usan popularmente, pero que, por su complicada técnica de construcción, deben ser importados (Piano, Acordeón, Clarinete con llaves, Trompeta de pistones, etc.). Esto nos lleva a sostener que el número de instrumentos musicales diferentes, incluidas sus variantes, empleados por el pueblo peruano en la Sierra y en la Costa, alcanza a los 400 o más.

El número de instrumentos de la Amazonía contenido en este trabajo, si bien es significativo, lo es menos que la cantidad de instrumentos musicales encontrados en la Sierra y Costa peruanas. En la Selva amazónica hemos detectado el empleo de 56 tipos fundamentales de instrumentos musicales: 19 idiófonos, 3 membranófonos, 6 cordófonos y 28 aerófonos. Si se consideran las variedades locales o regionales de éstos, que son abundantes, pero que por la calidad y cantidad de la información no podemos determinar con precisión su número, y si además se toma en cuenta que, con seguridad, deben faltar instrumentos de varios de los grupos selvícolas, la cantidad de instrumentos musicales empleada en la zona debe ser apreciable.

En el trabajo se hace referencia a más de 500 instrumentos de la Selva, pero no todos ellos son distintos, ya que cada familia etnolíngüística y aún cada grupo se tratan independientemente y es común el uso en zonas extensas de un mismo instrumento, como por ejemplo, el arco musical de boca, el trompo zumbador, el tambor de doble parche, etc. si bien, a veces, con pequeñas variantes en su morfología y ejecución.

En muchas oportunidades un mismo instrumento recibe distintas denominaciones; todas ellas las hemos recogido y consignado, incluso en las diversas formas ortográficas encontradas. Cuando no hemos podido determinar el nombre del instrumento, éste figura con el nombre técnico (*Flauta de Pico, Flauta Travesera, Flauta Longitudinal, etc.*) o aquel que nos ha parecido apropiado por sus características morfológicas más resaltantes (*Tinya Acuática, Matraca Procesional de Caja, Cinturón Sonaja, etc.*).

En nuestra opinión, es útil entregar un Índice onomástico de los instrumentos musicales utilizados popularmente en el país, sobre todo, si se tiene en cuenta la gran cantidad y variedad de ellos y los numerosos nombres encontrados, incluidos los diferentes modos de escribirlos. Hay que señalar que muchas denominaciones se repiten para designar instrumentos distintos y, en otras ocasiones, nombres absolutamente diferentes corresponden al mismo objeto musical. Respecto a lo anterior, hemos creído adecuado elaborar un índice onomástico para los instrumentos usados en la Costa y en la Sierra y otro para los empleados en la Selva.

En cuanto a la difusión de los instrumentos populares, nos ha preocupado solamente el lugar de uso, no así la intensidad de su empleo, ni el sector de la población que lo toca.

A continuación del texto explicativo de cada instrumento, se han señalado los lugares en que se emplean éstos, de acuerdo a las informaciones obtenidas; mas, en algunos casos, es casi seguro que se llegará a determinar que el ámbito de dispersión del instrumento es mayor que el consignado. Dichos datos son, muchas veces, puntuales, pero por las características que le son propias a los instrumentos musicales en cuanto a su capacidad de dispersión, hemos considerado en el caso de la Costa y de la Sierra, como área de difusión mínima, en general, a la provincia y, para el de los instrumentos usados en la Amazonía, hemos tomado en consideración, como límites, aquéllos de la zona de residencia de los diferentes grupos selvícolas según los datos y mapas elaborados por Günther Tessmann, Hugo Pesce, Albert Métraux, Julian Steward, Rafael Girard, el Instituto Lingüístico de Verano (ILV)

y la Unidad de Apoyo a las Comunidades Nativas, que dirige Alberto Chirif del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS).

En cuanto a la Sierra y la Costa se indican los departamentos con letras mayúsculas y las provincias con mayúscula y minúsculas, y en la Amazonía se señalan los grupos etnolingüísticos con mayúsculas y minúsculas, y sus respectivas familias con letras mayúsculas.

También acompañamos un cuadro hecho por SINAMOS, en el que se indica cuáles son las familias lingüísticas que pueblan la Amazonía peruana, la ubicación geográfica de éstas y otros antecedentes.

En los instrumentos musicales que tienen un área de difusión de cierta extensión, hemos señalado dicha zona en mapas. No hemos hecho lo mismo en los casos de instrumentos que se emplean en todo el país o son usados en un área restringida, a no ser que sean muy característicos, como es el Clarín de Cajamarca, o de aquellos otros de la Amazonía, de los cuales probablemente no tengamos una información completa.

Debido a la antigüedad de ciertos datos recogidos por nosotros, es muy posible que algunos de los grupos etnolingüísticos de la Selva considerados, de los cuales hay información sobre el uso de los instrumentos musicales, se hayan fusionado con otros grupos y desaparecido como entidades independientes. Es el caso de los Munichi, Yameo y Omurana. También es oportuno aclarar que, en ocasiones, figuran separadamente instrumentos que sin duda son los mismos, unos asignados a los Shipibo-Conibo y otros a los Shipibo-Conibo (Chama). Es lo que ocurre con la Sonaja de Cápsulas Frutales (63i y 65i), de la Tampora y el Tambor (23m y 24m) y de las Flautas Pánicas (275a y 276a). Esto se debe a que algunas fuentes, aparentemente, denominan Chama a los Shipibo-Conibo que habitan en el Ucayali Medio, mientras que otros designan con aquel nombre sólo a los Shipibo-Conibo que emigraron a las cercanías de los ríos Madre de Dios y Piedras, y también hay quienes llaman Chama a todos los Shipibo-Conibo.

Para tener una visión más clara y de conjunto de los lugares de uso de los instrumentos musicales, hemos agregado un índice de aquellos de la Sierra y de la Costa que se usan en cada departamento del país y de los que se emplean en todo el territorio nacional, como así mismo un listado de los objetos musicales que, de acuerdo a las informaciones recogidas, utiliza cada uno de los grupos que habitan la Selva peruana. En todos los casos se ha tratado de señalar al instrumento con su nombre regional; cuando no ha sido posible ello, se le

ha indicado con todas las denominaciones que conocemos o con su nombre técnico.

La clasificación de los instrumentos se ha hecho fundamentalmente sobre la observación morfológica directa de una cantidad importante de ellos, del análisis de algunos aspectos acústicos y del estudio de la mecánica de ejecución de dichos instrumentos.

Así mismo, se ha recurrido a informaciones muy completas y exactas de músicos, fabricantes de instrumentos e investigadores y otras, a veces no tan completas, de observadores atentos de las actividades musicales propias del pueblo peruano. También hemos obtenido informaciones valiosas del análisis de documentos fotográficos de distinta procedencia. Por desgracia la bibliografía técnica especializada sobre instrumentos musicales de uso popular en el Perú casi no existe y la que hay es, en su mayoría, antigua; por tanto, hemos tenido poca ayuda de artículos aparecidos en publicaciones periódicas y libros para la clasificación organológica.

La determinación de los nombres, lugares de uso de los instrumentos y otros detalles sobre éstos, es producto de más de 100 entrevistas a fabricantes de ellos, músicos e investigadores; del análisis de las respuestas a cerca de 6,000 encuestas hechas a un número mayor de personas de casi todas las provincias del Perú; de la observación de fotografías de diversos puntos del país y de otras manifestaciones plásticas, como los mates burilados de Huancayo, Huancavelica y Ayacucho y los ceramios de varios lugares; del estudio de artículos y libros relacionados con las prácticas populares más próximas a la música, como son las danzas y fiestas, y de aquellas pocas publicaciones especializadas que existen.

En suma, la bibliografía trabajada para la presente investigación ha estado conformada por libros, artículos de publicaciones periódicas, diccionarios y vocabularios, textos explicativos de discos y grabaciones magnetofónicas, catálogos y programas, tesis de grado, encuestas, entrevistas, informes, libretas de campo y material fotográfico. Este último perteneciente principalmente a nuestro archivo fotográfico, constituido por copias de fotos de los archivos del Museo Nacional de la Cultura Peruana, del Instituto Lingüístico de Verano y de Abraham Guillén, y por considerable cantidad de fotografías que tomamos de las colecciones de instrumentos que posee el museo mencionado, el referido instituto, el Museo Etnográfico de la Selva, la Empresa Peruana de Promoción Artesanal (EPPA-PERU), la Galería Huamanqaqa y numerosas colecciones particulares, como, asimismo, por fotografías tomadas durante los trabajos de campo.

El personal de la Oficina de Música y Danza, que ha trabajado en la investigación, ha hecho las entrevistas que figuran en el Índice de fuentes bibliográficas y también una encuesta sobre instrumentos usados en la Amazonía peruana dirigida a los lingüistas del ILV, en 1975. Otras dos encuestas sobre fiestas populares del Perú, que poseen capítulos referentes a instrumentos, fueron hechas a profesores de varios departamentos del país, en 1956, por Josafat Roel Pineda, y en 1970 por la ex Casa de la Cultura del Perú. Así mismo, se utilizó un cuestionario hecho en 1949 por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, en la Sección de Folklore y Artes Populares de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública.

A continuación del texto explicativo de los instrumentos, bajo el título de Fuentes, se señala el origen bibliográfico de los datos que contienen dichas explicaciones. Por razones prácticas, aquello se hace mediante un número que identifica la fuente en el Índice de fuentes bibliográficas utilizadas que se acompaña a este trabajo. Junto al número de identificación bibliográfica se indica el número del tomo (t.), del volumen (vol.), de la sección (sec.), del folder (fol.), de la página (p.), de la lámina (lám.), del cartograma (cart.), de la ficha (f.), de la entrevista (e.) o del informe (i.).

Se debe señalar que la bibliografía que figura en el referido Índice sólo contiene los materiales utilizados en la presente investigación; no se ha pretendido, por tanto, entregar una bibliografía completa para el estudio de los instrumentos musicales del Perú, si bien son pocos los textos relacionados directamente con la organología peruana actual que han quedado excluidos.

VERSIÓN COMPLETA

ACERCARCE A LA BIBLIOTECA DEL  
MINISTERIO DE CULTURA

